

NARRATOLOGIA NO ARQUIVO DA LITERATURA¹

NARRATOLOGY IN THE ARCHIVE OF LITERATURE

Margaret COHEN¹

Traduzido por: Rodrigo Cerqueira

Resumo:

Os historiadores literários estão escavando uma grande variedade de formas literárias esquecidas, o que coloca uma questão das mais importantes: como apreender a especificidade dessas obras. A leitura cerrada e a leitura sintomática têm sido, até aqui, as ferramentas mais importantes usadas pelo críticos literários, mas elas se mostram ineficazes para lidar com romances que não se conformam com os paradigmas realista e modernista. O artigo ilustra esse método através da redescoberta da ficção de aventura marítima enquanto uma influente prática transnacional do romance de Defoe a Conrad.

Palavras-chave: narratologia; arquivo; ficção marítima

Abstract:

The literary historians are excavating a great range of forgotten literary forms, which posits the important question on how to apprehend their specificity. So far, close reading and symptomatic reading have been the most important tools used by literary critics, but they are unable to deal with novels that do not conform to the realist and modernist paradigms. The article examines this return to the archive discusses the methodology necessary to grasp these forgotten forms. The article illustrates this method through the rediscovery of sea adventure fiction as an influential transnational practice of the novel from Defoe to Conrad.

Keywords: narratology; archive; sea adventure fiction

O retorno dos estudos literários ao arquivo

Ao longo dos últimos vinte e cinco anos, os estudos literários têm vivido um “retorno ao arquivo”, um renovado interesse pela pesquisa histórica por parte dos críticos literários treinados na era da teoria. Mais do que um movimento bem definido, com um programa unificado, o retorno ao arquivo constitui uma afiliação informal entre os críticos que voltaram ao arquivo com questões tão diversas quanto seus paradigmas teóricos de formação. Uma vez no arquivo, eles têm continuado a trabalhar com a teoria literária. Aliás, o próprio conceito de arquivo de que se valem foi moldado pela reformulação teórica que Michel Foucault fez dessa instituição ao expandir a noção de arquivo de uma coleção de registros materiais brutos do passado aos discursos dos quais esses registros são os resíduos.

¹ Professora de Literatura Comparada e de Língua e Literatura Francesa na Universidade de Stanford.

Ao mesmo tempo em que os críticos têm aplicado a teoria a objetos descontínuos, eles têm reduzido suas reivindicações da teoria. No retorno ao arquivo, a teoria literária se tornou o que o historiador da ciência Peter Galison chamou “teoria específica” ao refletir sobre o futuro da teoria literária numa conferência sobre o assunto organizada pela *Critical Inquiry*, em 2003. Galison entende por “teoria específica” trabalhos produzidos numa escala intermediária “entre a distância zero permitida pelo sonho de um empirismo extremo e a infinita medida do universalismo mágico” (GALISON, 2004, p. 382).

Neste artigo, estou interessada nas consequências para a história literária do retorno a um tipo de arquivo em particular, que algumas vezes se perde na confluência do arquivo com a história e a materialidade: o arquivo da literatura. Especificamente, discutirei como a escavação de formas literárias esquecidas torna possível abordar mais uma vez questões sobre a excelência estética da literatura. Propor a importância da excelência literária pode parecer arcaico para um artigo escrito em 2009. Esse critério, que já fez parte de qualquer discussão crítica, foi completamente problematizado nos debates da década de 1980 sobre o cânone. Quando a grande tradição foi exposta como a reificação das relações de poder institucionais e sociais, a auto-evidência da excelência de um artefato ficou igualmente comprometida. Essa auto-evidência foi demolida ainda mais pelas pesquisas transnacionais realizadas nos últimos dez anos, implicando num relativismo cultural que diz respeito à diversidade de formas poéticas tanto ao longo do espaço quanto do tempo.

Contudo, a percepção de que há valor intrínseco nas obras literárias não desapareceu. Isso é, naturalmente, reivindicado por beletristas, mas mesmo aqueles críticos mais ativos na desmistificação do cânone demonstram uma intuição, com a qual trabalham, de que um tipo de literatura é mais valiosa, interessante, produtiva — preencha com a palavra de sua preferência —, em resumo, mais digna de ser analisada do que outra. Mesmo que essa intuição não seja articulada, ela molda a escolha de foco do acadêmico no que diz respeito ao seu próprio trabalho assim como na sua prática de ensino. A seleção de textos oferecida aos estudantes permanece extraordinariamente restrita se comparada com toda a literatura que já foi escrita. Além do que, critérios de beleza e validade continuam a ser usados em argumentos direcionados ao público de administradores e doadores, quando o assunto é o valor dos estudos literários numa era que privilegia a ciência e a razão instrumental. Os críticos que estão à frente das guerras canônicas têm considerado se livrar da própria noção de valor literário, fazendo do

estudo da literatura um ramo da história cultural. Mas essa abordagem deixa de lado a especificidade do que faz os estudos literários um empreendimento distinto, ignorando, por mais difíceis que sejam, suas questões constitutivas. Os críticos literários estudam um modo de expressão cultural que tem seu próprio poder específico. Eles não precisam temer se apossar desse poder, particularmente quando impera uma dimensão instrumental da cultura. O que é “o literário”? Por que e como a literatura se expressa de um modo que é distinto de outras formas de expressão cultural, textual ou de outro tipo? Por que o público acha alguns artefatos dotados de poder excepcional, e qual é o alcance desses artefatos? Como obras conseguem atingir públicos muito distintos daqueles para os quais elas foram pretendidas, mesmo se essa relevância pode demandar alguma análise crítica para ser percebida? Por que algumas obras se provam transmissíveis ao longo do espaço e do tempo, em contraste com outras, limitadas ao seu próprio contexto e ilegíveis quando são desterradas?

Essas são questões teóricas, mas elas se desenrolam inteiramente em terreno familiar. Perguntar-se sobre excelência literária é inquirir sobre o gosto. O gosto implica expectativas sociais, o que é o mesmo que dizer públicos que estão histórica e culturalmente situados. Embora as predileções e julgamentos desses públicos fossem do interesse da história literária tradicional, eles não foram conceituados de maneira consistente. Antes, aquelas expectativas que espelhavam a sensibilidade dos críticos foram valorizadas, enquanto outros julgamentos foram descartados. O relativo peso dado pela história literária do século XX aos julgamentos do século XIX a respeito de Germaine de Staël ou George Sand, por um lado, e de Stendhal, por outro, exemplificam essa inconsistência. De Staël e Sand foram proeminentes autoras ao longo da maior parte do século XIX, enquanto Stendhal recebeu um reconhecimento variado e irregular até o final do século XIX. Contudo, até que as feministas reabilitassem os escritos de de Staël e Sand, no final do século passado, a admiração do século XIX por essas autoras foi diminuída pelos acadêmicos do XX. A difundida aclamação contemporânea de de Staël e Sand não serviu de porta de entrada para um questionamento sobre a consistência dos seus ofícios. Antes, a fama das duas foi explicada através da notoriedade de mulheres que causavam escândalos, porque suas vidas foram mais importantes do que seus trabalhos (uma afirmação sobre de Staël que eu me lembro de ter sido feita a um colega estudante na pós-graduação na década de 1980).

No caso de Stendhal, ao contrário, foi dado um peso desproporcional às escassas resenhas contemporâneas que existiam. Na sua introdução a *La Chartreuse de Parme*, o editor da Garnier de Stendhal, Henri Martineau (*in* STENDHAL, 1954, p. xv), citaria como argumento de autoridade a declaração de Honoré de Balzac de que “*La Chartreuse de Parme* é na nossa época e até o presente, nas nossas ideias, a obra-prima da literatura de ideais.” O julgamento de Balzac não só não era pouco representativo; se nós prestarmos atenção à estética do romance durante o período, nós descobriremos que ele é uma jogada polêmica. Quando Balzac redigiu essas palavras em 1840, o que era chamado de “romance de ideias” estava envolto em grande prestígio, e havia um difundido consenso de que Sand era uma de suas praticantes mais notáveis. O julgamento de Balzac sobre Stendhal se mostra como uma jogada estratégica dentro da tomada hostil de controle, pelo próprio Balzac, do que seria a literatura das ideias, o que foi discutido por Naomi Schor, Christine Planté e por mim mesma, entre outros críticos.

De modo a desemaranhar a trama de critério estético, hábitos, polêmicas e preconceitos que hoje em dia dá forma a nossas decisões de selecionar alguns textos como mais dignos do que outros, seria útil ter uma sistemática e meticulosa descrição histórica do gosto poético. Essa descrição traçaria a emergência, a ação recíproca e a transformação de formas poéticas distintas, além de sua mutação em paralelo com outras instituições literárias. No processo, essas estéticas recuperadas teriam um impacto sobre nossos modelos teóricos, pois a sombra do cânone se estende para além das obras individuais. Para reorganizar as prateleiras da história literária, não é suficiente apenas restaurar as obras descanonizadas ou a literatura popular do período. É preciso que as teorias e descrições que nós usamos para entender as obras individuais estejam completamente entrelaçadas com os próprios artefatos. A busca, as pesquisas desconstrucionistas que se focam no indivíduo e na leitura como inseparáveis do erro e da ambivalência estão, por exemplo, afinados com uma linhagem romântica de *longue durée*, evidenciando uma predileção por uma psique opaca, representada por tropos de conflito, ambiguidade e ironia. Daí que não deveria ser nenhuma surpresa que os escritores românticos fornecem tantos exemplos para as análises desconstrucionistas. De maneira similar, os modelos narratológicos do romance, baseados na progressão do enredo e que penetram no interior das personagens e da sociedade, abstraem os mecanismos da linhagem realista europeia. Os narratologistas, então, usam as obras individuais dessa linhagem para exemplificar o funcionamento das suas teorias —

admitindo a flexão modernista/fantástica nessa estética à medida que o século XIX foi terminando.

