

Literariedade e julgamentos de valor: algumas questões sobre a literatura na contemporaneidade

RESUMO

As manifestações culturais na contemporaneidade apresentam uma fusão da chamada alta cultura com a cultura popular; o mesmo ocorre com a alta literatura e a literatura marginal, onde não há praticamente uma linha distintiva. Diferentes formas de arte adotam o processo de recriar e reinventar como uma forma de apropriação há muito tempo; por exemplo, “Eneida” e “Ulisses” apropriam-se da “Odisséia”, segundo Gérard Genette. No cinema, no teatro, na música, são também imbricadas essas relações intertextuais e quando se amalgamam vão além e se configuram como intermediáticas. No caso da literatura contemporânea (ou pós-moderna), são utilizados elementos do passado – no caso do estudo apresentado, *mashups* oriundos sobretudo dos cânones literários da modernidade dos séculos XVIII e XIX – para compor suas narrativas, através do pastiche e da paródia, entre outros recursos de adaptação / apropriação. Além disso, essa literatura utiliza uma série de ora excisões ora (bri)colagens oriundas da cultura *pop* e recortes literais de outros textos (o que é denominado *sampling*, termo utilizado originalmente na área da música, onde artistas utilizam trechos de canções alheias em suas próprias canções). Diante desse cenário, cabe à teoria literária problematizar as questões da poética atual, sobretudo ao que diz respeito a julgamentos de valor. Qual o valor da poética contemporânea em relação ao cânone? Esse artigo propõe algumas reflexões a esse respeito, lançando mão de algumas proposições de cunho teórico, partindo do formalismo russo e dialogando com estudos da comunicação, a fim de apontar trilhas reflexivas sobre o valor da literatura, destacando o pensamento de Terry Eagleton, Antoine Compagnon e Jonathan Culler.

PALAVRAS-CHAVE: Literariedade. *Mashup*. Valor na literatura. Literatura contemporânea.

Maurício Ferreira Santana
jose_sandino@yahoo.com.br
Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba,
Paraná, Brasil.

INTRODUÇÃO

A reflexão inicial proposta neste artigo remete a um caso específico de plágio que ilustra a complexidade com que a literatura contemporânea deve ser analisada: considerando um tensionamento existente na composição de uma obra que, em um primeiro momento endereça o seu autor como supostamente criador de algo original, mas que na realidade apropria-se de diversas fontes não referenciadas; em um segundo momento, chama a atenção da crítica literária por sua suposta originalidade e finalmente, ao se revelarem as apropriações indevidas, passa por um julgamento de valor.

Helene Hegemann, uma escritora alemã, publicou em 2010 um romance intitulado “Axolotle Atropelado” (*Axolotl Roadkill*, em inglês), cuja história gira em torno de uma adolescente que conhece o submundo de Berlim, suas danceterias e entorpecentes. Com este romance, Hegemann foi uma das cinco finalistas da categoria ficção do prêmio literário *Leipziger Buchmesse*, além de ver sua obra figurar entre os livros mais vendidos da Europa.

De posse destas informações, poder-se-ia afirmar que a obra de Hegemann obteve importante marca de validação por parte da crítica literária (a indicação para um prêmio tradicional e renomado), além de conquistar um grande público de leitores. Porém, o texto produzido por Hegemann foi, em grande parte, fruto de cópias sutis ou literais de diversas fontes: outros romances, *blogs*, letras de bandas de rock:

Há um único elo entre as obras do cineasta americano Jim Jarmusch, do filósofo francês Maurice Blanchot, do escritor americano David Foster Wallace, da punk americana Kathy Acker, da banda de rock britânica The Zombies e do blogueiro alemão que assina posts como Airen. Todos eles contribuíram - sem saber que o faziam - para o best-seller “Axolotle atropelado” (Editora Intrínseca), que chega amanhã às livrarias de todo o Brasil [junho de 2011] depois de ter sido o epicentro de uma espinhosa discussão literária na Alemanha. (TARDÁGUILA, 2011, s. p.)

Os organizadores do prêmio para o qual a autora foi indicada, o *Leipziger Buchmesse* da Alemanha, após conhecerem o fato (denunciado por um dos autores que Hegemann plagiou) mantiveram *Axolotl Roadkill* entre os finalistas. Hegemann, entretanto, não ganhou o prêmio. Ela foi obrigada a reconhecer, perante a imprensa, seus “roubos” e a editora responsável pela publicação da obra acabou por incluir todas as referências das fontes utilizadas pela autora. Esta, entretanto, disse que “... não existe a tal da originalidade, de qualquer maneira: apenas a autenticidade” (RODRIGUES, 2011, s. p.).

O caso de Hegemann, apesar de não ser o único nos últimos anos, acabou por despertar uma discussão entre aqueles que ainda creem em uma literatura legítima, totalmente original, e os que enxergam novas possibilidades para a poética: “de um lado, ficaram os literatos tradicionalistas. De outro, reuniram-se os defensores da cultura do copiar e colar, uma combinação de teclas comumente acionada por quem usa computador e frequenta a internet” (TARDÁGUILA, 2011).

Esse é o problema ao qual este artigo propõe uma discussão: como atribuir valor à literatura contemporânea, à sombra dos critérios de validação e julgamento de valor propostos pela crítica e teoria literária? De que forma os procedimentos

utilizados para validar um texto como canônico acabam por menosprezar ou ignorar as textualidades contemporâneas?

