

Sobre a arte da observação simultânea: a Sociologia da Literatura entre duas culturas¹²

Christine Magerski³

Resumo: desde o relevante estudo de Wolf Lepenies, “As Três Culturas”, a tese da tríade cultural entre ciências naturais, literatura e sociologia se mantém, sendo que esta última está em uma situação precária de intermediação. Mais precária ainda, portanto, seria uma sociologia da literatura explicitamente situada entre a literatura e a sociologia. No entanto, como este artigo mostra, isso não diminui o seu potencial cognitivo, antes pelo contrário. A sociologia da literatura, entendida como a observação simultânea da literatura e da sua sociedade, é um instrumento indispensável para a compreensão do nosso meio sociocultural. Para tornar isto claro, o primeiro passo consiste em apresentar o premiado romance alemão *Schäpfchen im Trockenen*, de Anke Stelling, sob a perspectiva da sociologia da literatura. Na segunda e terceira partes se voltam a ler o romance tendo como pano de fundo a teoria social contemporânea, distinguindo duas leituras: o romance como testemunho de uma vida na modernidade fugaz e na sociedade de risco, por um lado, e, por outro, como evidência da ascensão do meio criativo na sociedade da estetização. A quarta parte conclusiva mantém o foco nestas leituras e, com base nelas, formula questões centrais de uma sociologia da literatura contemporânea.

Palavras-chave: Sociologia da literatura contemporânea; observação simultânea; sociedade.

Zusammenfassung: Seit Wolf Lepenies es einschlägiger Studie Die drei Kulturen steht die These der kulturellen Trias von Naturwissenschaften, Literatur und Soziologie, wobei letztere in einer prekären Situation des Dazwischen gesehen wird. Noch prekärer wäre demnach eine Literatursoziologie, die sich explizit zwischen Literatur und Soziologie ansiedelt. Ihrem Erkenntnispotential jedoch, so zeigt der vorliegende Beitrag, tut dies keinen Abbruch, im Gegenteil. Literatursoziologie, versteht man sie als Simultanbeobachtung von Literatur und deren Gesellschaft, ist ein unverzichtbares Instrument zum Verständnis unserer soziokulturellen Umwelt. Um dies kenntlich zu machen, wird in einem ersten Schritt der preisgekrönte deutsche Roman Schäpfchen im Trockenen von Anke Stelling aus literatursoziologischer Perspektive vorgestellt. Der zweite und dritte Schritt lesen diesen vor der Folie zeitgenössischer Gesellschaftstheorie, wobei zwischen zwei Lesarten unterschieden wird: der Roman als Zeugnis eines Lebens in der flüchtigen Moderne und Risikogesellschaft einerseits und, andererseits, als Beleg für den Aufstieg des Kreativmilieus innerhalb der Ästhetisierungsgesellschaft. Der abschließende vierte Teil hält den Fokus auf diesen Lesarten und formuliert davon ausgehend zentrale Fragen einer Literatursoziologie der Gegenwart.

Schlüsselwörter: Literatursoziologie der Gegenwart; Simultaner Beobachtung; Gesellschaft.

¹ Artigo originalmente publicado em 2022, na primeira edição da revista *Artis Observatio – Zeitschrift für Kunstsoziologie und Soziologie der Künste*.

² Tradução de Henrique Sagebin Bordini.

³ Pós-Doutora em Sociologia e Literatura pelo Wissenschaftskolleg zu Berlin; Professora Associada no Departamento de Germanística da Universidade de Zagreb. cmagerski@ffzg.hr

Da posição de *outsider* à premiação literária

Em 2019, o prêmio da Feira do Livro de Leipzig, bem como o prêmio Friedrich Hölderlin, da cidade de Bad Homburg, foram concedidos ao romance *Schäpfchen im Trockenen*, de Anke Stelling. Um ano antes, ou seja, logo após sua publicação, a NDR o elegeu como um dos livros mais importantes de 2018 — um reconhecimento diante do qual qualquer sociólogo da literatura se perguntaria reflexivamente quem determina a relevância de um livro e em que medida o romance premiado pode ser considerado relevante. Uma vez que juízos de valor desse tipo não podem ser emitidos sem referência ao ambiente da obra, vale a pena observar mais de perto o romance e seu contexto. Do que é que se trata afinal e como é determinada a sua importância?

Começemos pelo romance e por uma narrativa interna, que foi introduzida logo no início pela autora na forma literária de romance epistolar:

“Tem um livro ilustrado do Leo Lionni que defende a profissão do artista. O livro já era um sucesso quarenta anos atrás e hoje é um clássico — o que não quer dizer que a sua mensagem foi compreendida. Nesse livro tem um grupo de Ratos que junta provisões para o inverno e se acabam de trabalhar — enquanto um deles só fica no sol colhendo supostamente cores, cheiros e impressões. Será que ele tem o direito de comer das provisões quando o inverno chegar? Veja bem: No final do longo inverno, no momento mais escuro e faminto de todos, chega o momento do rato aparentemente preguiçoso, que salva os outros com a sua descrição das cores e dos cheiros e dos sabores do mundo. ‘Mas você é um poeta’, dizem os camundongos, e o rato artista cora e faz que sim com a cabeça” (STELLING, 2018, p. 16)

35

Assim como esse rato poeta, Resi, a protagonista do romance, também é retratada, ela que desempenha ao mesmo tempo o papel de narradora em primeira pessoa e compiladora do romance epistolar.

A narradora admite que a comparação é fraca uma vez que o romance epistolar trata de tudo exceto descrições poéticas do sol e de cores e admite ter contado o “a escuridão do momento (...) no momento mais sombrio”. O momento sombrio é aquele em que a protagonista abre uma carta que anuncia a ela e aos seis integrantes de sua família que eles estão sendo despejados de seu espaçoso edifício antigo em Prenzlauer Berg, Berlim. É pelo local e pela situação da casa que é determinada a vida da protagonista e de sua família. Por trás do rompimento do contrato de aluguel está também o rompimento de velhas amizades, através do qual o leitor é confrontado com uma experiência potencializada de exclusão: o afastamento do círculo de amigos leva ao distanciamento de um estilo de vida estritamente definido, que, desde os anos 1990, avançou a nível nacional para se tornar o conceito de uma cultura e uma cultura de vida progressistas.