A escavação de práticas textuais específicas, embora algumas vezes não nomeadas, como romantismo ou realismo, que moldam teorias aparentemente trans-históricas, é, no espírito da “teoria específica” de Galison, um modo salutar de entender seus posicionamentos [*situatedness*]. Isso pode ser chamado de contextualização *arqueológica*, a qual recupera o horizonte epistemológico e estético compartilhado entre um paradigma da teoria literária e seus objetos de estudo privilegiados. O que recentemente foi chamado de abordagem “mimética” na crítica literária é uma outra maneira de encorajar a consideração de um posicionamento [*situatedness*] implícito da teoria. Na abordagem mimética, a crítica traz para primeiro plano a similaridade entre sua prática e seu objeto, usando ferramentas literárias como estilo e retórica, bem como o conteúdo. Ambas as abordagens pertencem à virada crítica *reflexiva*: reflexiva no sentido de sociologia reflexiva ou antropologia reflexiva, na qual o analista inclui as implicações de sua própria posição no material descrito.

O próprio processo de leitura, e particularmente a história do livro, fornece um terreno especialmente fértil para a crítica *reflexiva*. Uma boa introdução à variedade de suas áreas de investigação é oferecida pelos artigos na revista *Book History*, organizado por Ezra Greenspan e Jonathan Rose. A história da recepção empreendida pelo críticos de Constança, particularmente Hans Robert Jauss e Rainer Warning, possibilitou o debate sobre o processo de leitura localizada [*located reading*], assim como trabalhos sobre a sociologia da leitura. Em *Distinção*, de Pierre Bourdieu, por exemplo, o gosto pela leitura está implicado na posição social de identidades de grupos diferentes no público francês do pós-guerra. Trabalhando do menor elemento até o quadro completo, Janice Radway anatomizou as práticas de leitura dos leitores de histórias romanescasⁱⁱ ao considerar as respostas dos clientes de uma celebrada livraria em *Reading the Romance*. Uma descrição das instituições da crítica literária também faz parte da crítica reflexiva, como em *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, de John Guillory, ou “Uncritical Reading”, presente em *Polemic*, de Jane Gallop. Como ler a partir do retorno ao arquivo implica o uso de técnicas historiográficas, os críticos literários podem aprender com a virada reflexiva do estudo acadêmico em relação ao arquivo, que também se deu por parte dos historiadores. Exemplos nesse filão incluem a discussão de Arlett Farge das tonalidades emocionais do trabalho no arquivo no seu

Goût de l'archive e nas considerações de Laura Stoler sobre sua dificuldade de atribuir sentido aos arquivos do regulamento colonial holandês em *Along the Archival Grain*.ⁱⁱⁱ

Uma ênfase na “reflexibilidade” poderia soar como se se abrisse a porta para a auto-absorção. Na lida da história literária, contudo, o momento reflexivo é o ponto de partida para um refinamento teórico. Quando entendermos como um método crítico emerge das leituras de um conjunto particular de objetos, nós poderemos também compreender os limites que esse conjunto de objetos impõe às categorias teóricas. Esse entendimento, por sua vez, nos fornece, ao transformar suas categorias e descrições segundo suas necessidades, a possibilidade de transportar a teoria para outras classes de objetos. Se nós estivermos dispostos a levar adiante tais transformações, um bom exemplo de um paradigma teórico que possui a capacidade de viajar é a narratologia. Modelos narratológicos de personagens, enredos e descrições servem bem para revelar as práticas de subgêneros ao longo do desenvolvimento do romance que se abriga sob a larga tenda de realismo histórico. Contudo, esses modelos não descrevem adequadamente outros subgêneros igualmente importantes na história do romance, subgêneros que foram negligenciados nos estudos literários do período do pós-guerra, tais como, por exemplo, a ficção sentimental e a de aventura. O processo erroneamente chamado de ascensão do romance não é uma evolução sem solavancos do realismo histórico para sua sublimação modernista, mas, antes, um denso processo de contestação e transformação entre uma variedade de subgêneros narrativos diversos e em competição.

A narratologia, como é classicamente praticada, pôde se focar somente num texto individual, porque ela trabalhava dentro de um horizonte de expectativas realista, naturalizado ao ponto da auto-evidência. Contudo, esse horizonte de expectativas pôde ser desnaturalizado, quando se aplicou a narratologia ao arquivo das estéticas negligenciadas. Roland Barthes foi capaz de encontrar o universo num grão de areia, como ele escreveu na abertura de *S/Z*, porque a dinâmica do enredo do realismo balzaquiano era tão familiar que ela era facilmente reconhecível e, portanto, suscetível a simplificações narratológicas. Mas essa familiaridade não se estende para a história da narrativa considerada de maneira mais ampla. Até mesmo Barthes, um leitor brilhante, teria tido problemas para escrever um estudo como *S/Z* sobre uma história de aventura de Fenimore Cooper ou um romance sentimental de Sand, para ficarmos com dois contemporâneos de Balzac, ambos indiscutivelmente mais apreciados pelos leitores do seu tempo.

No caso do romance moderno, o gênero é uma medida essencial para se produzir uma densa história da variedade estética do romance. Para os romancistas, gêneros são poéticas que transcendem as páginas de um único exemplo e que têm sido adaptadas por um público. Como Fredric Jameson (1992, p. 107) escreveu em *O inconsciente político*: “Os gêneros são essencialmente *instituições* literárias ou contratos sociais entre um escritor e um público específico, cuja função é especificar o uso correto de um determinado artefato cultural.” Nós simplificamos demais, contudo, se assumimos que o gênero é sempre a medida com a qual se busca poéticas na sua existência coletiva. A vanguarda histórica, por exemplo, contém movimentos cujo contrato entre escritores e público se manifesta através de outras expressões estéticas, e, de fato, o processo de ruptura do gênero pode ser parte da intervenção daquele movimento. Mas no caso do romance, de Miguel de Cervantes, Madeleine de Scudéry e Daniel Defoe até o modernismo literário, gêneros, assim como subgêneros, têm sido a medida através da qual leitores e escritores têm identificado a coerência das formas e suas transformações.

Alguns dos subgêneros do romance são conhecidos, outros são encontrados nas páginas da literatura esquecida, e alguns, apesar de esquecidos, moldam trabalhos que estão no coração do cânone literário. A poética da ficção de Balzac, por exemplo, está, na verdade, enformada pela ficção sentimental de Sand e outras, da mesma maneira que elas estão enformadas pela ficção marítima de Cooper e pelo romance cômico [*comic novel*], para nomear três estéticas do romance comparativamente desvalorizadas que eram amplamente admiradas em 1830. Entender como os romances realistas de Balzac se valem dessa poética faz parte tanto do processo de desmistificação do realismo balzaquiano como a obra de um gênio, quanto permite entendê-lo como uma possibilidade dentro de um *sistema literário* em evolução histórica, para usar a terminologia de Franco Moretti, ou do *campo literário*, para usar a linguagem de Pierre Bourdieu.^{iv} As considerações de Moretti e Bourdieu são compatíveis, embora cada um atribua ênfase a um aspecto diferente da dimensão social da literatura. Moretti, mais interessado na morfologia, enfatiza também o escopo geográfico do sistema literário, que envolve regionalismo e internacionalismo. Bourdieu trabalha, por sua vez, com um modelo que não reflete sua extensão. Antes, Bourdieu universaliza o caso da França ao assumir um campo literário reduzido à nação, tendo a grande metrópole no seu epicentro. Além disso, embora ele compartilhe com Moretti e Jameson o *insight* de que o gênero é uma instituição social, Bourdieu se foca nos diferentes tipos de instituições extrapoéticas que definem a literatura.

No caso dos estudos romanescos, a recuperação pelos críticos do entrelaçamento e da evolução de padrões poéticos que constituem sua história está bastante avançada, embora a recuperação desses padrões tenha prosseguido de maneira irregular. Existe uma miríade de modelos de realismo, remontando ao trabalho de Georg Lukács no início do século XX, modelos que estão evoluindo hoje. Uma das mais recentes contribuições a esse corpo crítico tem sido um novo interesse na importância do personagem, exemplificado pela reabilitação de Deidre Lynch dos personagens do século XVIII que não se enquadram no padrão do protagonista psicologicamente complexo do romance realista, e pelo estudo de Alex Woloch do sistema de “personagens secundários” como essenciais para a dinâmica do enredo do realismo do século XIX.^v

Mas outros subgêneros também têm sido postos no mapa da estética do romance. Para a extensa linhagem da ficção de aventura, a descrição de Mikhail Bakhtin em *Questões de literatura e estética* é um ponto de partida essencial. O retorno ao arquivo por críticas literárias feministas tem recuperado subgêneros associados a mulheres escritoras e a leitoras, como na reabilitação do gótico no trabalho acadêmico de Eve Kosofsky Sedgwick, Kate Ellis e April Alliston, para citar apenas umas poucas entre um número de arqueologias inovadoras. Críticos moldados por um interesse marxista nas culturas da classe operária como Marc Angenot e Michael Denning têm tratado da ficção popular. *Bardic Nationalism*, de Katie Trumpener, é um exemplo de um estudo que recupera a coerência das narrativas nacionais [*national tale*], atentando para sua conexão com gêneros orais associados com a fronteira celta. A crítica pós-colonial, como as de Srinivas Aravamudan e Rosalind Ballaster, entre outros, tem impulsionado o interesse na interação de formas narrativas não-ocidentais com o romance e tem levado a questionamentos sobre como a narrativa oriental [*oriental tale*] moldou o romance europeu. A recuperação da relação do romance com outros gêneros, discursos e mídias tem aberto uma porta para a lógica de poéticas esquecidas, e esse estudo tem levado críticos a outros arquivos além daqueles da literatura. O discurso social vitoriano, por exemplo, tem sido usado por Catherine Gallagher para compreender a coerência da ficção industrial da Inglaterra vitoriana, enquanto uma arqueologia do espetáculo histórico popular na França pós-revolucionária permitiu a Maurice Samuels repensar a estética do romance histórico francês.^{vi}

Eu citei apenas um punhado dentre os muitos acadêmicos que têm recuperado a complexidade poética do romance pela investigação do arquivo. Contudo, ainda existe

um número surpreendente de estéticas a se recuperar, mesmo dentro de um terreno já bem trabalhado como o romance do século XIX. Quando nós tivermos recomposto a evolução do romance como um processo de entrelaçamento e conflito de estéticas, será possível adquirir um entendimento historicamente responsável dos diferentes modos pelos quais trabalhos têm sido julgados como tendo valor literário ao longo da história do romance. Também será possível situar trabalhos individuais em relação ao seu horizonte de gênero. Ambos os gestos abrem a porta para uma atenção renovada para a excelência no romance: começando a partir da diferenciação histórica entre estéticas, é possível que nós também sejamos capazes de comparações e contraposições, estabelecendo qualidades trans-históricas que são compartilhadas por ao menos alguns deles. O trabalho de reunir essa história a partir de uma série de estudos críticos é uma versão do que Moretti chama de leitura remota,^{vii} quando da sua discussão sobre a possibilidade de dissecar o sistema literário mundial.^{viii} Tal escavação é, contudo, uma leitura remota que começa perto de casa.