1. ACERCA DA LITERARIEDADE

Atribuir valor à literatura, sobretudo à literatura canônica, era até a modernidade do século XIX uma tarefa que exigia da crítica literária uma série de critérios mais ou menos comuns, entre os quais a complexidade da linguagem, a permanência através dos tempos, seu valor estético e a capacidade de influenciar e deixar marcas na cultura. Conforme Ítalo Calvino:

Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes) (1993, p. 11).

Para Antoine Compagnon, a noção de clássico vai além: “o clássico transcende todos os paradoxos e todas as tensões: entre o individual e o universal, entre o atual e o eterno, entre o local e o global, entre a tradição e a originalidade, entre a forma e o conteúdo” (1999, p. 235).

Deixando de lado a conceituação romântica de um clássico, faz-se necessário enxergá-lo sob a ótica estética e formal, que também compreende o que se impunha até a modernidade como requisito para diferenciar alta cultura de cultura popular, ou “baixa” cultura. Exemplo claro é a própria poética grega, a qual definiu a própria estética épica, trágica e lírica.

Aristóteles, em sua “Poética”, propôs-se a analisar a composição da poética, a qual visava a sua perfeição, ou seja, o belo poético. Essa ideia de beleza, para os gregos, estava intrinsecamente ligada ao fator estético, formal e rítmico. Para Aristóteles, a tragédia possuía maior valor literário do que a comédia, pois aquela retratava os homens como “piores” (ou como o eram na realidade), ao passo que esta os representava como “melhores”. A comédia, portanto, por sua natureza parodística, seria um gênero literário menor (1999, p. 37).

Já no início do século XX, os formalistas russos sistematizaram os conceitos sobre a literariedade. Boris Eikhembbaum afirmou que o objetivo da ciência literária não era a literatura em si, mas a sua literariedade (literaturidade, na tradução brasileira da época), ou seja, o que faz de uma obra uma obra literária (1970, p. 8). Para definir a literariedade, esta escola crítica elencou uma série de procedimentos, a fim de se estudar a forma do texto literário. O estudo da forma, contudo, não deixou de lado aspectos importantes referentes à recepção da arte, entre os quais a percepção. A percepção era, tanto para Eikhembbaum quanto para Victor Chklovski, um procedimento que deveria ser desautomatizado pela arte; afinal, a percepção deveria se livrar do mero aspecto do reconhecimento e tornar-se visão (EIKHEMBAUM, 1970, p. 14-15; CHKLOVSKI, 1970, p. 44-45). Portanto, para que um texto tivesse literariedade, deveria lançar mão de uma série de procedimentos e funções para a composição de sua forma.

Mikhail Bakhtin, à frente do formalismo russo em suas teorias, considerou importante o estabelecimento de métodos para a definição de uma estética, a qual

então poderia ser aplicada ao estudo da literatura, não apenas para o estudo de sua forma, mas também sua relação com fatores externos ao texto:

Realmente, o estético, de certo modo, encontra-se na própria obra de arte, o filósofo não o inventa, mas para compreender cientificamente a sua singularidade, a sua relação com o ético e o cognitivo, seu lugar no todo da cultura humana, e, enfim, os limites de sua aplicação, necessita-se da filosofia sistemática com os seus métodos. O conceito de estético não pode ser extraído da obra de arte pela via intuitiva ou empírica: ele será ingênuo, subjetivo e instável; para se definir de forma segura e precisa esse conceito, há necessidade de uma definição recíproca com os outros domínios, na unidade da cultura humana. (2002, p. 16)

Para Jonathan Culler, a literatura é uma escrita imaginativa, uma linguagem na qual os diversos elementos e componentes do texto entram numa relação complexa: “Muitas vezes se diz que a ‘literariedade’ reside, sobretudo, na organização da linguagem que torna a literatura distinguível da linguagem usada para outros fins” (1999, p.35-36); já Antoine Compagnon contradiz Culler e questiona se a literariedade proporciona uma condição necessária e suficiente da literatura:

[...] a literariedade não pode distinguir um uso literário de um uso não-literário da linguagem [...]; a literariedade não é questão de presença ou de ausência, de tudo ou nada, mas de mais e de menos (mais tropos, por exemplo): é a dosagem que produz o interesse do leitor” (1999, p. 42-43)

E, por falar em leitor, este também é um importante elemento para a problemática da literariedade. Para Vincent Jouve, existem dois tipos de leitura: aquela que transforma (mais profunda) e a que diverte (meramente recreacional): “Globalmente, podem-se distinguir as leituras que exercem uma influência concreta (confirmando ou modificando as atitudes e práticas imediatas do leitor) e as que se contentam em recrear e divertir” (2002, p. 123). Através deste argumento, poder-se-ia afirmar que a literariedade reside somente em uma leitura que transforma (conforme a teoria literária tenta impor), causando um determinado efeito no leitor que esteja além do mero prazer recreacional? Para a estética da recepção essa afirmação é válida, pois presume que o leitor – mesmo estando longe do estado “ideal”, ou seja, um estado de leitor modelo –, deva possuir um repertório mínimo de conhecimentos e experiência de vida para poder receber (e perceber) o efeito transformador de uma obra.