A exclusão social é percebida como impotência, a qual é combatida através do ato de narrar. A narradora percebeu muito tarde que narrar significa poder. Isso só se tornaria claro para ela diante de seu despejo. O despejo, por outro lado, é apresentado no romance como uma reação a um conto publicado pela protagonista, o qual descreve detalhadamente a vida dos outros (no caso, os antigos amigos, bem estabelecidos profissionalmente), expondo publicamente a falsa moral burguesa. Tal exposição literária teria sido, porém, “necessária”, pois haveria mais coisas em jogo. Assim, o leitor precisa se perguntar, o que mais está em jogo?

Seguindo a narradora, trata-se de uma iniciação social. O romance epistolar é endereçado à Bea, a filha de 14 anos, que pertence aos “iniciados”. Com isso não se está fazendo nenhuma referência sexual, mas sim a uma iniciação ao social. Ao contrário do que a própria narradora experimentou com a sua mãe, ela quer equipar sua própria filha com “conhecimento e histórias” sobre o mundo social, de forma que ela não seja enviada para a vida “ingênua e despreocupada, mas sim carregada de conhecimento e interpretações” (STELLING, 2018, p. 12). A filha deve ser poupada do sombrio momento da exclusão social. Segundo a narradora em primeira pessoa, esta é a única razão para a carta e para a história sobre esses amigos, que já não querem mais ser amigos: o fato de não aceitarem a profissão da narradora — a de escritora — como explicação.

36

A preocupação expressa com a educação social justifica um jogo com o autêntico que não apenas molda a forma do romance, mas que também influencia seu efeito e recepção de forma significativa. Ou seja, não se trata de um romance realista de cunho social ou de um romance de costumes, tal qual conhecemos através dos trabalhos de um Zola, um Balzac, Roth ou também de um Broch. Pelo contrário, parece antes se tratar de uma carta aparentemente aberta, engajada e autobiográfica que procura em primeira mão tornar públicas as condições vividas pelo *Milieu* que se esconde por trás das fachadas de Prenzlauer Berg. Por si só, o eloquente título “*Schäffchen im Trockenen*” já deixa claro contra quem se dirige a crítica da autora: contra um egocentrismo surgido entre os velhos amigos que começam a estabelecer suas famílias e a defesa desse egocentrismo.

Porém, quem articula a crítica aqui? Ou, em termos mais apropriados aos estudos literários, quem fala e quem deixa falar? A resposta é óbvia: a autora deixa a sua protagonista falar na forma da narradora em primeira pessoa. As semelhanças chamam a atenção: a autora e a sua personagem literária (bem como seus antagonistas) fizeram o ginásio em Stuttgart, mudaram-se para a antiga Berlim Oriental após a reunificação e lá vivem nos intensos até que seus amigos se estabelecem como médicos e arquitetos, tornando-se proprietários de um grupo de construção em um dos bairros mais procurados da cidade. Assim, o romance pode ser lido com os amigos representando o supracitado

grupo de ratos, que trabalha devidamente e recolhe provisões para o inverno. Através da imagem da associação de proprietários imobiliários, o grupo ganha o seu perfil literário. Resi poderia ter ficado entre eles, afinal de contas, os amigos até lhe oferecem ajuda financeira, que ela, porém, recusa. Apesar de toda a representação da intimidade possibilitada pelo formato Romance Epistolar, as razões para a autoexclusão permanecem bastante obscuras, mas parecem residir em uma mistura de incertezas sobre a manutenção do financiamento e uma rejeição geral à propriedade privada. Também o passado da protagonista é representado de forma extremamente dura.

A própria autora só conhece o sombrio momento da exclusão social em sua imaginação. Anke Stelling nasceu em Ulm, em 1971, cresceu em Stuttgart, se mudou em 1991 para Prenzlauer Berg, estudou a partir de 1997 no Instituto de Literatura de Dresden, tendo lá obtido seu diploma e se mudando em 2002 de volta para Prenzlauer Berg, onde ela desde então cria seus três filhos e leva uma vida como escritora. Ao contrário de sua protagonista, ela não se recusou a tomar parte em um grupo de especulação imobiliária, tendo vivido então de forma condizente. Por conta disso, Stelling não é nenhum rato poeta, no sentido de se encontrar em uma existência precária ou até mesmo de artista socialmente marginalizada. É justamente o contrário. Enquanto escritora licenciada, com uma vida quase clichê, ela é protagonista do tipo ideal do establishment literário contemporâneo.

37

Este se comporta exatamente como o campo da arte contemporânea, tal qual caracterizado por Rudolf Stichweh, através de duas características essenciais: uma profissionalização, e por isso um controle da produção e distribuição literárias, e um forte enfoque no conteúdo em detrimento da forma (STICHWEH, 2016, p. 13). O controle resulta do facto de a formação profissional, e portanto a formação estruturada, ganhar cada vez mais importância no acesso ao espaço da produção literária.