Uma arqueologia do valor literário não é leitura sintomática

Uma pesquisa como essa sobre poéticas esquecidas da história literária lida com a dimensão social da literatura. Mas ela lida com um aspecto da situação social da literatura que é diferente de uma das mais famosas abordagens para essa questão nos últimos 25 anos dentro dos estudos literários nos EUA. Essa abordagem é conhecida como leitura sintomática. Como explicado memoravelmente por Jameson em *O inconsciente político*, a leitura sintomática se debruça sobre a história material reprimida que molda as obras literárias, mergulhando na poética textual para encontrar os conflitos e as contradições que não podiam ser articuladas de forma proposicional. Como Jameson (1992, p. 55) declarou numa famosa afirmação, a hermenêutica textual

sempre pressupõe, senão uma concepção do próprio inconsciente, pelo menos um mecanismo de mistificação ou repressão em termos do qual faria sentido buscar um significado latente por trás de um significado manifesto, ou reescrever as categorias superficiais de um texto na linguagem mais forte de um código interpretativo mais fundamental.

Para Jameson, e para a leitura sintomática tal como ela posteriormente passou a ser praticada nos Estados Unidos, o nível macro [*macrolevel*] da conjuntura histórica se tornou o inconsciente textual, e textos individuais se tornaram, se traumáticos e não-reconhecidos, os portadores das grandes evoluções históricas.

Jameson e outros aplicaram a leitura sintomática às narrativas realistas e modernistas. Contudo, no caso dos romances que não se acomodam aos paradigmas realistas e modernistas, a leitura sintomática perde sua relevância. Para entender a poética de um texto, nós precisamos de um horizonte de gênero. Como eu tenho enfatizado ao longo desse artigo: o que tem sido chamado de leitura cerrada é, na verdade, uma leitura feita a partir da perspectiva de um horizonte de expectativa de gênero que se tornou naturalizado e, por isso, parece intuitivo. Apesar do seu empenho em desmistificar pontos cegos, a leitura sintomática tem um ponto cego ela mesma, que é sua predileção pelo cânone crítico do pós-guerra. Para usar um vocabulário marxista de modo a expressar essa crítica da leitura sintomática: ela não trata suficientemente de como a representação de uma obra literária de uma determinada conjuntura histórica é *mediada* por considerações estéticas, por suas convenções poéticas e por sua posição no sistema e no campo literários. Valendo-se da prática hermenêutica da leitura cerrada na produção do reprimido textual, a abordagem da leitura sintomática também se torna parte da sua perenização involuntária de práticas dos estudos literários do pós-guerra.

Uma arqueologia literária da evolução e entrelaçamento do sistema de poéticas do romance não é uma leitura sintomática. No entanto, seu objetivo de retornar às medidas de valor literário através da recuperação do contexto histórico não entra, necessariamente, em conflito com uma leitura sintomática. Longe disso: uma vez que nós reconstruamos o horizonte perdido de poéticas que moldaram diferentes tipos de romances, nós poderemos descobrir que os modos pelos quais o texto se revela como sintoma servem para dotá-lo de um apelo singular. “Aprecie seu sintoma” é uma frase famosa de Slavoj Žižek. Ajustando sua noção de apreciação do campo psíquico para o estético: uma forma de excelência literária pode consistir no aspecto poético da sua expressão sintomática.

A narratologia no arquivo não é leitura cerrada

A leitura aprofundada de textos canônicos foi essencial para o treino dos críticos literários da era da teoria. Ela continua a dominar o ensino da literatura ainda hoje. A leitura cerrada de textos canônicos é o método preferido em situações pedagógicas e universitárias, mesmo para acadêmicos desconfortáveis com o cânone e com os valores canônicos dos críticos que primeiro a elaboraram. As razões para sua persistência são em parte estratégicas: a leitura cerrada é idealmente adequada para seminários e para a

apresentação de vinte ou trinta minutos numa conferência. Mas, tão logo o acadêmico comece a trabalhar no arquivo da literatura esquecida, as técnicas da leitura cerrada se mostram insuficientes. Os problemas variam da simples falta de tempo que os críticos têm para ler cerradamente todos os textos que compõem a grande lista de livros não lidos à falha de alguns desses textos em ter sentido de maneira que seja significativa usando o critério da análise cerrada, formal.

Os críticos que retornam ao arquivo da literatura, e, seguramente, aqueles que buscam reconstruir poéticas esquecidas, têm, por conta disso, improvisado tipos alternativos de leitura. Artefatos individuais ainda permanecem como porta de entrada para a estrutura; eles são os dados brutos que precisam ser organizados. Mas, quando abertos pela primeira vez, os documentos do arquivo são frequentemente uma elocução dentro de um enquadramento de *langues* perdidas que precisam ser recuperadas antes que seu significado completo emerja.

Em *A literatura vista de longe* e em outros lugares, Moretti tem argumentado provocativamente pelo uso de métodos quantitativos na produção de conhecimento a partir da literatura esquecida. Ele e outros estão, no momento, explorando o poder da prospecção intensiva de dados, facilitada pela digitalização, de modo a fomentar abordagens quantitativas. Ao mesmo tempo, embora essas ferramentas possam ser úteis para chamar a atenção para padrões, em algum lugar desse processo, estes precisam ser discernidos. Palavras são uma unidade de reconhecimento particularmente útil para a prospecção de dados. Do mesmo modo o são categorias derivadas dos já validados mecanismos narrativos, como a narração em primeira pessoa, descrição e daí por diante. Mas um programa de busca tem mais problemas no reconhecimento de conceitos do que de palavras. E como alguém pode buscar por categorias e conceitos que ainda não são reconhecidos como tais? Discernir novos padrões a partir do arquivo da literatura ainda requer um ato crítico de leitura perspicaz. A questão se torna, então, leitura de que tipo?

Na seção seguinte, eu formulo algumas diretrizes de modo a responder ao desafio de ler através uma variedade de textos não-conceitualizados e discernir práticas coerentes num nível coletivo:

Lendo em busca de padrões. Orientar-se para extrair um esquema conceitual de uma massa de textos não-teorizados ou, em alguns casos ainda, insatisfatoriamente teorizados, envolve buscar padrões recorrentes — sejam eles padrões poéticos ou figuras de pensamento ou motivos. Embora ainda tenha em vista questões estéticas e a

construção formal, ler em busca de padrões não nega nem afirma a maestria de textos individuais. Como as práticas poéticas que nós buscamos discernir podem ter sido intuitivamente reconhecidas pelos contemporâneos no momento em que foram produzidas, pode ser útil começar agrupando textos que possuem o marcador de gênero, ou mesmo outro, que foram aplicados naquele momento, ainda que tais designações tenham sido formuladas mais por motivo comercial do que a partir de qualquer sensibilidade literária.

O critério para consolidação de um padrão não significa que ele seja sempre idêntico em textos diferentes, mas que exista uma “semelhança de família”. Mais do que a coerência de um único texto, o objetivo aqui é definir o horizonte de possibilidades que molda a construção de um texto individual, assim como o alcance das variações dentro desse horizonte. Nesse esforço para discernir a família, também pode ser útil consultar “os vizinhos”: gêneros ou outros grupos de escritos ou as artes na fronteira da poética que o trabalho de leitura está começando a revelar.

O processo crítico envolve, juntamente com a abstração, organização. Padrões não saem por aí se denominando pelo nome: a função ou a identidade do padrão particular podem não estar especificamente identificados em nenhum lugar na literatura em questão. Os textos individuais são a matéria bruta; o ponto de partida e não a conclusão do processo. A apreciação crítica dos contemporâneos também pode ser útil para começar a compreender os contornos de padrões não-familiares. Essas apreciações podem se libertar dos preconceitos que nos cegam para a coerência das estéticas esquecidas, assim como iluminá-las por caminhos algumas vezes imprevisíveis.

Uma vez que o padrão começa a tomar forma, geralmente é importante ler ao redor da literatura do período. Algumas vezes, emerge então a questão de uma proveniência do padrão, que pode levar a uma “regressão” produtiva: um trabalho que retrocede ao longo da cadeia do gênero a partir do padrão em direção à literatura onde ele primeiro aparece.