Mas essa visão parcial do leitor modelo e da leitura que transforma é derrubada por Jouve, pois a dimensão do transformar pode estar na forma lúdica: “[...] não se deve negligenciar a dimensão estratégica de numerosos textos que, por trás dos desafios de prazer explícito (emocionar e distrair), escondem verdadeiros desafios performativos (informar e convencer)” (2002, p. 123). Neste caso, Jouve alerta para as possíveis implicações ideológicas que um texto de caráter lúdico pode conter. Mas as próprias narrativas canônicas também podem possuir tal intenção. Ou seja, sob esta ótica é possível atribuir literariedade às narrativas produzidas “em série”, as quais obedecem a uma fórmula de mercado, com objetivos recreacionais. É possível também que essa literatura, guardadas as

devidas proporções em relação ao cânone, cause um impacto que transforme o leitor, seja com objetivos ideológicos ou não.

Essa transformação, há de se concordar, depende do repertório do leitor. Por exemplo, um adolescente que lê a obra “Razão e sensibilidade e monstros marinhos” sem nunca ter lido a obra original de Jane Austen e isento de marcadores (como prefácios explicativos), certamente verá esse texto como original, ao contrário de um leitor que conheça “Razão e sensibilidade”. Da mesma maneira, um leitor mais conservador pode se deparar, em uma livraria, com uma obra intitulada “Opúsculo”, sem saber em um primeiro momento que tal obra é uma paródia da série de romances (também adaptados para o cinema) “Crepúsculo”¹. Este repertório do leitor, remetendo ao exemplo da reflexão inicial da Introdução, necessita de tal amplitude que abarque redes sociais, *blogs*, literatura ficcional e não-ficcional, música etc., o que aparentemente é inalcançável, dado o volume gigantesco de informações que os sujeitos da pós-modernidade são obrigados a processar.

O gradativo surgimento de mudanças socioculturais, ao final do século XIX e mais acentuadamente na segunda metade do século XX, contextualizadas como pós-modernas – ou da modernidade tardia –, causaram uma série de problematizações para a crítica de arte e, especificamente, para a crítica literária. De um momento para outro passou-se a questionar efetivamente o que era esteticamente belo; modernistas, surrealistas, dadaístas mostraram que sua arte fugia aos padrões estéticos até então aceitos. Na literatura, a poesia não precisava mais lançar mão da métrica ou da rima; utilizavam-se elementos do concretismo; as narrativas apresentavam novas formas, fugindo do convencional começo-meio-fim. O pós-modernismo, um evento representativo das expressões artísticas e culturais da pós-modernidade (esta, um evento macrossocial e político) ignorou as fronteiras distintas entre a alta literatura (canônica) e a literatura marginal, periférica, promovendo a fusão de seus elementos. Terry Eagleton esclarece a derivação do pós-modernismo a partir da pós-modernidade:

Em primeiro lugar, podemos estabelecer uma distinção entre “pós-modernidade”, um termo mais abrangente, histórico ou filosófico, e “pós-modernismo”, um termo limitado, de matiz mais cultural ou estético. Pós-modernidade significa o fim da modernidade, no sentido daquelas grandes narrativas de razão, verdade, ciência, progresso e emancipação universal que, como se acredita, caracterizam o pensamento moderno a partir do Iluminismo. (2010, p. 350)

Além disso, como a pós-modernidade não representou uma continuação da modernidade, perdendo os elementos (não todos, evidentemente) que a ligassem a certa “tradição” – no sentido de algo a ser reinventado a cada nova geração, conforme Anthony Giddens (1991, p. 44) –, obrigou as manifestações pós-modernas a buscar e redescobrir referências do passado. Essas referências fragmentadas, como no caso da paródia, buscam a ironia e o cômico como uma forma de homenagem e resgate.

Essa liberdade que a pós-modernidade (entenda-se contemporaneidade) possibilita à criação literária faz com que existam inúmeras formas de manifestações narrativas, como por exemplo, *copy-and-paste* (copiar e colar),

mashup (mistura de um ou mais estilos literários), *fan fiction* (ficção escrita por fãs) e *sampling* (“amostragem”, em tradução grosseira). Trazendo essas denominações para a teoria literária, perceber-se-á uma grande confusão para alocá-las em gêneros como pastiche, paródia, plágio etc. De uma maneira superficial bastaria dizer que essas manifestações são todas hipertextuais, utilizando a definição de Gérard Genette, onde um texto “B” (um hipertexto) deriva de um texto “A” (um hipotexto) (2010, p. 12). Esses hipotextos podem ser originados de qualquer linguagem (literatura, cinema, música, teatro etc.). No entanto, essa explicação serve apenas para agrupar diversas textualidades a um modelo teórico, deixando de lado o que realmente interessa na presente discussão: qual a importância destas manifestações e que valor elas têm?