Também, cada vez mais intermediadores relevantes para o sistema, no caso editores e agentes literários que atuam como gerentes de produto, preocupam-se em garantir o alinhamento da produção com as expectativas da editora e do público (FISCHER, 2001). Dessa maneira, o conteúdo apresenta, na maioria das vezes, uma conexão perceptível tanto em romances de época quanto em temas contemporâneos da opinião pública disseminada entre as mídias de massa (as palavras-chave incluem, entre outros, o novo precariado, falta de moradia). Há um verdadeiro ato de equilíbrio entre o romance artístico moderno e os temas da sociedade contemporânea, diante dos quais vale a pena lembrar que foi na forma literária do romance que a burguesia experimentou pela primeira vez novos modos de vida e sua própria ética social (BURDORF, 2007, p. 660). Enquanto forma específica, o romance surgiu através da problematização do

protagonista, algo sintomático da era burguesa, sendo que foi especialmente o artista que se tornou problemático e, em sua problemática, deu o impulso para a gênese do *Künstlerroman* (RUPPERT, 2000). Se partirmos do pressuposto que ainda nos encontramos na era burguesa, toda a narrativa de artista deve ser negociada com a questão acerca da possibilidade de novas formas de se viver, incluindo aí a sua própria ética social.

Nessa perspectiva, o romance de Stelling permanece impreciso. Caso se queira determinar a posição da autora para além do romance, recomenda-se dar uma olhada nos textos programáticos, compreendidos como posicionamento, no verdadeiro sentido da palavra. Tomemos uma entrevista que a autora concedeu ao *Tagesspiegel*, apropriadamente intitulada de *Spaziergang entlang der Widersprüche* (Passeando com as contradições)⁴. Aqui fica evidente que a autora, que se expressa de forma extremamente crítica ao seu meio social, não está “irritada” com Prenzlauer Berg. Sem se inquietar, ela aceita a natureza contraditória da prosperidade que a cerca, que, apesar de todo o consumismo, é voltada para a sustentabilidade. Prenzlauer Berg mudou muito, mas a vida é mudança. Apesar de toda a homogeneidade que vem da gentrificação, ainda existem “pequenas ilhas de criatividade”, e a autora construiu artificialmente exatamente essa ilha: Seu escritório fica na Schliemannstraße, no apartamento não reformado de um conhecido, que parece um cenário de filme com toda a sua desordem.

38

É no mais tardar nesse ponto que ao sociólogo da literatura se levanta a pergunta de se isso tudo não se trata de uma encenação ou até mesmo uma simulação. A vida de um pobre e excluído rato poeta não está sendo reencenada aqui, e isso em um inconcebível presente igualmente simulado? Estamos sem dúvida no espaço das ficções, mas por trás de cada narrativa, especialmente porque são “jogos narrativos”, há também a decisão da ponderação do narrador entre os “elementos de verdade, aparência, boato, ignorância, erro e mentira”. (KOSCHORKE, 2017, p. 12). Além disso, a autora e seu romance foram premiados por especial relevância social. As editoras e a crítica literária negligenciaram então as aparências? Enquanto atestado de autenticidade basta aparentemente que a autora tenha vivido por um breve período em um *Plattenbau*⁵ de Prenzlauer Berg e tenha percebido que “*milieux* (se) reconhecem”, por exemplo, quando alguém resmunga com seus filhos ou quando não passa adequadamente creme neles. Porém, perguntando de forma mais direta, basta o medo simulado de cair na classe baixa

⁴ <https://www.tagesspiegel.de/berlin/spiessigkeit-mit-bodentieffen-fenstern-die-autorin-anke-stelling-haelt-dem-prenzlauer-berg-den-spiegel-vor/24532180.html>.

⁵ *Plattenbau* designa edifícios e construções constituídos por partes de concreto pré-fabricadas em série. É típico da arquitetura da Alemanha Oriental [nota do tradutor].

— "unhas postiças, excesso de peso, seda de balão e imitações de Red Bull" — como motivo para o romance social na Alemanha do século XXI?

Por trás dessa pergunta não está uma tentativa de desvalorização, mas sim uma tentativa de se compreender o funcionamento do negócio literário contemporâneo, observando-se o romance e a sua sociedade ao mesmo tempo. Se comparados com *As ilusões perdidas*, de Balzac, com a obra de Zola, com o *Retrato do artista quando jovem*, de Joyce, ou com o até mesmo mais contemporâneo *O mapa e o território*, de Houellebecq, os romances de Stelling parecem limitados localmente, inconsequentes no que tange ao conteúdo e sem grandes ambições formais. A questão é por que os textos são, no entanto, considerados relevantes e premiados. Para responder a essa pergunta precisamos examinar mais de perto a sua recepção, a fim de esclarecer não apenas a literatura, mas também a sociedade da literatura.

Antes de mais nada, uma observação fundamental: conforme mostrei em detalhes em outro lugar, o mais tardar no século XIX surge na Alemanha um fenômeno de grande interesse para a literatura e para a sociologia: o surgimento [*Emergenz*] do movimento boêmio, que se tornou o protótipo de uma modernidade baseada na individualidade e na criatividade em massa (MAGERSKI, 2015 p. 134-154). Enquanto um tipo social, o boêmio (e com ele o estereótipo do pobre rato poeta) foi literalmente conjurado, se apoiando e reforçando ao mesmo tempo através da auto-observação [*Selbstbeobachtung*] literária e a ação orientadas para ele próprio. Ninguém menos que Erich Mühsam soube dizer em que consistia a potência dos boêmios: "As pessoas sociais, no entanto, têm um efeito educativo em suas vidas quando correm fora dos canais tradicionais" (MÜHSAM, 2003, p. 305). Dessa maneira, Mühsam atestou que a sua geração artística viveu de "maneira exemplar". A vida e a ação concreta eram parâmetros de uma Formação Social. O movimento boêmio baseava-se na integridade, em um amplo acordo entre as posições e os valores representados na literatura, por um lado, e em sua prática real na vida, por outro. Tendo em vista a literatura aqui em questão e os seus portadores, não se pode mais dizer que esse seja o caso. Se, mesmo assim, eles convencerem o establishment literário, as expectativas sociais em relação à literatura devem ter mudado. Contra o pano de fundo dessa suposição, vamos examinar os diagnósticos relevantes da sociedade contemporânea.