Apenas ler. Eu tomo a expressão “lendo em busca de padrões” de Sharon Marcus, cujo primeiro uso eu ouvi no Colóquio de Estudos Franceses do Século XIX, na Universidade da Califórnia, Santa Bárbara. Em *Between Women*, Marcus elabora um conceito relacionado, dimensionado agora para um grupo de textos. Este é o conceito de “apenas ler”, que acarreta atentar para o material, que, em representações culturais, está sistematicamente presente mas aparentemente inerte. Especificamente em *Between*

Women, Marcus não ignora a representação da intimidade, com frequência erótica, da amizade feminina através das páginas da ficção vitoriana, mas prefere buscar “relatar de maneira mais completa aquilo que os textos apresentam na sua superfície, mas que os críticos têm falhado em perceber.” Tal leitura reconhece o texto como algo “complexo e amplo, ao invés de algo diminuído por ou reduzido àquilo que ele tem que reprimir” (MARCUS, 2007, p. 75). “Apenas ler” compartilha do imperativo descritivo do estruturalismo; porém, ele busca uma descrição do resíduo que se perde na abstração estruturalista. No seu interesse em recuperar o valor de aspectos aparentemente insignificantes de um texto, “apenas ler” compartilha do imperativo benjaminiano de uma crítica libertadora [*rescuing critique*]. Como Marcus demonstra na sua arqueologia das complexas práticas da amizade feminina na cultura vitoriana, os detalhes só parecem inertes ou triviais, porque nós não conhecemos sua moldura epistemológica.

Apenas ler o suficiente. Ao mesmo tempo, construir o quadro para recuperar detalhes ilegíveis consome muito tempo. Para progredir, faz-se necessário delimitar, juntamente com o seu objetivo, o material considerado. O critério de delimitação é “apenas ler o suficiente”: mais do que prolongar a análise até que se tenha lido exaustivamente, deve-se ler uma grande quantidade de textos buscando a configuração que fornece o padrão de coerência. A leitura exaustiva seria sem dúvida enriquecedora, produzindo variações notáveis no padrão, mostrando suas limitações e revelando exceções significativas. O interesse de uma tal variedade, contudo, não nega a existência de padrões e da sua importância.

Outro aspecto do “apenas ler o suficiente” é seu “freio”. Ler a grande lista de livros não lidos implica atenção aos materiais do arquivo. Implica também humildade ante a vastidão da tarefa e um recuo em relação a ambições totalizantes. Tal modéstia está no espírito da lembrança de Foucault, quando ele levou o estruturalismo para o arquivo em sua *Arqueologia do conhecimento*, sobre a natureza necessariamente parcial e fragmentada do conhecimento — embora ele estivesse mais interessado no conceito de discurso que atravessa a formação social, do que na dinâmica específica do campo literário.^{ix} O principal conceito de Foucault, o de discurso, mirava especificamente a semi-autonomia da história literária que eu identifiquei como um nível crucial de mediação na constituição de sentido da posição cultural de uma obra literária.

O exemplo representativo. Ao apresentar a epistemologia ou a estética colhida da leitura em busca de padrões, cria-se um problema heurístico. O narratologista no arquivo está construindo um modelo baseado na leitura de um número de obras que serão estranhas a todos menos a um punhado de especialistas. Ao mesmo tempo, a apresentação do escopo de exemplos usados para compor este modelo pode ser confusa. A dificuldade pode ser superada ao se focar em um exemplo, no qual as características em discussão emergem com particular força. Esse exemplo pode ser uma obra de um gênero em que muitas das características estão agrupadas. Ou ele pode ser uma obra de um gênero no momento de sua emergência. Precisamente porque as características de uma tal obra não estão completamente aperfeiçoadas, os gêneros em que estão enquadradas são visíveis e podem ajudar a definir a especificidade do próprio gênero. Tal uso do exemplo representativo poderia ser confundido com a leitura cerrada, uma vez que ele se foca num único texto. Mas a importância do texto está antes no seu caráter de abstração de uma classe do que na sua especificidade singular.

Balizando os casos. Esse princípio diz respeito a uma análise que toma balizas em consideração, mas o qual entende balizas como uma moldura de análise a ser produzida e não assumida. As balizas que nós usamos para atribuir sentido a textos não são dadas de cima, mas, antes, precisam ser construídas como reveladora dos artefatos em consideração. Esse processo é dinâmico: se chega à análise com um conjunto recebido de categorias para organizar a história ou a história literária e, então, os revisa progressivamente à medida que formações conceituais emergem. Balizas de análise que poderiam ser alteradas incluem periodização literária, gêneros, geografias ou conceitos. Uma vez que descobrimos a natureza não-sincrônica da história literária em relação a outros tipos de práticas na formação social, tal como a história política, elas também poderiam incluir periodizações externas à literatura.

Diferentes modos de esquecimento. A literatura esquecida é o portal para a recuperação de poéticas perdidas. Ao mesmo tempo, o termo literatura esquecida é um tanto vago e enganador. Primeiro, ele implica que o objetivo da recuperação do arquivo é antes a literatura ela mesma do que o horizonte poético no qual uma única peça de literatura toma forma. Segundo, ele mistura diferentes modos através dos quais textos e padrões desapareceram no nosso tempo. De acordo com a baliza do romance individual, a literatura esquecida inclui textos uma vez celebrados como obras primas e

subsequentemente canonizados, assim como obras que foram descartadas assim que apareceram. De acordo com a baliza do subgênero, a literatura esquecida inclui obras que pertencem a gêneros que foram rebaixados na hierarquia estética de uma era ou gêneros que foram mais importantes e então descanonizados, assim como exemplos menores de gêneros e experimentos de sucesso que funcionaram segundo o que Bourdieu chama de “tomada de posição” em relação às poéticas estabelecidas, mas que não tiveram impacto coletivo. Essas diferenças também poderiam ser postas nos termos do tratamento crítico da literatura esquecida. Parte da literatura esquecida é completamente ignorada. Alguns textos esquecidos têm sido preservados como esfera de ação de especialistas, que ofereceram descrições úteis, quando não teóricas. E a literatura esquecida pode ainda conter obras que foram analisadas extensivamente, mas cuja coerência e importância mudam, algumas vezes radicalmente, uma vez que elas são reposicionadas dentro de um horizonte de expectativas estéticas que foi apagado. Isso nos leva a mais uma diretriz:

O cânone esquecido. O fato de que textos bem conhecidos podem de fato terem sido moldados por uma estética esquecida, não reconhecida, implica o reconhecimento da ilegibilidade mesmo de obras canônicas. A necessidade de reformular categorias recebidas à luz da estética produzida a partir do arquivo da literatura tem o potencial de transformar nossa visão de obras no coração mesmo do cânone literário.

O caso da ficção de aventura marítima

A narratologia no arquivo da literatura está expandindo nosso entendimento da diversidade e da flexibilidade formal do romance. Em particular, uma aproximação desse tipo nos permite entender a importância dos papéis representados na história do romance pela estética narrativa que não faz o menor sentido quando lida de maneira cerrada. O restante desse artigo fornece uma breve descrição de um tal subgênero narrativo recuperado, a ficção de aventura marítima, cujo interesse e coerência é impenetrável à busca da leitura cerrada por uma profundidade hermenêutica. Esse subgênero foi um dos maiores gêneros transatlânticos do romance no século XIX, datando, de fato, desde *Robinson Crusóe* (1719) e avançando até o século XX com Joseph Conrad.

A ficção de aventura marítima não é suscetível a uma leitura aprofundada por duas razões. Primeiro, o enredo de tais romances de aventura se desenrola no

desempenho da ação. O desempenho implica uma forma de agência humana especializada na superação de perigos. Ao longo da era das viagens oceânicas globais, os marinheiros epitomizaram uma capacidade de contornar com sucesso situações altamente arriscadas através da perícia desenvolvida e de uma razão prática apurada. Essa é uma capacidade que nós podemos, na esteira de Joseph Conrad, chamar de vocação. Nos romances, igualmente, os heróis marinheiros são representados mais pela perspectiva de seu domínio da ação do que por sua profundidade psicológica. Tampouco suas ações, que envolvem a solução de problemas, se ocupam de uma busca hermenêutica por revelação. De fato, a interação do leitor com o personagem implica em larga medida o compartilhamento de seus problemas e a busca de solucioná-los no nível da imaginação, recorrendo à informação encontrada tanto nos romances quanto no mundo ao seu redor.

A importância da informação (no sentido de fatos e dados) para o leitor no processo de solução desses problemas levanta outro aspecto da ficção de aventura marítima inacessível à leitura cerrada. Walter Benjamin notou a importância da informação no romance em seu famoso ensaio “O narrador” e lamentou que ela tenha empobrecido a rica sobreposição de significados encontrada na narrativa [*tale*]. Contudo, o uso da informação empobrece somente o romance desde um ponto de vista de uma tradição poética que privilegia a exegese sobre a performance.

Para extrair do arquivo da literatura a coerência desse padrão, que difere do romance que apreciamos por seus recessos secretos, segui as diretrizes da escavação histórico-literária mencionadas anteriormente. Os bem-conhecidos romances do século XIX, genericamente rotulados marítimos, de Jameson Fenimore Cooper, Frederick Marryat, Joseph Conrad e outros, servem como um óbvio ponto de partida. Desse grupo, o balizamento internacional do gênero começa a aparecer, mostrando que ele se estende ao longo do Atlântico. Esse balizamento internacional levanta a necessidade de se reorganizar a história do romance segundo esse caso particular. O romance do século XIX, até recentemente, tem sido associado à ascensão do nacionalismo cultural moderno e avaliado dentro do esquema das tradições nacionais. Mas a ficção de aventura marítima oferece um exemplo de um subgênero cuja plena importância está ligada a um balizamento internacional.