2. RECICLAGENS HIPERTEXTUAIS

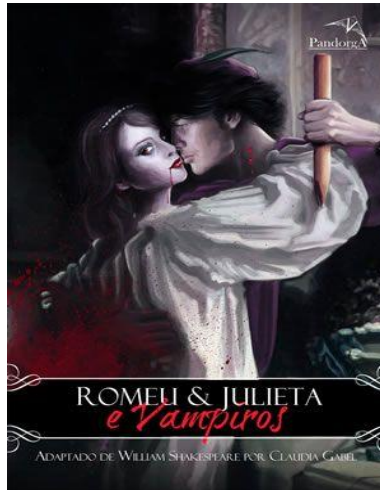
Partindo do pressuposto de que esses “gêneros” (*sampling*, *copy-and-paste*, *mashup*, *fan fiction*) são basicamente hipertextuais pois têm como base elementos existentes os quais são apropriados para a criação de novos textos, cabe aqui tentar defini-los brevemente. Vale lembrar que os termos citados foram cunhados pelos meios de comunicação (ou seja, pela mídia), passando a ser validados primeiramente nos estudos em comunicação a partir da chamada cultura *remix*, que teve origem nos anos 1970 com a prática de se misturar faixas de áudio de diferentes gravações musicais e assim ser recombinadas. Esse termo generalizou-se, e passou a indicar recombinações de outras mídias, como vídeos, textos literários e *videogames* (DIAKOPOULOS, 2007, p. 133); mais tarde houve interesse pelo *remix* nos campos de pesquisa da teoria literária, linguística e semiótica contemporânea, sobretudo nos estudos voltados para a intermedialidade, conceituada por Claus Clüver como “[...] todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias” (2011, p. 9) e que derivam, em parte, dos estudos interartes que, por sua vez, têm raiz nas teorias da intertextualidade propostas inicialmente por Julia Kristeva, nos anos 1970, e também por Gérard Genette e suas tipologias transtextuais (MÜLLER, p. 84-86). Como um derivativo do *remix*, surge o *sampling*, inicialmente utilizado na música para a inserção de trechos musicais de outros artistas através de um aparelho eletrônico denominado *sampler* e largamente utilizadas na indústria musical: “[...] com a tecnologia de *sampling*, as práticas de montagem e colagem, que sempre foram centrais na cultura do século XX, se industrializaram².” (MANOVICH, 2002, p. 7, tradução nossa).

Como exemplo de um gênero *copy-and-paste* pode-se mencionar o próprio *Axolotl roadkill* de Hegemann, pois o mesmo lança mão de apropriações literais de outros textos; entretanto, Sérgio Rodrigues considera tal obra fruto de *sampling*, “... reprocessamento de retalhos alheios” (2011); ou seja, o ato de copiar e colar trechos inteiros de textos em outros assumindo a propriedade deles também configura o plágio, cuja “[...] apropriação total explica que questões jurídicas sejam levantadas a seu respeito, já que coloca em causa [...] a propriedade literária”. (SAMOYAUULT, 2008, p. 51).

O termo *mashup* surgiu, na literatura e nos estudos literários, para denominar a “fusão” ou mistura de gêneros ou temáticas distintas, uma composição de textos que combina porções de alguns textos originais (SCHNEIDER, 2009, p. iv). Por exemplo, “Orgulho e preconceito e zumbis” (*Pride and prejudice*

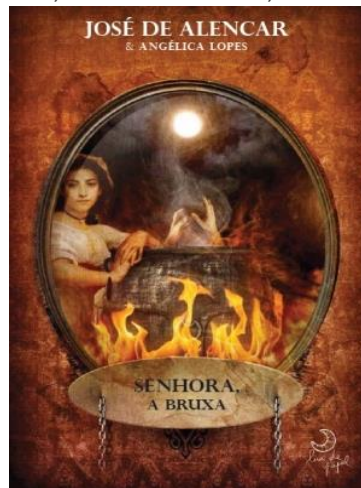
and zombies, de 2009) é considerado um *mashup* literário, pois utiliza como base a obra de Jane Austen, somando a ela elementos da cultura *pop* (filmes de artes marciais e zumbis). Da mesma maneira, obras como “Romeu e Julieta e vampiros” (de 2011) e “Senhora, a bruxa” (de 2010) são também consideradas *mashup* literários.

FIGURA 1 – *Mashup* de Romeu e Julieta. Abaixo do título, a informação “adaptado de William Shakespeare por Claudia Gabel”



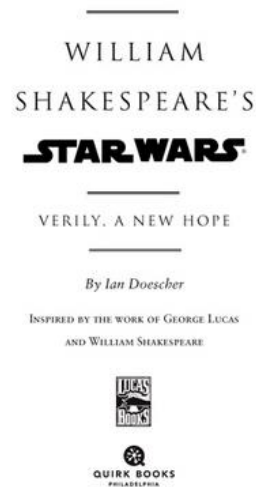
Fonte: <https://www.amazon.com.br>

FIGURA 2 – *Mashup* de Senhora, de José de Alencar, em “coautoria” com Angélica Lopes



Fonte: <https://www.amazon.com.br>

FIGURA 3 – *Mashup* da forma narrativa de William Shakespeare com o episódio da série cinematográfica *Star Wars* (no exemplo, o episódio “Uma nova esperança”).



Fonte: <https://www.amazon.com.br>

Outro exemplo de gênero que se entrelaça com os dois acima mencionados é a *fan fiction*, ficção escrita por fãs. Henry Jenkins contextualiza o fenômeno da *fan fiction* como uma das manifestações do chamado *fandom* (domínio dos fãs, apropriação dos bens culturais pelas pessoas que por eles tem afinidade: personagens de mangás, marcas de produtos, etc.). O estudo de caso da série literária “Harry Potter” serve (também) para contextualizar o conflito gerado pelo interesse das editoras em preservar os direitos autorais sobre as obras da escritora J. K. Rowling e as práticas dos fãs, que se apropriam de todo o universo ficcional de Harry Potter para escrever e publicar (geralmente em *blogs* e *sites* especializados) suas próprias histórias. Em alguns casos, estas histórias são elaboradas de forma colaborativa, ou seja, com autoria coletiva. (2009, p. 235-284).