O rato poeta na Modernidade Líquida e na Sociedade de Risco sem classes

Para se descobrir que forma tem uma sociedade que premia uma literatura cujo realismo se revela, em uma consideração mais minuciosa, próximo da simulação e do cálculo pragmático é preciso que se vá mais além e que a teoria social contemporânea seja analisada mais de perto. Seria a sociedade contemporânea tão líquida e arriscada

quanto sugerem Zygmunt Bauman e Ulrich Beck? Tão criativa quanto sugere Andreas Reckwitz? Ou será que ainda estamos no meio da sociedade de *milieus* divergentes, descrita por Gerhard Schulze na década de 1990, onde cada um vê na cultura apenas uma confirmação de sua autopercepção?

Começemos com Bauman. Seu conceito de uma modernidade líquida parece se encaixar mais provavelmente na sociedade descrita no romance como um sem chão. De acordo com Bauman, na transição da modernidade sólida para a líquida, estamos lidando com um processo durante o qual as formas sociais, as instituições e os padrões de comportamento geralmente aceitos que limitam o escopo do indivíduo para a tomada de decisões se dissolvem ou mantêm sua forma apenas por um curto período de tempo. A liquefação das formas sociais é aceita como algo natural e, portanto, torna-se o normal (BAUMAN, 2008, p. 7). Com isso, cresce a pressão sobre os indivíduos. A redução do controle político coloca o indivíduo, segundo Bauman, em uma posição sem proteção diante das imponderabilidades de um mercado de trabalho e de mercadorias, onde só é possível encontrar formas efêmeras de cooperação, como projetos e redes. Bauman fala de uma “privatização da ambivalência” (id., p. 239). Uma vez que o indivíduo não poderia suportar sozinho essa pressão, chega-se a uma busca por novas comunidades e uma revalorização da amizade. Por conta disso, a pós-modernidade é também a “era da comunidade” (id., p. 301), isto é, uma época de desejo, busca, assim como de invenção e imaginação da comunidade.

Uma tal comunidade reinventada já foi, como dito anteriormente, a Boemia, e hoje é o grupo de construção em Prenzlauer Berg, literariamente desacreditado por Stelling, mas por ela vivido. A este corresponde, segundo Bauman, a pré-condição correspondente à comunidade: “a habilidade humana de viver em risco e de aceitar a responsabilidade pelas consequências” (BAUMAN, 2003, p. 73)⁶. A vida, com sua interminável corrente de decisões, está nas mãos do indivíduo. Cada fracasso é seu fracasso, assim como cada sucesso se torna um sucesso todo seu. A política se torna *política-vida* (id., p. 7). No romance *Schäpfchen im Trockenen*, esse diagnóstico é ecoado quando, diante dos problemas lamentados pela protagonista, o mantra é: “Sua culpa, Katapult!”. Pelo contrário, o conceito de política-vida conecta-se em duas coisas diferentes: um descargo da política com uma reavaliação política simultânea da conduta da vida. Uma vez que os indivíduos na modernidade líquida permanecem apenas com o sonho de um mundo confiável e seguro, há hoje indício de que “as pessoas podem simplesmente não gostar de ser livres e se ressentir da perspectiva de emancipação, dadas as dificuldades que o exercício da

⁶ “the human ability to live with risk and accept responsibility for the consequences”.

liberdade pode incorrer"⁷ (BAUMAN, 2000, p. 18). Os integrantes do projeto de construção parecem confirmar esse diagnóstico, já que, tanto na ficção quanto na realidade, eles são um grupo de indivíduos que, em liberdade, decidem a favor da fixação e, portanto, da limitação imposta por essa falta de chão. Todos eles levam consigo um pedaço da modernidade para a pós-modernidade quando consideram a propriedade, o trabalho e as relações sociais — "ainda" — como decisivos para a posição social e, portanto, para o autorrespeito e a autoconfiança do indivíduo.

A modernidade organizada não é, portanto, completamente absorvida pela modernidade efêmera, porém continua a ter um efeito dentro dela. A saída intencional da segurança e o correspondente papel de *outsider* consciente, do qual os boêmios extraíam sua autoestima e autoconfiança, não eram e não são um exemplo digno de ser imitado por todos. No entanto, o papel voluntário de *outsider* é inteiramente cultivado na modernidade líquida⁸. Como isso é possível? Seria talvez a modernidade líquida o resultado da radicalização de uma vertente da modernidade, qual seja, os não-burgueses, que buscam alternativas na arte e na vida? Isso é apontado pelo fato de que a vida lúdica e criativa pôde se transformar em uma forma de vida bem-sucedida; uma forma que aparentemente permitiu que princípios conflitantes como emancipação e família, liberdade e restrições, mas também uma existência de artista ostensivamente exibida e um estilo de vida burguês fossem unidos sob a égide da propriedade comunal cultivada. O preço que os boêmios tiveram de pagar pela liberdade e que, de acordo com Baumann, também precisa ser pago na sociedade individualizada — "precariedade, instabilidade, vulnerabilidade" (BAUMAN, 2000, p. 160) — já não parece mais ser um preço muito alto. Dessa maneira, é possível que mais e mais seguranças não tenham sido abandonadas em favor da liberdade, e o projeto de construção burguês-antiburguês em Prenzlauer Berg deve ser classificado de outra forma.

Passemos agora a Ulrich Beck e analisemos brevemente a sua perspectiva da Modernidade. Para o período que vai de 1900 até os anos 1920, há uma miríade de textos que apresentam aquilo que Beck designa *Vida de Risco*. Não foi a escolha entre inclusão e exclusão referentes aos projetos de construção que colocou os atores da época sob pressão, mas o passo para a vida do artista como um passo para fora do mundo burguês. Neste ponto não apenas se descreve, mas vive-se a oposição aos fatores estabilizadores que estão começando a se dissolver completamente na sociedade de risco dos anos 1980: família, trabalho e política. Torna-se, portanto, cada vez mais

⁷ "that people may simply dislike being free and resent the prospect of emancipation, given the hardships which the exercise of freedom may incur".