Trabalhar ao revés através dessa história do romance até o primeiro aparecimento desse padrão me levou a *A vida e as estranhas e surpreendentes aventuras de Robinson Crusóe de York, o marinheiro*, de Daniel Defoe. Por conta das suas inovações, assim

como sua fama e influência subsequente, esse texto se tornou meu exemplo representativo. As apreciações contemporâneas da ficção marítima no século XIX já sugeriam a importância de perigos emocionantes e performances heroicas na ficção de aventura marinha. Tal padrão acabou por ter por início as inovações apresentadas em *Robinson Crusoe*, um fato que emergiu da consulta da literatura nas vizinhanças de Defoe em 1719. Esses vizinhos eram os relatos não-ficcionais das navegações pioneiras. Tais relatos, tanto de viagens recentes no tempo de Defoe, como aquelas de William Dampier e Woodes Rogers, quanto de explorações mais distantes, retornando séculos no tempo, eram os *best sellers* do seu período, ultrapassando em popularidade até mesmo a literatura devocional. Defoe estava plenamente ciente desses vizinhos literários como competidores, tanto explorando seu padrão para narrar perigos, quanto aprimorando auto-conscientemente sua poética.

O núcleo da poética narrativa na literatura marítima não-ficcional atava um tipo particular de aventuras marinhas. Essas aventuras marinhas retrataram perigos extremos e os métodos dos marinheiros para mitigá-los. As obras não-fictícias tomaram essa aventura dos diários de bordo dos navios, um tipo de registro que usava a linguagem escrita como tecnologia de trabalho marítimo. O diário de bordo era um registro mantido ao longo do curso de uma viagem, que era atualizado a cada 24 horas. Desenvolvido numa era não somente anterior ao sistema de posicionamento global (GPS, na sigla em inglês), mas também antes que fosse possível calcular a longitude no mar, ele continha detalhes sobre direções, clima e outras condições que ajudariam os marinheiros a determinar sua posição. Ele também imortalizava os eventos da viagem e era usado por membros da companhia do navio à medida que a viagem se desenvolvia e, quando do retorno à terra, por uma audiência profissional diversa, incluindo outros marinheiros. Qualquer evento estranho à rotina era registrado no diário de bordo numa categoria chamada “ocorrência excepcional”.

Historiadoras do período inicial da ciência como Lorraine Daston e Kathleen Parks observaram a repetição da ocorrência excepcional nas narrativas de viagens ultramarinas.^x Nos seus relatos, elas explicam que esse conceito era aplicado a fenômenos que extrapolavam esquemas epistemológicos existentes. Mas uma grande porção da informação dos diários de bordo, assim como sua incorporação em narrativas retrospectivas, dizia respeito ao trabalho no mar. A categoria de ocorrência excepcional era o lugar do registro onde os marinheiros descreviam condições imprevistas, difíceis e sérios perigos, assim como os recursos que eles inventavam para navegar por eles em

segurança. Quando esses eventos saíam dos diários de bordo para os relatos das viagens marítimas, a ocorrência excepcional formava o cerne de uma sequência narrativa composta de perigos seguidos por suas soluções. Conforme o marinheiro propunha um expediente numa situação com risco potencial à vida, ele exibia sua “capacidade”, força, perícia, inteligência e julgamento, que o tornavam capaz de lutar contras as zonas de alto risco dos oceanos do mundo.

Quando Benjamin contrapôs o romance à narrativa, olhando para o tráfego de informação daquele, tratou a informação como uma criatura da imprensa escrita e a representou como algo empobrecido se comparado com as ricas camadas de sentido ao redor do que chamou de “narrativa” nas culturas orais tradicionais. Nas palavras de Benjamin (1995, p. 205), “a narrativa [...] durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade.” Mais do que buscar “transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório”, a narrativa “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele.” Contudo, o uso marítimo da informação nos lembra que esta vem em formas historicamente determinadas. Os dados registrados pelos marinheiros nos seus diários de bordo e depois imortalizados para um público mais amplo em narrativas não-ficcionais diferem em importância e utilidade dos *fait-divers* sensacionais da imprensa de massa, que serviam como o modelo de Benjamin para a informação no romance. Mais do que produzida para vender jornais, aquela informação é, antes de tudo, acumulada no trabalho árduo e perigoso de singrar pelo que eram então zonas largamente desconhecidas dos oceanos do mundo. A informação dos relatos dos marinheiros é também auto-conscientemente parcial e sempre sujeita a revisão por uma observação subsequente. Mais importante para modificar a caracterização de Benjamin, essa informação não é primariamente compartilhada por seu valor de entretenimento. Os registros das viagens oceânicas eram uma contribuição à ciência e de grande valor para profissionais do mundo marítimo. Essa informação era uma boia salva-vidas para os homens do mar, ao fornecer detalhes que lhes poderiam ajudar a sobreviver em meio a grandes perigos. Ela ainda prestava serviços à ciência, à conquista e ao lucro de múltiplas maneiras. Os diários dos marinheiros mapearam águas desconhecidas e litorais; eles providenciaram detalhes sobre as pessoas e recursos ao redor do globo; entre seus outros tantos produtos, eles ainda registraram informações geológicas, biológicas e astronômicas. Os públicos para as narrativas não-ficcionais eram, portanto, acima de tudo, profissionais. Ao mesmo tempo, essa literatura prática era também entretenimento e encontrou um segundo

público entre navegantes de sofá. As ocorrências excepcionais dos diários de bordo eram o ingrediente principal de aventuras emocionantes, particularmente populares entre leitores em busca de entretenimento. Outros sinônimos para *excepcional* eram *extraordinário*, *surpreendente*, e até mesmo *estranho*, que também era usado como sinônimo para perigoso, como em *A vida e as estranhas e surpreendentes aventuras de Robinson Crusóe de York, o marinheiro*.

A partir dessa contextualização do padrão da aventura marítima em sua relação com os autores marinheiros que eram os vizinhos de Defoe, a estética narrativa da ficção de aventura marítima aparece no horizonte. O padrão pode então ser afiado na medida em que é testado em outros exemplos do gênero. Variações e transformações em suas práticas emergem, mas um núcleo padrão também é perceptível. Esse padrão contínuo e mutável é o teste do “apenas ler o suficiente”, que indica o momento de parar a escavação e de tirar algumas conclusões.

Nessa inovadora e influente reformulação dos vizinhos, Defoe imaginou um enredo que retrabalhou a ocorrência excepcional. O enredo encadeia os perigos enfrentados pelo herói e os recursos de que se vale, que então se tornam os problemas e soluções do tráfego de informação para o leitor. O herói solucionou esses problemas com agência personificada, enquanto o leitor os solucionou ao administrar e organizar a informação que era fornecida pela narrativa ou pelo contexto cultural mais geral. Algumas vezes o trabalho de solucionar problemas por parte do herói e leitor é o mesmo, como, por exemplo, quando o leitor segue cuidadosamente Crusóe na sua luta para caçar cabras e depois domá-las como uma fonte durável de comida. Mas algumas vezes os desafios que o leitor e protagonista encaram divergem. Crusóe enfrenta canibais como um problema prático, enquanto o leitor os enfrenta como um problema filosófico, enquadrado por famosas discussões antropológicas que remontam a Montaigne. E algumas vezes a informação disponível para o personagem e para o leitor divergem também. Assim, o leitor pode buscar a localização da ilha de Crusóe no delta do Oroonooko muito antes do protagonista, seja consultando a página de título ou juntando a geografia de onde o naufrágio aconteceu com as reflexões de Crusóe sobre as correntes ao redor da ilha. Nesse trabalho de organização de dados para se chegar a uma solução, o leitor está gerando algo que ainda não está enunciado com clareza no texto, mas esse trabalho de solução de problemas práticos é qualitativamente diferente do de sondagem das profundezas escondidas do romance em busca de revelação e verdade.

Uma vez que entendemos a especificidade de tal padrão, podemos localizar com precisão como a ficção de aventura marítima trata a conjuntura histórica da sua época. Esse gesto se assemelha com a leitura sintomática, exceto pelo fato que nós olhamos mais para o que o texto está realizando do que para o que está escondendo. Na versão de ficção marítima praticada por Defoe, por exemplo, a solução de problemas inclui a reconciliação do capitalismo especulativo de alto risco com o capitalismo racional tornado famoso por Max Weber. Nessa versão da leitura sintomática, não se investiga o que é represado pelo texto: a contradição é enunciada com clareza do começo ao fim, desde o momento em que Crusoé renuncia à “classe média” e se emprega como capitão de navio. E também a solução é claramente enunciada. Crusoé sobrevive, porque adquire as características de um marinheiro especializado nas suas experiências no mar. Esse personagem, Defoe sugere, é capaz de administrar os altos riscos do capitalismo especulativo, possuindo a conduta mais adequada para assumi-los e lucrar a partir deles.

Eu chamo o leitor solucionador de problemas da ficção de aventura marítima de “leitor astuto” [*cunning reader*], porque, no período inicial do inglês moderno, “to cun”^{xi} significava conduzir o navio segundo um sistema de resposta, alterando seu curso em face à mudança de informação. Conduzir um navio é, de fato, um sistema de resposta paradigmático, levando Norbert Wiener a tomar a palavra grega para timoneiro, *kebernetes*, como inspiração para batizar sua nova ciência da informação, a *cibernética*, em 1949. O termo de Wiener indica o status exemplar da navegação na modernidade da história romanesca em relação à informação. Por sinal, a ficção marítima toma a arte náutica como oportunidade para explorar a história romanesca. Essa exploração era do interesse dos marinheiros de sofá que jamais se aventurariam no mar eles mesmos. Wolfgang Iser (1978) notou a importância dos jogos de informação na sua análise narratológica da ficção britânica, *The Implied Reader*, cunhando a noção de *leitura cibernética*. Contudo, Defoe é uma ausência notável na cronologia de Iser, talvez porque Iser não pode aceitar o “apenas ler” requerido pela ficção de aventura marítima, que não reivindica instrução ética ou penetração psicológica.