Na figura abaixo, pode-se observar um diretório de *fan fiction* das obras de Jane Austen, chamado *Jane Austen FanFiction Index*³. Nesta figura é apresentado um extrato de textos (*fanfics*) escritos por fãs no ano de 2021. Na pesquisa executada, utilizou-se como filtros a data (2021) e a obra *Pride and prejudice* com todas as categorias temáticas disponíveis. Esses textos, portanto, utilizam como base o título de Austen para a criação de textos que lançam mão de diversos elementos, como terror e ficção científica, por exemplo. Em relação às siglas “M” e “R”, elas indicam respectivamente “*modern*” (a *fanfic* transporta o universo de personagens para a época atual) e “*regency*” (a *fanfic* é ambientada na mesma época da obra original). Outras siglas que não aparecem na figura mas constam no diretório são “O” (*other past*, *fanfics* ambientadas em épocas passadas diferentes do período regencial) e “F” (*future*, *fanfics* abientadas no futuro e com elementos de ficção científica). O resultado total da estratégia de pesquisa utilizada trouxe 25 textos.

FIGURA 4 – Extrato de pesquisa executada no diretório *Jane Austen FanFiction Index*.

The screenshot shows the title 'Jane Austen FanFiction Index' in a cursive font, followed by 'Stories Completed or Last Updated in 2021' and 'Pride and Prejudice' in a bold, sans-serif font. Below this is a table with three columns: 'Title (Linked to JAFF Index detail pages)', 'Author', and 'Date'. The table lists several stories, some with green circular icons next to their titles.

Title (Linked to JAFF Index detail pages)	Author	Date
Agony and Hope	ldb531 (L L Diamond)	M 2021
Choice and Consequence	Christine Combe	R 2021
● The Curse	Autumn2005 (Autumn D)	R 2021.07
● Deliberation and Doubt	Sandy W	R 2021.05
A Good Memory is Unpardonable	Nicole Clarkston, Alix James	R 2021
● Fitzwilliam Darcy, Manservant	Happiness47	R 2021.06
Fixing on the Hour	TolkienGirl	M 2021
A Gentleman's Honor	mrb2016 (borrego, M_Rachel, Melanie Rachel)	R 2021

Fonte: http://www.jaffindex.com/ff_qseldatedisp.php

Esta tentativa de definir tais gêneros pode ser pouco produtiva, visto que não há um discernimento suficiente entre eles. Como já dito, *copy-and-paste* e *sampling* podem significar a mesma coisa; uma obra, considerada *mashup*, pode utilizar recursos de copiar e colar, ou também pode ser considerada um *sampling*, visto que se apropria de fragmentos de cultura *pop* em uma base textual canônica (o que não é, porém, uma regra).

Outro problema encontrado é tentar compreender estes gêneros à luz da teoria literária. Um recurso frequente utilizado pela literatura pós-moderna é o da paródia. Mas, essa utilização da paródia não se traduz em um estilo único; em obras como “Orgulho e preconceito e zumbis” e “Razão e sensibilidade e monstros marinhos”, pode-se verificar elementos de paródia, mas também de pastiche. Elementos novos (monstros marinhos, zumbis, lutas de artes marciais) são inseridos a passagens literais do texto canônico. Visto que a paródia visa transformar, e o pastiche imitar, há uma diferença muito tênue na identificação destes gêneros nas obras contemporâneas, o que faz com que seja difícil atribuir a essas textualidades um único gênero (ou “rótulo”).

É o caso de “Orgulho e Preconceito e Zumbis”, que reúne elementos tanto da paródia quanto do pastiche e possui um nicho de mercado específico com editoras especializadas. Esta obra (hipertextual a partir do cânone de Jane Austen, hipotextual a partir de suas variações) foi publicada pela editora estadunidense Quirk Books, a qual também publicou *Reason and sensibility and sea monsters*, entre outros títulos. No Brasil, a editora Lua de Papel / Leya publicou algumas obras rotuladas como *mashup*, entre elas a (já citada) “Senhora, a bruxa”; “A escrava Isaura e o vampiro”; “O alienista caçador de mutantes” etc., apresentando

as marcas de “coautoria” – que descaracterizam plágio – dos autores canônicos (respectivamente, José de Alencar, Bernardo Guimarães e Machado de Assis)⁴.

Para ilustrar essas práticas, reproduz-se abaixo duas passagens de “Orgulho e preconceito” e “Orgulho e preconceito e zumbis” (diálogo entre Elizabeth Bennet e Lady Catherine De Bourgh), onde tornam-se claras as práticas de copiar, colar e misturar:

Passagem A (“Orgulho e preconceito”):

- Sabe cantar e tocar piano, Srta. Bennet?
- Um pouco.
- Ah! Então... uma hora ou outra ficaremos felizes em ouvir você. O nosso piano é magnífico, provavelmente superior a... Você vai experimentá-lo algum dia. Suas irmãs também tocam e cantam?
- Uma delas, sim. (AUSTEN, 2010, p. 135)

Passagem B (“Orgulho e preconceito e zumbis”):

- O Sr. Collins contou-me que você é versada nas artes mortais, Srta. Bennet.
- Sou, de fato, embora nem com metade da proficiência de Vossa Senhoria.
- Ah! Então... qualquer hora dessas terei o prazer de vê-la praticar com um de meus ninjas. Suas irmãs também são treinadas?
- Sim, são. (AUSTEN, GRAHAME-SMITH, 2010, p. 125)