⁸ Ver Magerski, *Gelebte Ambivalenz*, pps. 212-290.

questionável para Beck o "pensar e pesquisar em categorias tradicionais de grandes grupos — em propriedades, classes ou estratos" (BECK, 1986, p. 139). Que a imagem de uma sociedade de classes continue a existir deve-se à falta de alternativas, o que não muda o fato de que toda a sociedade subiu um nível acima, ou seja, para o centro.

Compreender tais mudanças sociais, cuja reavaliação sistemática é de responsabilidade da sociologia, já houvera sido a função da literatura e, não menos importante, do romance social. Feito um sismógrafo, a literatura pode analisar a sua sociedade e suscitar um enfático *In Praise of Literature* (2016) de sociólogos como Bauman. Analisando a literatura contemporânea sob essa premissa, nos deparamos com um paradoxo: enquanto a teoria social cautelosamente dá adeus à sociedade de classes, o premiado romance social contemporâneo celebra a sua redescoberta. Aqui Beck se equivocou, ou seria possível observar um novo deslocamento na estrutura da sociedade desde a década de 1980? Teria talvez o "efeito elevador" — o aumento coletivo da renda, da educação, da mobilidade, da lei, da ciência e do consumo de massa — obscurecido a perspectiva e com isso as "identidades e laços de classe subculturais" não tenham de forma alguma sido reduzidas ou dissolvidas? Se assim for, o "processo de individualização e de diversificação de situações e estilos de vida" não prejudicaria em nada o modelo de hierarquia das classes sociais e nem questionaria seu conteúdo de realidade (BECK, 1986, p. 122)

42

Voltemos ao romance: a autora faz com que sua protagonista, uma criança da classe trabalhadora [*Arbeitsmilieus*], vá ao ginásio, nutra amizade com alunos de classes de formação e renda mais elevadas e faz com que se mudem juntos para Berlim Oriental, imbuídos de um clima de otimismo, para, apenas então, deixar surgir rachaduras claras no círculo de amizades, supostamente sem classes, e eles terminam por seguir caminhos diferentes. A separação — incluídos seus motivos — é comentada abertamente pela protagonista e realiza, portanto, de forma fictícia, o que a autora viveu em parte. A consolidação da comunidade do edifício pode ser lida como a consolidação do *milieu* de Prenzlauer Berg no geral. Assim, talvez nós estejamos lidando menos com classes do que com ambientes que carregam as características das classes. O próprio Beck reconhece que nós ainda julgamos conhecer, com a profissão de nosso interlocutor, o próprio portador da profissão. Ou seja, a profissão continua servindo de "matriz de identificação mútua", inclusas aí as "informações-chave" associadas (renda, status, habilidades sociais, contatos e interesses). (id., p. 221). Dessa maneira a primeira modernidade ainda vive na política e na cultura. (id., p. 222).

A amarga luta da protagonista e de sua autora por reconhecimento como autora torna-se compreensível neste pano de fundo. Um diploma sozinho não basta no campo da

arte e da literatura. Obras, distribuidores, críticos e os primeiros sucessos precisam assegurar o status simbólico, social e material. Se, segundo Beck, era já era “incomum” a equiparação entre pessoa e profissão, então o seu desdobramento contemporâneo se revela “fundamentalmente uma cabeça de Jano” (id., pps. 221 e 227). Progresso e empobrecimento se entrelaçam de uma nova maneira. A “parcela de liberdade” é trocada por novas restrições e insegurança. “Do ponto de vista dos trabalhadores,” segundo Beck, “as ameaças surgidas com o subemprego competem com a liberdade e o arbítrio parciais eles obtêm para definir a própria vida” (BECK, 2010, p. 217)⁹. Diante disso, apenas uma renda mínima garantida legalmente para todos poderia auxiliar.

Um tal auxílio poderia resolver os problemas de diversos literatos. Porém, até hoje esta renda básica ainda não existe. O que existe, porém, e o que a “Teoria da autossubversão do sistema socioindustrial em sua fase mais avançada” apresentada por Beck confirma — ao menos para os profissionais liberais — é uma rede de bolsas e de prêmios em contínua expansão que também cobre o rato poeta. O próprio Beck já falava de uma mudança na estrutura profissional e educacional dos anos 60 e 70, da qual teriam se beneficiado principalmente as filhas e filhos das famílias da classe trabalhadora. A mobilidade social, como também a mobilidade geográfica e cotidiana, teriam abalado os caminhos e os modos de vida das pessoas. Segundo Beck (2010, p. 117):

“Os caminhos que as pessoas seguem na vida ao se autonomizar em relação às condições e aos vínculos a partir dos quais elas surgiram ou sob os quais acabaram de ingressar, e adquirem frente a eles uma realidade própria, distinta, que os torna presenciáveis somente como um destino pessoal” [grifo da autora].

Um tal destino alcança também Stelling e a sua protagonista. Ambas devem sua existência ao rompimento das estáveis relações de classe atestadas por Beck, que prevaleceram até o desenvolvimento do pós-guerra. A expansão do ensino acarretou em uma clara mudança nas relações de desigualdade. O “consumo em massa da educação superior” deixou surgir uma ruptura intergeracional e permitiu um “abandono parcial dos vínculos culturais de classe e da predestinação decorrente da origem social” (id., p. 120). Este “abandono parcial” já basta para permitir, no romance, “um padrão minimamente razoável em termos de processos reflexivos e de autodescoberta” (ibid.) tal qual descrito pela teoria social, do contrário Resi não poderia se retirar para seus aposentos. Mas bastaria também apenas falar de um novo *milieu* de chegada opondo-o a um *milieu* de partida? A individualização paulatina conduz para novas formas sociais?