Para um marinheiro pioneiro como William Dampier, contemporâneo de Defoe, avaliar a informação encontrada em narrativas anteriores poderia ser matéria de vida ou morte. O leitor astucioso da ficção de aventura marítima de Defoe, em contraste, joga com a informação esteticamente, como entretenimento. Ao mesmo tempo, tal obra lúdica tem aplicações práticas. Ao acompanhar de perto os protagonistas marinheiros, o leitor aprende factoides divertidos sobre o trabalho do mar e sobre os lugares mais

distantes do mundo. Ela também exercita a flexibilidade e a criatividade, que são parte de uma capacidade prática, organizando informação ao seu dispor com uma experiência pragmática da imaginação de modo a propor soluções. A leitora da ficção de aventura marítima se diverte tanto no que se refere ao universo do trabalho, quanto no da prática. O gênero dribla a acusação de quixotismo que algumas vezes é atribuída a outras formas de narrativa que lidam com aventuras que se afastam da vida cotidiana. Um resíduo de tal pragmatismo é o lugar-comum de que os romances de trabalho no mar são bons para as crianças, expressado desde Rousseau, que recomendava *Robinson Crusóé* para Emile, até Arthur Ransome (*apud* PHILLIPS, 1997, p. 5), autor da série *Swallows and Amazons*, que contou a seus leitores que esse “[é] um livro muito importante para aqueles dentre vocês que querem saber o que fazer numa ilha deserta. É também proveitoso a respeito de naufrágios e viagens.”

Na ficção de aventura marítima, o trabalho aparece disfarçado na maneira lúdica como a organização e a transformação da informação é apresentada. Embora o trabalho seja uma atividade que ocupa muito das nossas atividades diurnas, comparativamente ele tem desempenhado um papel menor nas avaliações críticas dos romances até aqui. Surge, então, a partir do arquivo da estética esquecida, a forma de um romance movido pelo desempenho de um trabalho prático. Talvez os gêneros de aventura sejam, dentre os gêneros do romance, aqueles que mais comumente representam *o processo do trabalho*. E, talvez, usando a ficção de aventura marítima como um modelo para comparação, poderíamos elaborar uma taxonomia dos gêneros de aventura, baseada nos diferentes tipos de trabalho realizados ao longo da narrativa. Nessa taxonomia, a ficção de aventura marítima inaugurada por Defoe seria característica ao enquadrar o trabalho como uma forma de solução de problemas pela imaginação prática, personificado por parte do marinheiro e, no nível da organização de informação, levada adiante pelo marinheiro de sofá. Há outras características do padrão da aventura de Defoe que são inovações em relação às formas anteriores de aventura. É conhecido, por exemplo, o escrito de Bakhtin sobre o tempo em formas de aventura pré-modernas como algo vazio, em contraste com o tempo psicologicamente repleto do romance de costumes. Mas na ficção de aventura marítima, o tempo da aventura é repleto – não de psicologia, mas de problemas, trabalho e de luta pela sobrevivência.

Lord Jim: Narração como navegação

Uma vez que tenhamos entendido o desempenho da informação dentro da estética da ficção de aventura marítima, é possível retornar e encontrar esse padrão moldando romances ao longo dos séculos XVIII e XIX. Esses romances incluem as obras outrora populares e hoje negligenciadas de Alain-René Lesage, o Abade Prévost, Cooper, dentre outros, mas eles incluem também obras maiores do período tardio do século XX do cânone ocidental, incluindo romances de Melville, Poe, Hugo e Conrad. Finalizo esse artigo ao utilizar o padrão da aventura marítima para repensar *Lord Jim*, de Conrad, como um outro exemplo do “cânone esquecido”. *Lord Jim* está no lado final da história da ficção de aventura marítima que começa em *Robinson Crusoe*, pois ele transporta o padrão para outras fronteiras de vanguarda da modernidade além dos mares. Nós estamos acostumados a chamar essa passagem de o modernismo de Melville, Conrad e assim por diante. Contudo, ao entender tais romances a partir do interior do horizonte da ficção de aventura marítima, teremos uma avaliação algo diferente desse modernismo do que aquele normalmente fornecido pela história literária marxista e pela leitura sintomática mais especificamente.

Para críticos marxistas como Jameson, o romance modernista aponta para uma crise no poder da literatura de representar, que é desencadeado pelo advento da modernidade do capitalismo tardio, acompanhada por sua abstração, fragmentação e degradação do trabalho. Frente a tal crise, a orientação totalizante do realismo não é mais possível, assim como tampouco é persuasiva a ilusão realista da plenitude. Por volta de meados do século XIX, então, à medida que o capitalismo tardio expande cada vez mais seu alcance, o romancista começa a abandonar o projeto de colocar um espelho diante do mundo. Ao invés do realismo, eles se refugiam no esteticismo, explorando as capacidades da linguagem e da poética.

Contudo, ao argumentar que os romances modernistas servem de compensação para o trabalho degradado, o crítico deve, antes, levar em consideração a especificidade do tipo de trabalho que está em questão, e não tratar o trabalho como uma abstração descontextualizada. É igualmente essencial estabelecer o horizonte estético em questão. Uma vez que romances como *Moby-Dick* e *Lord Jim* são moldados pela poética da aventura marítima, eles acabaram por inventar o modernismo em resposta ao impacto de transformações fundamentais no transporte de alto mar na ficção de aventura marítima. Essas transformações são, marcadamente, a rotinização das viagens marítimas, levada a cabo pela passagem da vela ao vapor. O que parece uma virada esteticista em Melville, Conrad, dentre outros, acaba por ser uma resposta ao fato de que o ofício do marinheiro

se torna arcaico no final do século XIX. Com a morte dessa atividade especializada, a ficção de aventura marítima também se torna nostálgica. Os autores que inventaram o modernismo a partir da ficção de aventura marítima valorizam suas explorações das fronteiras da modernidade em expansão e buscam novos espaços de aventura para o romance. Eles encontram esses espaços em um trabalho intelectual de especulação e *poiésis*. Do ponto de vista da ficção de aventura marítima, o modernismo literário se volta para a arte não como um recuo, mas antes como o projeto de exploração de fronteiras como que ainda inexploradas, se não cada vez mais abstratas da modernidade.

Nos romances de Conrad, a marca de tal exploração é o seu modo de escrita impressionista. Esse impressionismo foi notado por críticos desde o tempo de Ian Watt; Jameson (1992, p. 242) o chama de “inclinação para o estilo” de Conrad. Para Jameson, a inclinação para o estilo de Conrad cria um novo paralelo, mundo de sensualidade vibrante que compensa a degradação do capitalismo tardio. Com esse estilo, Conrad converte as condições degradantes em algo belo — dessa maneira aliviando também a experiência fenomênica de fragmentação que caracteriza o capitalismo tardio. Quando Jameson consagra um capítulo a *Lord Jim* em *O inconsciente político*, ele enquadra o uso que Conrad faz da ficção de aventura marítima como um modo de encapsular essa experiência degradada. Jim é desencaminhado pelo que Conrad (1982, p. 15) chama “a vida da literatura leve”,^{xii} uma afirmação que Jameson, a quem falta uma consciência do poderoso padrão da ficção de aventura marítima, toma com valor de face, como se referindo à literatura de entretenimento trivial que epitomiza a comodificação universal do capitalismo tardio.

Mas, na verdade, uma vez que restauramos todo o poder da ficção de aventura marítima do horizonte de gênero de Conrad, fica claro que o problema de Jim começa não nas novelas marítimas *per se*, mas com seu modo de leitura. Jim aprecia o escapismo da ficção marítima e ignora o retrato que ela faz do ofício. Conrad escreveu com admiração sobre os romances de Cooper e Marryat, especialmente como incentivadores do seu próprio interesse no trabalho no mar. E Conrad, de fato, adorna um número de suas narrativas do mar segundo a armação da poética da ficção de aventura marítima. O narrador marinho de *O negro do Narciso*, *A linha de sombra* e *Tufão* relata perigos no mar e como eles são superados através do desempenho do trabalho especializado.

Ao longo da trilogia de Marlow, por sua vez, a aventura no mar vai ceder lugar ao trabalho do narrador de extrair sentido de informações parciais. Nesse empreendimento,

Conrad faz experimentos com a descrição de eventos, personagens e o mundo fenomênico como se estes se tornassem inteligíveis através de uma série de processos intelectuais semelhantes ao trabalho de navegação. Conrad se familiarizou com essa forma especializada de trabalho em seus próprios dias no mar, assim como faria seu personagem, Marlow, pois a navegação era parte do treinamento dos oficiais. Numa era anterior ao GPS, o navegador, uma vez longe da terra, não tinha nenhuma informação em tempo real da posição do navio. Para calcular essa posição, o navegador tinha que fazer uma série de observações parciais e, então, juntá-las. Essas observações incluíam cálculos tais como a medição dos ângulos dos planetas em relação ao horizonte de modo a estimar a latitude do navio, assim como, para estimar sua longitude, a comparação do horário em que o sol estava no zênite (meio-dia) em qualquer dia com o mesmo horário em Greenwich. Eles também incluíam uma verificação que cruzava a medição com as estimativas de onde o navio poderia estar, baseada no seu curso pela bússola, juntamente com estimativas sobre a velocidade ajustada pela corrente e pela deriva. A esses cálculos, eles somavam observações sobre a flora, a fauna e quaisquer características conhecidas, assim como medições de profundidade e exame da areia do fundo do oceano.