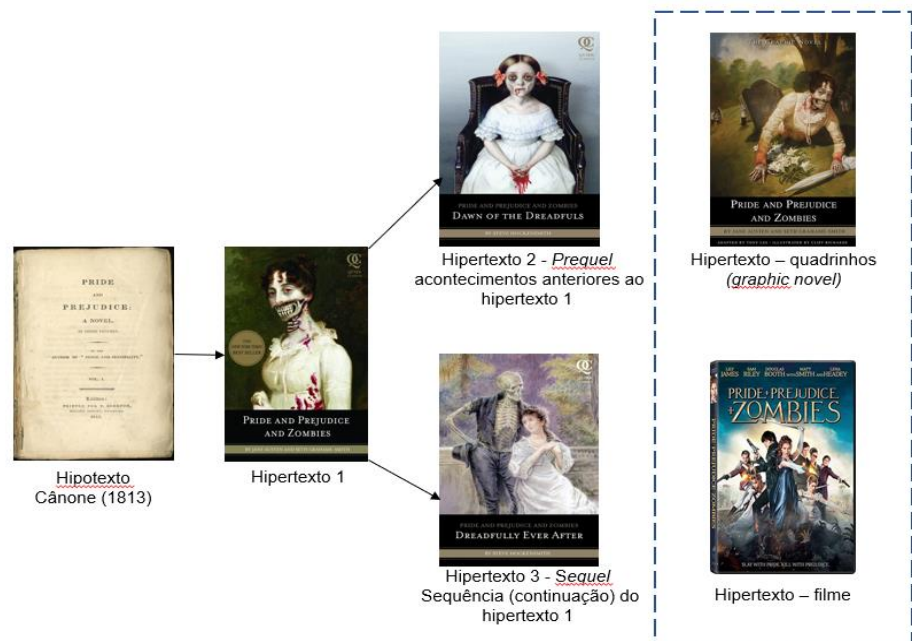
Nota-se a substituição, no hipertexto, do piano pelas artes marciais; das habilidades ao piano pelo conhecimento das artes “mortais” (no caso, o kung fu: a obra de Grahame-Smith possui inúmeras referências a filmes deste estilo, bem como a filmes de zumbis) etc., além de algumas excisões e adaptações.

Dessa obra amalgamada em relações tanto de derivação como de copresença – paródia, pastiche e citação, principalmente – derivou-se novos hipertextos, significando que um hipertexto passa a ser uma nova forma de hipotexto. Conforme esquematizado na figura 5, o hipotexto de 1813 gera um hipertexto 1 (“Orgulho e preconceito e zumbis”); a partir do hipertexto 1 são derivados um hipertexto 2 denominado *prequel*, ou seja, uma obra que retrata acontecimentos anteriores ao hipotexto 1 e um hipertexto 3 denominado *sequel*, que narra acontecimentos posteriores ao hipertexto 1: tem-se, então, relações fundamentalmente intertextuais.

Por outro lado, tem-se também outros hipertextos, mas contidos em outras mídias. Os exemplos da figura mostram relações hipertextuais na mídia “quadrinhos” (*graphic novel*) e na mídia “cinema” que, além de intertextuais, denotam intermedialidade em pelo menos duas categorias propostas por Irina Rajewsky: a transposição midiática (transformação de um texto fonte ancorado em uma mídia específica que através de uma transformação midiática gera uma outra mídia) e a combinação de mídias (de pelo menos duas mídias ou formas midiáticas de articulação percebidas como distintas; um dos exemplos dados por Rajewski é a própria *graphic novel*) (RAMAZZINA-GHIRARDI; RAJEWSKY; DINIZ, 2020, p. 18-19). Na primeira categoria fica evidenciada a adaptação do hipertexto “filme” a partir do hipertexto 1, enquanto que na segunda, percebe-se a adequação de

trechos do hipertexto 1 para o formato midiático dos quadrinhos. Outras derivações também são possíveis, como *e-books* e *videogames*, porém considerou-se as exemplificadas na figura como mais representativas.

FIGURA 5 – Do hipotexto “Orgulho e preconceito” para diversos hipertextos. Relações tanto intertextuais quanto intermidiáticas.



Fonte: Autoria própria.

Vale mencionar o enquadramento do hipertexto 1 em outra categoria de Rajewsky, as referências intermidiáticas (*Ibidem*, p. 19), onde existe uma evocação, na narrativa, da estética de outra mídia; no caso, a linguagem cinematográfica, pois conforme apontado anteriormente, a narrativa de Grahame-Smith lança mão de estereótipos em forma de diálogos acrescentados que remetem aos filmes de kung fu e de zumbis.

3. DISCUSSÃO

Dado o contexto de toda uma literatura pós-moderna que lança mão de recursos como cópia, colagem / bricolagem e mistura, tem-se a questão: o que pode dar valor a tais obras? Ao se levar em consideração alguns critérios como o reconhecimento da crítica literária (premiação ou reconhecimento efetuado através dos meios de comunicação), o reconhecimento do público leitor (através da estratégia de mercado, em parte pelo aval dado pela crítica nas mídias, em parte pela influência provocada pelas listas de mais vendidos) e marcas de autoria (utilização de nomes de autores consagrados como “coautores” em obras paródicas), podem-se estabelecer algumas marcas valorativas. Sobre essas marcas, Culler afirma que se tratam de critérios seletivos:

[O] que diferencia as obras literárias dos outros textos de demonstração narrativa é que eles passaram por um processo de seleção: foram publicados, resenhados e reimpressos, para que os leitores se aproximassem deles com a certeza de que outros os haviam considerado bem construídos e “de valor” (1999, p. 33).