⁹ Para esta citação, empreguei a tradução de Sebastião Nascimento, publicada em 2010 pela Companhia das Letras [nota do tradutor]

Permaneçamos mais um pouco com Beck e sigamos com sua análise do processo de individualização tripla: primeiramente, o indivíduo se desprende das formações e vínculos sociais historicamente estabelecidos (“dimensão da libertação”), perdendo suas seguranças tradicionais com relação a formas sabidas de atuação, crenças e normas de direcionamento (perda de estabilidade e “dimensão de desencantamento”), e experimentando por fim uma nova forma de enquadramento social (“dimensão do controle e da reintegração”) (BECK, 2010, p. 190). A libertação do indivíduo ocorre em dois impulsos históricos: no período em torno de 1900 e nos anos 1960. Desde então, nem as propriedades, tampouco as classes sociais ou as famílias, ocupam uma posição de quadro referencial estável. Muito antes pelo contrário, agora os próprios indivíduos se convertem em “agentes garantidores de uma existência mediada pelo mercado e do planejamento e organização de sua própria biografia” (BECK, 2010, p. 193). Ou seja, aqui também se aplica o ditado acusador empregado repetidamente por Stelling: “sua culpa, Katapult”.

Mas será que os indivíduos, caso o poderoso discurso de uma segunda modernidade fugaz e arriscada seja novamente interrompido, refletem a si mesmos tanto quanto o conceito de *vida de risco* sugere? Não seria mais provável que, embora os boêmios tenham lutado pelo direito à liberdade e à individualização, e não tenham sido de forma alguma considerados pela sociedade majoritária como uma forma desejável de vida e socialização até a segunda metade do século XX, essa situação tenha mudado radicalmente com a revolução cultural da década de 1960? Não é por acaso apenas nesse momento que a nossa noção de uma vida feliz muda? “Felicidade”, segundo Bauman, era a *liberdade de experimentação*: “a liberdade de dar passos certos e errados, para ter sucesso e falhar, para inventar, experimentar e testar cada vez novas variedades de experiências aprazíveis e agradáveis, para escolher e correr o risco de errar” (BAUMAN, 2013, p. 101)¹⁰. Que tal reinterpretação e, com ela, a ascensão de uma existência artística como guia tenham sido possíveis se deve, provavelmente, menos ao crescimento em massa da disposição de assumir riscos do que ao fato de que o risco não é mais tão arriscado. “A liberdade”, conforme Bauman aponta, “não parece oferecer riscos enquanto as coisas obedientemente seguem o caminho que desejamos” (BAUMAN, 2003, p. 26)¹¹.

Porém, isso significa que, na modernidade líquida, não apenas as categorias rígidas se esvaíram, mas também os riscos de uma verdadeira ameaça existencial. Beck também fala de uma desativação social das “questões de desigualdade”, apesar das

¹⁰ Emprego aqui a tradução de Alexandre Werneck do livro *A ética é possível em um mundo de consumidores?*. Jorge Zahar Editora, 2013.

¹¹ Emprego aqui a tradução de Plínio Dentzien, do livro *Comunidade*. Jorge Zahar Editora, 2003.

novas desigualdades e da "Nova Pobreza" na década de 1980 (BECK, 2010, p. 133 e ss.). Mas isso de forma hesitante e com a referência ao fato de que, após o "fim da sociedade tradicional de grandes grupos", o conceito de classe se torna "desgraçadamente solitário" e qualquer tentativa de classificação se torna difícil, mas estávamos lidando com um "estágio intermediário indeciso" (idem, p. 131). Assim, o elevador poderia se movimentar para cima ou para baixo. O que permanece é a *política de vida*, que Bauman introduz de forma igualmente crítica (BAUMAN, 2003, p. 116). A ela pertence o ajuste da sociedade à desigualdade econômica e social permanentes, não se tratando mais de mudanças nas regras do jogo, mas sim do direito de se tomar parte no jogo (id., p. 120).

Mas Resi, assim foi mostrado, não pôde ou não o quis. Ela não pertence mais à rede, no caso ao grupo de especulação imobiliária, que ainda consegue sozinho na modernidade líquida, conciliar o aparentemente inconciliável: segurança e liberdade. Ao invés disso, ela busca a segurança na escrita. As redes vão surgindo no decorrer da interação e exigem, como forma de continuidade, comunicação contínua. É precisamente isso, porém, que Resi interrompeu deliberadamente; um ato que — e isso precisa ser novamente enfatizado — a distingue significativamente de sua autora. Em termos meramente literários, o rompimento com o *milieu* burguês foi efetuado — na realidade, a autora, que escreveu o rompimento de forma provocativa, está inserida exatamente na mesma rede, cujo abandono ela encoraja de forma literária à sua protagonista. Se quisermos entender por que ela faz isso, por que um risco que não existe no mundo da vida real é simulado, é preciso consultar outros dois diagnósticos da sociedade contemporânea: A Teoria de Schulze acerca dos *milieux* e a Teoria da Sociedade Estetizada de Reckwitz.

45

O Rato Poeta: a hipocrisia do *milieu* criativo na sociedade da estetização?¹²

Persiste o clichê do solitário e pobre rato poeta, resistente a cada forma de apropriação social, como mostram os romances de Stelling, que são até hoje premiados. Com efeito, a quantidade dos assim chamados escritores e artistas autônomos cresceu de forma lenta porém contínua até o final da década de 2010, mas parece estar momentaneamente estagnada¹³. Dizia Beck, ainda na década de 1980, que a

¹² O seguinte subtítulo apresenta a Sociologia do *milieu* de Gerhard Schulze. Uma vez que não há traduções da obra para o português, os termos *Erlebnissoziologie* e *Erlebnisgesellschaft* não foram vertidos para o português.