Esse trabalho de checagem cruzada de informações parciais, que é tão fundamental para a navegação, é algo que Edwin Hutchins chamou de “processo de representação e re-apresentação” [*“representation and re-representation”*], quando da sua análise de como a informação era reunida pelo destacamento marítimo da equipe de navegação a bordo do USS *Palau*, navegando em San Diego na década de 1980. Mesmo que a tecnologia do *Palau* fosse diferente daquela usada no tempo de Conrad, ambas são parte da mesma era de navegação, que vai desde a introdução do cronômetro marinho até o desenvolvimento do GPS. Hutchins (1995, p. 126) escreve: “A situação do navio é representada e re-apresentada até que a resposta às questões do navegador sejam transparentes.” O objetivo de tal representação e re-apresentação é o que Hutchins chama “a *propagação de estados representacionais* ao longo de uma série de *mídias representacionais*” (HUTCHINS, 1995, p. 117). Noutras palavras, a evidência em diferentes tipos de mídias – bússolas, sonda de profundidade, cálculos celestes – precisa estar alinhada de modo que todos eles possam dar a mesma resposta quanto à localização. Esse processo pode parecer claro, mas cálculos feitos por pessoas usando tecnologias sensíveis, por mais aperfeiçoadas que sejam, estão sujeitos a erro como em qualquer processo humano. Algumas vezes há diferenças mínimas nesses cálculos, que

precisam ser reconciliados, chamando em causa um aspecto da perícia do marinheiro que envolve a imaginação; não um uso escapista ou decorativo da imaginação, mas antes uma aplicação pragmática, coordenando conhecimento parcial de modo a se aproximar da realidade o máximo possível. A imaginação procura arduamente pela realidade, porque precisão é o graal da navegação. Se os cálculos estão descompassados, mesmo por uma margem mínima, eles podem resultar na diferença de poucos centímetros que separam um canal profundo de um perigoso banco de areia. Essas discrepâncias são parte da razão pela qual a navegação antes do GPS era vista como uma atividade onde a ciência se encontrava com a arte.

Esse ofício de alinhar observações parciais ao longo de várias mídias de modo a fornecer um cálculo preciso de orientação é essencial a *Lord Jim*. É essencial às aventuras do romance, que retratam Marlow vasculhando os fatos e os casos da vida de Jim, tentando resgatar algum farrapo do etos do ofício do marinheiro. Marlow busca também coordenar diferentes tipos de informações parciais na sua narração dos eventos do enredo e, na verdade, na conjuração do mundo fenomênico ele mesmo. Esse trabalho de atribuir a achados ao mesmo tempo parcialmente precisos e obscuros, que precisam, então, ser reconciliados pelo narrador e pelo leitor que segue cuidadosamente sua percepção, é o que Ian Watt (1979) chama de “decodificação retardada”^{xiii} de Conrad. Nessa versão da leitura astuciosa, contudo, o desafio não é mais a sobrevivência nas águas remotas do mundo; é compreender o mundo e os eventos descritos na narrativa.

Para vermos como Conrad transfere o trabalho da navegação para a narração, nós podemos tomar o exemplo de uma cena que Watt usa para explicar a codificação retardada de Conrad. Na cena, Marlow retrata seu primeiro encontro com Jim, um encontro precipitado por um engano. Ao interpretar equivocadamente uma afirmação feita por um homem que conversava com Marlow, Jim o confronta. A afirmação escutada é: “Veja só esse maldito cão” (CONRAD, 1982, p. 61), que Jim acha que se aplica a ele mesmo, quando, de fato, se refere a um cachorro. Contudo, Marlow não narra esse problema de comunicação de forma direta. Antes, ele começa com uma informação parcial sobre vários aspectos do engano, usando diferentes ferramentas através das quais a ficção cria sua ilusão referencial — ambientação, personagem, diálogo e assim por diante – e somente no final as unifica de modo a produzir uma explicação.

Ao inspecionar o ambiente, por exemplo, Marlow primeiro usa a ferramenta da descrição, retratando o cão sarnento em questão catando pulgas. Então, ele se volta para

o diálogo, no qual as palavras entre Marlow e Jim sugerem um insulto grave. O monólogo interior é acrescentado quando nós entramos na mente de Marlow com seus “extraordinários esforços de memória” para se lembrar do engano, enquanto há interferência na obtenção dessa informação que vem do mundo referencial: “eu era atrapalhado pela voz oriental dentro do tribunal” (CONRAD, 1982, p. 63). Tal interferência do ambiente é um problema comum no trabalho de coleta de informação no mar: em meio à neblina, por exemplo, é difícil auferir quando o sol está no seu zênite e daí obter o cálculo ideal da longitude. A interferência é recorrente ao longo do processo de coleta de informações parciais de diferentes mídias por parte de Marlow. Reveladoramente, quando ele esquadrinha o rosto de Jim na tentativa de ler aí seu caráter, ele o compara ao mau tempo, ao tipo de condição que perturba a observação do navegador: “o céu escurecendo antes da explosão de uma tempestade, as sombras adensando-se imperceptivelmente, a escuridão tornando-se misteriosamente intensa na calma da violência em gestação” (CONRAD, 1982, p. 62). De fato, ao longo dos seus esforços para compreender o caráter de Jim, Marlow enfatizará a similaridade de Jim com aquelas condições enevoadas e tempestuosas no mar que impedem a coleta de informação durante a navegação. Daí a recorrência de afirmações como

Não vou dizer que o compreendi. Os vislumbres que ele me permitira ter de si eram como esses que a gente vê através de rasgões num denso nevoeiro, sempre mudando de lugar – pedaços de detalhes vívidos e fugidios, que não dão uma ideia coerente do aspecto geral de uma região. Alimentam a curiosidade da gente, sem saciá-la; não servem para fins de orientação” (CONRAD, 1982, p. 65).

Na cena do cão sarnento, ao contrário dos problemas mais gerais do caráter de Jim, porém, Marlow tem, ao fim, sucesso em elencar todos os detalhes a partir das diversas representações e compreender o engano. Uma vez esclarecido o engano, ele pode ser dissipado. Ainda assim, mesmo esclarecido, há uma outra checagem, como na navegação. Para sustentar sua negação de que tenha chamado Jim de sarnento, Marlow não somente descreve sua intenção como também aponta para o verdadeiro cachorro.

“Não seja tolo”, gritei exasperado; [...] “Eu ouvi” [...] “Não seja tolo”, eu repeti. “Mas o outro homem o disse” [...]. Afinal, seus olhos acompanharam a direção do meu indicador. A princípio, pareceu não compreender, depois ficou confuso, e por fim espantado e apavorado, como se o cachorro fosse um monstro e ele jamais houvesse visto um antes. “Ninguém sequer sonhou em ofender o senhor”, eu disse (CONRAD, 1982, p. 64).

Os paralelos de Conrad entre narração e navegação ressoam em outros escritos. Em *O espelho do mar*, Conrad comenta sobre a luta para ver, no sentido tanto de visão quanto de inteligibilidade, como algo essencial para o trabalho do mar: “Ver! Ver! — este é o anseio do marinheiro” (CONRAD, 1999, p. 80). No seu prefácio a *O negro do Narciso*, Conrad (1984, p. 10) caracteriza, em termos similares ao trabalho do romancista, a luta para se forçar a ver, para além da obscuridade, ao mesmo tempo a percepção física e a inteligibilidade: “A minha tarefa, aquela que estou a tentar realizar, é, graças ao poder da palavra escrita [...] a de convencer o leitor a ver!” Conrad ainda sublinha o paralelo entre o marinheiro e o romancista, assim como as origens do seu modernismo, no etos do trabalho especializado que ambos compartilham, quando ele, no prefácio desse livro, estiliza o romancista como “trabalhador da prosa” (CONRAD, 1984, p. 10).^{xiv}

Lord Jim foi o último trabalho da trilogia de Marlow, que também inclui *Mocidade* e *Coração das trevas*. Apenas cinco anos depois de *Lord Jim*, Conrad publicou o primeiro do que seriam seus dois trabalhos de ficção de detetive, um gênero no qual a corrida pela informação se torna o motor essencial da aventura.^{xv} Conrad acena, em *O agente secreto*, para o trabalho de navegação que foi posto de lado ao colocar a destruição de um emblema de navegação no centro do enredo do romance, que deve ser entendido no sentido de história. A conspiração do terrorista tem como alvo o observatório de Greenwich, o epicentro não somente da astronomia, mas também do principal meridiano que fixa o cálculo de longitude, essencial na produção da orientação no globo.

Para o navegador, o objetivo de tal organização da informação é fornecer localização. E, em alguma medida, orientação, ou ao menos inteligibilidade, é o graal da investigação narrativa de Marlow. Mas quando ele retrata o romancista como alguém empreendendo uma exploração pioneira, cujo objetivo é desconhecido, Conrad também projeta seu trabalho de escritor como algo mais obscuro e filosófico. No prefácio a *O negro do Narciso*, Conrad (1984, p. 12) escreve que

o objectivo da arte [...], como a própria vida, nos dá inspiração e é difícil e obscurecida por neblinas. Não é à luz da lógica clara de uma conclusão triunfante; não está no descerramento de um daqueles segredos insensíveis a que chamamos Leis da Natureza. Não é menos grandioso, mas apenas mais difícil.

Transmutando a ficção de aventura marítima na exploração do artista de um realismo sombrio na busca de algo não especificado, Conrad dissocia a aventura de um fim

prático imediato. Com esse conceito de obra de arte como uma exploração não-instrumental de uma terra coberta de névoa, Conrad retoma a ideia kantiana de arte — ação intencional sem propósito prático. Para Kant, esse conceito qualifica o efeito gerado pela obra de arte acabada. Para Conrad, por sua vez, a exploração literária é concebida como um processo dinâmico e contínuo, unindo o artista e o leitor astucioso.

O narratologista no arquivo da literatura compartilha com o marinheiro e com o leitor o desejo “de ver, de ver”. Também este “trabalhador da prosa” depende de técnicas precisas, unidas à imaginação e o tato afiado pela prática e experiência no seu esforço de tornar o desconhecido inteligível através da reunião de informações parciais. A notável capacidade de navegadores de costurar um caminho através dos oceanos do globo por quase trezentos anos (desde as viagens de Vasco da Gama e Colombo até a disseminação do cronômetro marítimo), sem qualquer informação sobre sua posição no planeta fala eloquentemente sobre o fato de que o conhecimento pode ser perseguido de maneira proveitosa, mesmo entre incertezas. Ao longo da história e mesmo ainda atualmente, a navegação tem sido qualificada ao mesmo tempo como uma ciência, dependendo de técnicas quantitativas e medições, e como uma arte, requerendo intuição, tato e experiência. Se a cultura literária acadêmica é uma arte é uma questão que provocou debates vigorosos nos estudos literários ao longo dos últimos séculos. Nem ciência nem arte, a narratologia no arquivo é artesanato; ela pode ser mais precisamente caracterizada como um *ofício* no sentido que Conrad dá ao termo.