Esses critérios são gerados a partir de uma esfera macro e sobretudo midiática, prescindindo portanto de uma perspectiva subjetivista do público leitor - leia-se o “grande” público, não a crítica literária. E é o elemento subjetivo que abre novas trilhas valorativas: lembrando Vincent Jouve, o critério subjetivo do leitor é que determinará o prazer recreativo da leitura ou seu caráter transformador. É a subjetividade do leitor e a sua conexão com o texto que lhe dará a chancela para julgar se uma obra tem ou não valor, individualmente: “[...] valor é um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos” (EAGLETON, 2010, p. 17).

Ainda segundo Eagleton, as pessoas consideram literatura a escrita (ou o estilo de escrita) que lhes parece bonita. Desta forma, os julgamentos de valor têm relação com o que se considera literatura, e com o que não se considera; não no sentido de que o estilo precisa ser belo para ser literário, mas sim de que tem de ser do tipo considerado belo (p. 16). Portanto, essa consideração do que é belo é bastante subjetiva. O que é belo (e consequentemente valioso) para uma pessoa pode não o ser para outra:

Até as razões que determinam a formação do critério de valioso podem se modificar. Isso, como disse, não significa necessariamente que venha a ser recusado o título de literatura a uma obra considerada menor: ela ainda pode ser considerada assim, no sentido de pertencer ao tipo de escrita geralmente considerada como de valor. [...] Não existe uma obra ou uma tradição literária que seja valiosa em si, a despeito do que se tenha dito, ou se venha a dizer, sobre isso. (*Ibidem*, p. 17)

Eagleton é peremptório (e polêmico) quando diz que a literatura, no sentido de uma coleção de obras de valor real e inalterável, distinguida por certas propriedades comuns, não existe. Ele também afirma que a literatura canônica não precisa ser necessariamente tomada como um construto, modelado por determinadas pessoas, por motivos particulares e num determinado momento (*Ibidem*, p. 16-17). Acontece, entretanto, que algumas narrativas pós-modernas (particularmente as mencionadas anteriormente) adotam esses mesmos construtos, lançando mão da ironia (paródia) ou da imitação séria (pastiche), por exemplo. Portanto, essas narrativas, em muitos aspectos, têm como referência o paradigma do romance canônico. Essa consideração faz lembrar a menção ao belo poético de Aristóteles, para o qual as qualidades estéticas (métrica, ritmo) determinavam o que era e o que não era literário. O mesmo, então, parece ocorrer para a narrativa pós-moderna, ligada em parte à estética do cânone e em parte delineando novas estruturas narrativas, o que para Genette (2010) consiste em uma dissonância hipo / hipertextual: fazer o novo a partir do velho produz objetos mais complexos, onde novas funções (narrativas e estéticas) se superpõem e se misturam às antigas (p. 142), o que por si só já tem seu valor: um valor que apesar de endereçado ao experimentalismo literário, promove indiretamente o resgate

do clássico, do canônico; promove com ele algum tipo de diálogo, respeita suas marcas de autoria – mesmo que pretensamente autores de *mashup* coloquem os autores canônicos como “seus” coautores – e transita em outras mídias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Evidentemente, implicações ideológicas ou mercadológicas induzem à construção de padrões de valoração a certas literaturas; entretanto, o peso da subjetividade na atribuição de valor por parte do leitor prevalece, o que torna incerto – e essa incerteza pode ser considerada positiva, no sentido de não haver uma imposição acadêmica que induza o leitor para modelos teóricos e estéticos – estabelecer qual literatura tem ou não valor. A literatura contemporânea acaba então por ter a mesma chance de ser considerada valiosa, ao lado do cânone. Porém, existem pesos e medidas para esses valores, nichos específicos de valoração e que transitam através das dimensões estética, mercadológica / midiática e – talvez mais importante do ponto de vista da leitura em si – subjetiva. No caso específico do *mashup*, amplia-se à dimensão subjetiva o conhecimento do original / canônico para dar consonância de significados à dissonância hipertextual.

Considera-se (mas não se conclui), então, que as textualidades contemporâneas possuam o que se denomina, na teoria literária, de literariedade em relação pelo menos à forma e a estética, pois obedecem – nos casos expostos neste artigo – aos critérios da forma estética, dentre os quais a linguagem literária (geralmente hipertextual e paródica) e a forma do romance (diegese, narração, começo-meio-fim).

As formas derivativas e eventualmente de copresença – à exceção do plágio –, além de revisitar, homenagear e adaptar, validam o texto canônico, pois se apropriam dele para gerar um ou mais hipertextos, uma ou mais mídias, e nisso já têm o seu valor. É justo, porém, dar aos cânones o seu devido lugar, importância e valor no território literário; o que sobrevive, transforma, influencia, atravessa os séculos. Cabe à contemporaneidade escolher seus novos cânones e colocá-los à prova para que novas gerações de críticos e leitores possam validá-lo e ampliar seu valor, atribuindo a eles o rótulo de “clássico”. A expressão que representa a literatura da contemporaneidade é menos reinventar do que recombinar: esta, melhor que aquela, abarca acima de tudo o diálogo. Não existe a ruptura, e sim a recombinação; todas as obras têm valor: umas mais, outras menos.