¹³ Para a quantidade de escritores e escritoras autônomas entre 2003 e 2009 na Alemanha, veja os seguintes links: <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/38357/umfrage/anzahl-derselbststaendigen-schriftsteller-innen-seit-2003/> (Acesso em 05.03.2021).

importância das relações de trabalho "alternativas" em termos de política de emprego não era tão significativa em termos quantitativos, apesar da grande ressonância jornalística; Schulze pinta um quadro ligeiramente diferente na década de 1990 ao dizer que o "tipo autônomo de construção de formas de existência" (SCHULZE, 1992, p. 73) também regula o surgimento de redes sociais. A escolha das relações aflora no lugar dos padrões de relações, através dos quais surgem grupos nos quais as configurações de signos objetivamente significativos para a experiência são condensadas; condensações, segundo as quais, em compensação, as pessoas podem se orientar subjetivamente. Segundo Schulze, é somente por meio disso que a imaginação e a realidade entram em estreita interação, o que nos leva à abertura de espaços de possibilidade reais e imaginados.

A *Experiência no centro da Erlebnisgesellschaft* (1992), de Schulze, pode ser basicamente compreendida como um *experimental* a própria individualidade. Isso é experimentado pela escolha livre das possibilidades e, portanto, por meio do ato da escolha das coisas que são conscientemente experimentadas. E estas são experimentadas através da livre escolha dentre as possibilidades e, por isso, por meio do ato de decisão conscientemente experimentado. A individualização é, por conseguinte, experimentada em escala de massa na Alemanha da década de 1990. Todos puderam participar, embora em diferentes circunstâncias, daquilo que nós podemos chamar, com Bauman, de uma "corrida da individualização" (SCHULZE, 1992, p. 25). Dela também participou, desde a modernidade, a figura social do boêmio que cultiva seu papel de *outsider*, e com ela, o rato poeta como a personificação do escritor livre. Em Schulze, o rato poeta ressurge em um mundo social que não se baseia mais em classes e estratos, mas em um "tipo de etnocentrismo do *milieu*". (id., p. 541). Com isso se quer falar de uma nova realidade social que segue a "constelação de grandes grupos na sociedade como um todo", onde os meios sociais individuais se encontram como "submarinos com sistemas de radar defeituosos" e, portanto, em uma relação de "não-compreensão fundamental". (id., p. 364). Em Schulze, os *milieux* sociais podem ser compreendidos como sociedades de crenças, cada qual limitada a sua autopercepção. O mesmo vale para o indivíduo. O resultado é um distanciamento consciente de outros *milieux* e um clima de desprezo e intolerância mútuos (id., p. 541). Também podemos incluir entre esses *milieux* a "nova cena cultural" que se destaca em Prenzlauer Berg desde a década de 1990.

Entre os anos de 2010 e 2018, o número de pessoas seguradas na classe artística permaneceu quase constante. V. https://www.destatis.de/DE/Themen/Querschnitt/Jahrbuch/statistisches-jahrbuch-2019-dl.pdf?__blob=publicationFile, P. 211 (Acesso em 5.03.2021) [nota da autora].

Contrariamente à autopercepção dos crentes, Schulze vê, no novo cenário cultural, não um enclave de individualidade e liberdade, mas sim o "fim do sonho do reino da liberdade". (SCHULZE, 1992, p. 541). Por quê? Por trás da crítica cultural de Schulze está o paradoxo, conhecido desde Georg Simmel, da interação entre as tendências de individualização e coletivização, ilustrado insuperavelmente na imagem da "associação dos oponentes da associação". (SIMMEL, 1998, p. 61). Uma tal associação é a nova cena cultural, classificada por Schulze como um "esquema de tensão" localizado entre a cultura erudita e a trivialidade. O esquema de tensão é "historicamente o mais jovem" e, como estilo de vida, ainda era "na melhor das hipóteses, uma característica de subculturas semifortes" (SCHULZE, 1992, p. 153) até o final da década de 1950. Com este esquema, a estética da tensão se torna um princípio de estilo de vida: prazer através de um autorretrato expressivo, ativismo estabelecido para o longo prazo e, por último, mas não menos importante, uma distinção na qual a autopercepção e o autoprofilização são aguçados por meio da delimitação entre a imagem inimiga do estabelecido e a do conservador. Resi contra o grupo de especulação, em outras palavras, exceto pelo fato de que o ativismo aqui, bastante atípico para o padrão de tensão que surgiu da Boemia, é direcionado inteiramente para a família e para o próprio trabalho literário.

Em princípio, a literatura segue assim a teoria social: o que começou como uma distinção entre gerações termina por se tornar uma distinção cada vez mais evidente entre conformistas e individualistas à medida que os protagonistas vão envelhecendo. A distinção se dirige contra a "variante burguesa de estar estabelecido no sentido de determinação pela convenção, pensando em segurança, temendo a rejeição social, resistindo à mudança", em que a não convencionalidade se torna convenção. A "associação dos oponentes da associação" de Simmel torna-se, portanto, um inconformismo confortável, domiciliado em um *milieu* de autorrealização, cuja ideia constitutiva — colocar o sujeito no ponto central — tem sido capaz de se firmar cada vez mais graças à expansão educacional e ao desenvolvimento demográfico.

Essa ampliação, segundo Schulze, já estava tão desenvolvida que a pretensão à originalidade e à excentricidade já não podiam mais ser preservadas, de forma que o *milieu* que se vinha estabelecendo já não podia mais continuar existindo como um grupo coerente, ainda que pudesse ser dividido em subgrupos. O rato poeta, pobre e ameaçado pela exclusão, habita de certa forma o mesmo espaço social que o grupo de construção, onde há janelas que vão do chão ao teto, e onde, por outro lado, a benquista escritora vive na porta da frente dos representantes de uma geração fortalecida pela origem social, educação e herança. O crucial aqui é que Schulze respalda explicitamente o

domínio cultural do *milieu da autorrealização*, apesar de uma ruptura emergente. Com ele, surgiu nas últimas décadas um "novo campo social de forças" (SCHULZE, 1992, p. 493).