Referências

- ALLISTON, April. *Virtue's Faults: Correspondences in Eighteenth-Century British and French Women's Fiction*. Stanford: Stanford University Press, 1996.
- ANGENOT, Marc. *Le Roman populaire: Recherches en paralittérature*. Montréal: Presses de l'Université du Québec, 1975.
- ARAVAMUDAN, Srinivas. In the Wake of the Novel: The Oriental Tale as National Allegory. *Novel: A Forum on Fiction*, Durham, v. 33, n. 1, p. 5-31, Fall, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981. (*Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 3. ed. São Paulo: Ed. UNESP; Hucitec, 1993.)
- BALLASTER, Rosalind. *Fabulous Orient: Fictions of the East in England, 1662–1785*. New York: Oxford University Press, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge: Harvard University Press, 1987. (*A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo; Porto Alegre: EDUSP; Zouk, 2006.)

- BOURDIEU, Pierre. *Rules of Art: Genesis and Structure of Literary Field*. Stanford: Stanford University Press, 1996. (As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.)
- CONRAD, Joseph. *Lord Jim*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1982.
- CONRAD, Joseph. *O negro do Narciso*. Trad. Luzia Maria Martins. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.
- CONRAD, Joseph. *O espelho e o mar*. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- DASTON, Lorraine e PARKS, Kahtleen. *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*. New York: Zone Books, 1998.
- DENNING, Michael. *Mechanic Accents: Dime Novels and Working Class Culture in America*. 2. ed. New York: Verso, 1998.
- ELLIS, Kate. *The Contested Castle: Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*. Champaign: University of Illinois Press, 1989.
- FARGE, Arlette. *Le Goût de l'archive*. Paris: Le Seuil, 1997.
- FOUCAULT, Micheal. *Archaeology of Knowledge*. 2. ed. New York: Routledge, 2002. (A arqueologia do saber. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.)
- GALISON, Peter. Specific Theory. *Critical Inquiry*, Chicago, vol. 30, n. 2, p. 379-383, Winter 2004.
- GALLAGHER, Catherine. *The Industrial Reformation of English Fiction: Social Discourse and Narrative Form, 1832-67*. Chicago: Chicago University Press, 1985.
- GUILLORY, John. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- HUTCHINS, Edwin. *Cognition in the Wild*. Cambridge: MIT Press, 1995.
- ISER, Wolfgang. *Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1978.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.
- JAUSS, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- LYNCH, Deidre. *The Economy of Character: Novels, Market Culture, and the Business of Inner Meaning*. Chicago: Chicago University Press, 1998.
- MARCUS, Sharon. *Between Women: Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England*. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- MORETTI, Franco. *Atlas of the European Novel, 1800-1900*. New York: Verso, 1998. (Atlas do romance europeu, 1800-1900. São Paulo: Boitempo, 2003.)
- MORETTI, Franco. Conjectures on World Literature. *New Left Review*, London, n. 1/II, p. 54-68, Jan.-Feb., 2000.
- MORETTI, Franco. *Graphs, Maps, and Trees: Abstract Models for a Literary History*. New York: Verso, 2005. (A literatura vista de longe. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.)
- PHILLIPS, Richard. *Mapping Men and Empire: A Geograohy of Adventure*. New York: Routledge, 1997.
- RADWAY, Janice. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Culture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991.
- SAMUELS, Maurice. *The Spectacular Past: Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*. Ithaca: Cornell University Press, 2004.
- SEGWICK, Eve Kosofsky. *The Coherence of Gothic Conventions*. New York: Routledge, 1986.

- STENDHAL. *La Chartreuse de Parme*. Paris: Editions Garnier, 1954.
- STOLLER, Ann Laura. *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton: Princeton University Press, 2009.
- TRUMPENER, Katie. *Bardic Nationalism: The Romantic Novel and the British Empire*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- WARNER, Michael. Uncritical Reading. In: GALLOP, Jane (org.). *Polemic: Critical or Uncritical*. New York: Routledge, 2004.
- WARNING, Rainer. *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. Stuttgart: UTB, 1994.
- WOLOCH, Alex. *The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*. Princeton: Princeton University Press, 2003.

Notas

ⁱ Esse artigo começou como uma fala na conferência “The Way We Read Now: Symptomatic Reading and Its Aftermath” [A maneira como nós lemos hoje: leitura sintomática e suas consequências]. Realizada em maio, a conferência foi organizada por Emily Apter, Elaine Freedgood e Sharon Marcus nas universidades de Columbia e Nova York (NYU). Eu agradeço a todos os participantes e em especial a Sharon Marcus e Stephen Best, que comentaram com lucidez as versões à medida que eu transformava minha fala em um artigo substantivamente diferente. As sessões sobre leitura crítica no arquivo e sobre o romance marítimo sintetizam os argumentos explorados em meu *The Novel and the Sea* (Princeton: Princeton UP, 2010).

ⁱⁱ A tradução de *romance* é sempre complicada para o português, porque, na língua inglesa, há uma distinção entre este e *novel*, que não existe entre nós. No caso, *novel* guarda o prestígio do romance sério, mais das vezes de corte realista, enquanto *romance* estaria mais próximo da narrativa fantasiosa (gótica, sentimental etc.), de amplo apelo popular. Dessa forma, escolhi histórias romanescas para traduzir *romance* (nota do tradutor).

ⁱⁱⁱ *Book History* pode ser acessado online em <<http://www.sharpweb.org/bookhist.html#TOC9>>. Sobre a teoria da recepção, ver Rainer Warning (1994) e Hans Robert Jauss (1982). Para exemplos seminais de abordagens sociológicas a respeito do gosto cultural e literário, ver Pierre Bourdieu (1987 e 1991). Ver também Janice Radway (1991). Sobre os inícios da crítica literária nos Estados Unidos do pós-guerra, ver John Guillory (1995). Para um desafio provocativo à leitura cerrada, ver Michael Warner (2004). Nesse mesmo livro em que se publicou o ensaio de Warner, há outros em que se toma o pulso das práticas de leitura contemporâneas. Sobre a prática do trabalho no arquivo, ver Arlette Farge (1997) e Ann Laura Stoler (2009).

^{iv} Bourdieu elabora a noção de campo literário em *Rules of Art*, citado na nota 3. Nos últimos dez anos, Franco Moretti tem mapeado o sistema-mundo internacional do romance ao longo de seus escritos, principalmente em *Atlas do romance europeu, 1800-1900* e *Literatura vista à distância*. Moretti introduz o termo pela primeira vez em “Conjectures on World Literature”.

^v Ver Deidre Lynch (1998) e Alex Woloch (2003).

^{vi} A teorização fundante das formas de aventura é de Mikhail Bakhtin (1981). Trabalhos feministas pioneiros sobre o gótico incluem Eve Kosofsky Segwick (1986), Kate Ellis (1989), além do paradigma da heroína gótica de April Alliston em *Virtue's Fault*. Sobre o romance popular, ver Marc Angenot (1975) e Michael Denning (1998). Sobre a narrativa nacional, ver Katie Trumpener (1997). Sobre a narrativa oriental, ver Srinivas Aravamudan (1999) e Rosalind Ballaster (2005). Sobre o romance industrial, ver Catherine Gallagher (1985). Sobre espetáculo popular e o romance histórico, ver Maurice Samuels (2004).

^{vii} O termo, cunhado por Moretti, se opõe ao *close reading*, método de leitura hegemônico na academia americana. *Close reading* tem sido traduzido, há décadas, como leitura cerrada. Ou seja, uma metáfora geográfica (perto, próximo) transformou-se, em português, em algo de outra natureza – cerrado está mais vinculado à intensidade do processo de leitura, que, assim, se torna mais denso. No caso, se fosse manter a mesma relação, *distant reading* teria que ser vertido como leitura escassa, ligeira, o que não dá conta do que se propõe Moretti. Daí a escolha por um termo, remoto, que retoma a dimensão geográfica do processo (Nota do tradutor).

^{viii} Ver Moretti (2000).

^{ix} Ver Foucault (2002).

^x Ver, por exemplo, Daston e Parks (1998).

^{xi} “Cun” está na origem da palavra “cunning”, astuto, que define o leitor pensado por Cohen (nota do tradutor).

^{xii} A tradução de Marcos Santarrita é “a vida marítima dos livros de aventura”. Modifiquei-a, aproximando-a do original inglês, de modo a ressaltar o argumento da autora (nota do tradutor).

^{xiii} Ver o capítulo de Ian Watt sobre Lord Jim em *Conrad and the Nineteenth Century*, especialmente p. 269 e seguintes. O arcabouço marítimo revela que essas técnicas diferentes são todas partes de um mesmo trabalho de processamento de informação e que o objetivo é antes a clareza do que a obscuridade.

^{xiv} A tradução de Luzia Maria Martins para a expressão é “prosador”. Modifiquei-a por questões estilísticas (nota do tradutor.)

^{xv} *Riddle of the Sands* (1903), de Erskine Childers, é outro trabalho de primeira hora da ficção de espionagem que emerge a partir da aventura marítima. Na navegação em meio a nevoeiros e pântanos do Mar do Norte, um marinheiro habilidoso e seu amigo, que pensa estar em férias marítimas típicas da literatura de entretenimento, descobrem informações que os levam à conspiração alemã para invadir a Inglaterra.