Literarity and value judgments: some issues about contemporary literature

ABSTRACT

Contemporary cultural manifestations present a fusion of the so-called high culture with popular culture; the same happens with high literature and marginal literature, where there is practically no distinguishing line. Different art forms adopted in the process of recreating and reinventing as a form of appropriation long ago; for example, “Aeneid” and “Ulysses” appropriate the “Odyssey”, according to Gérard Genette. In cinema, theater and music, these intertextual relations are also intertwined and when they merge, they go further and configure themselves as intermediaries. In the case of contemporary (or post-modern) literature, elements from the past are used - in the case of the present study, coming mainly from the literary canons of modernity in the 18th and 19th centuries - to compose their narratives, through pastiche and parody, between other adaptation / appropriation resources. In addition, this literature uses a series of excisions, sometimes (“do it yourself”) collages from pop culture and literal clippings from other texts (which is called sampling, a term used in music, where artists use excerpts from songs others in their own songs). Given this scenario, it is up to literary theory to problematize the issues of current poetics, especially with regard to value judgments. What is the value of contemporary poetics in relation to the canon? This article offers some reflections on this matter, making use of some theoretical propositions, starting from Russian formalism and dialoguing with communication studies, in order to point out reflective paths on the value of literature, highlighting the thought of Terry Eagleton, Antoine Compagnon and Jonathan Culler.

KEYWORDS: Literarity. Mashup. Value in literature. Contemporary literature.

NOTAS

¹ A obra de Jane Austen “Razão e sensibilidade” foi adaptada em um *mashup* de Ben H. Winters intitulado “Razão e sensibilidade e monstros marinhos”, publicado no Brasil em 2011; a série “Crepúsculo” (quatro volumes) foi escrita por Stephenie Meyer; a paródia “Opúsculo” foi escrita por um coletivo de autores denominado The Harvard Lampoon e publicada no Brasil em 2010.

² No original: “[...] with sampling technology, the practices of montage and collage that were always central to twentieth century culture, became industrialized”.

³ Para ter acesso ao diretório, é necessário um login e senha disponíveis no *website Austen.com* (<http://www.austen.com/onaust.htm>).

⁴ Tais títulos não constam mais no catálogo da editora; porém, ainda estão disponíveis em livrarias virtuais, como Amazon.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética; Organon; Política; Constituição de Atenas**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

AUSTEN, J. **Orgulho e preconceito**. São Paulo: Martin Claret, 2010.

AUSTEN, J.; GRAHAME-SMITH, S. **Orgulho e preconceito e zumbis**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Annablume: HUCITEC, 2002.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHEMBAUM, B. [Et al.]. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1970.

CLÜVER, C. Intermedialidade. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, p. 8-23, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413/12270>. Acesso em: 20 dez. 2020.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CULLER, J. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca, 1999.

DIAKOPOULOS, N. [Et al.] **Remixing Authorship: reconfiguring the Author in online video remix culture**. Georgia Institute of Technology, 2007. Disponível em: <https://smartech.gatech.edu/handle/1853/19891>. Acesso em 24 jul. 2021.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

EIKHEMBAUM, B. A teoria do “método formal”. In: _____. [Et al.]. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1970.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JOUVE, V. **A leitura**. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

MANOVICH, L. Who is the Author? Sampling / Remixing / Open Source. **Models of Authorship in New Media**, 2002. Disponível em: <http://manovich.net/index.php/projects/models-of-authorship-in-new-media>. Acesso em: 18 jul. 2021.

MÜLLER, J. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (Org.). **Intermedialidade ou estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: Rpmia Editora: FALE/UFMG, 2012.

RAMAZZINA-GHIRARDI, A. L., RAJEWSKY, I.; DINIZ, T. F. N. Intermedialidade e referências intermediáticas: uma introdução. **Revista Letras Raras**, v. 9, n. 3, p. 11-23, ago. 2020. Disponível em: <http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/1902/1304>. Acesso em: 26 jul. 2021.

RODRIGUES, S. Plágio ou sampling? **Todoprosa**. [S. l.], 18 fev. 2010. Disponível em: <https://todoprosa.com.br/plagio-ou-sampling/>. Acesso em: 17 out. 2019.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SCHNEIDER, M. **Plagiarism as authorship: the Literary Mashup**. Edmonton: University of Alberta, 2009.

TARDÁGUILA, C. Acusada de plágio, escritora alemã defende a cópia de trechos de obras alheias. **O Globo**: Cultura, Rio de Janeiro, 19 jun. 2011. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/acusada-de-plagio-escritora-alema-defende-copia-de-trechos-de-obras-alheias-2873377>. Acesso em: 17 out. 2020.

Recebido: 21 out. 2019

Aprovado: 27 jul. 2021

DOI: 10.3895/rl.v23n42.10985

Como citar: SANTANA, Maurício Ferreira. Literariedade e julgamentos de valor: algumas questões sobre a literatura na contemporaneidade. *R. Letras*, Curitiba, v. 23, n. 42 p. 71-87, set. 2021. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rl>>. Acesso em: XXX.

Direito autorial: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