Pelo que vejo, há nesse campo de forças uma correlação extremamente interessante para a sociologia da literatura entre autor, editor e crítico. O *milieu* da autorrealização dispõe de uma cena própria e, portanto, de um lugar sociocultural onde se torna ilustrativo para si próprio. É a essa circunstância que o *milieu* deve a sua vantagem no desenvolvimento da autoconsciência de grupo; uma consciência que, segundo Schulze, se realiza em movimentos estéticos e políticos cotidianos. Esses romances de autorrepresentação do *milieu* da autorrealização obtêm seu público. Se seguirmos Schulze, esse *milieu* está tão fortemente representado no público da nova cena cultural que ele é aproximadamente duas vezes maior que sua participação na população total. A nova cena cultural, cuja maior parte pertence ao *milieu* da autorrealização, funciona como uma dessas tais "construções, que deveriam proporcionar segurança" (SCHULZE, 1992, p. 493).

E a construção social funciona; a cena cultural oferece segurança. Mais do que isso: as discussões já não se dão mais no âmbito da questão social, mas se deslocaram ao contexto da cultura. Schulze fala, a esse respeito, de um "conflito cultural" e afirma que: "No geral, o cenário de conflito cultural representa uma fase de pluralização, desverticalização e um aumento na relevância da distinção e da filosofia de vida" (SCHULZE, 1992, p. 545). Visivelmente, o *milieu* da autorrealização, com sua formação burguesa, domina esse conflito cultural com suas atitudes antiburguesas. Juntamente com o *Niveaumilieu*, ele engendra esferas públicas no formato de cenas, "onde eles apresentam modos de estar e de ver o mundo, se orientam, estabilizam padrões estéticos e desenvolvem 'abordagens de consciências de grupos grandes'" (id., p. 520). Uma vez que também seus representantes formulam os programas sociopolíticos da política cultural, organizando e dirigindo corporações culturais, e se retratam como artistas, eles dominam como um todo o campo de atuação da política cultural e, portanto, de acordo com Schulze, uma área cuja importância para a sociedade como um todo é subestimada apenas por causa do caráter regional da política cultural. De fato, no entanto, a "presença assimétrica" do nível e do meio de autorrealização leva ao surgimento de "modelos assimétricos da realidade". (id.)

Consequentemente, voltando-se o olhar para Bauman e Beck, seria preciso dizer que, na Modernidade Refletida, existe uma política muito forte de controle da realidade e da percepção, mas esta está se deslocando de uma política social para uma política cultural. Chama ainda mais a atenção que, apesar do gradativo aumento dos investimentos do Estado, isso já não recebe (mais) menção na teoria social dos anos 2000.

Isso se torna claro em Reckwitz: também em sua obra a erosão da Modernidade organizada se torna o ponto de partida de uma nova teoria social (id., p. 335). Como Schulze, ele acentua o significado das décadas de 1960 e 1970, não pelo surgimento e disseminação do dispositivo da experiência, e sim do dispositivo da criatividade. Desde a década de 1980 se pode observar que o modelo normativo de criatividade e práticas correspondentes, que buscam institucionalizar tal momento aparentemente efêmero, chegaram ao núcleo das sociedades ocidentais e de sua classe média pós-materialista e o ocupam de forma contumaz desde então (RECKWITZ, 2012, p. 10).

Com isso, Reckwitz cria uma polarização entre a Modernidade Estética e a Modernidade Organizada. A Modernidade estética, junto da Modernidade Política e da Modernidade Religiosa, torna-se o terceiro local da Modernidade, onde se acumulam os afetos e onde as motivações são geradas. Essas três são compreendidas por Reckwitz como complexos de estímulo social [*gesellschaftliche Erregungskomplexe*], que se diferenciam estruturalmente um do outro, pois enquanto o complexo religioso liga os afetos a referências transcendentais e o complexo político os conecta ao aperfeiçoamento do coletivo social, o complexo estético os vincula à percepção dos sentidos em si próprios. Da perspectiva dos estudos literários, essa subdivisão precisa ser diferenciada mais uma vez, fazendo-se referência à posição especial da literatura. A literatura é composta de linguagem e, como um complexo de estímulo social que ocorre pelo discurso, ela fica entre o político e o estético, como mostram particularmente os romances de Stelling. Stelling apresenta literariamente as esperanças de aperfeiçoamento do coletivo social e transforma a decepção a esse respeito em uma percepção dos sentidos em si próprios — um livro ou livros que se apresentam como ofertas de experiência e comunicação nas vitrines das livrarias dos centros urbanos (não raro ao lado das obras de Reckwitz).

Com a imposição expansiva do dispositivo da criatividade, "a figura do artista bem-sucedido como trabalhador da criatividade" toma o lugar do artista marginal (id., p. 271). A sua importância se dá pela interação de quatro atores, designados por Reckwitz como "agentes estetizantes" (*Ästhetisierungsagenten*): as cenas artísticas urbanas e as subculturas; a classe média pós-materialista e acadêmica; as empresas de consumo pós-fordistas que agem local e globalmente; e a economia criativa bem como a política urbana. (id., p. 287). De jeito nenhum os artistas, os literatos e os atores — dentro das assim chamadas subculturas — seriam hoje marginalizados ou excluídos, mas sim atores relevantes dentro da sociedade da estetização.

Nela, a Estetização e a Mdiatização andam de mãos dadas. Assim como, e isso se mostra especialmente em uma autora como Stelling e a sua personagem de romance, hoje estamos lidando com uma "construção da individualidade expressiva através da

mídia de massa”. A estetização pressupõe uma certa forma de indivíduo, o sujeito criativo, que ainda pode assumir a forma do artista pobre ou do rato poeta. Quando o romance, porém, coloca em concorrência este último com uma designer de sucesso, graduada, treinada no uso de programas de criação no computador, ele também chama a atenção para a nova forma de individualidade expressiva. Ambos — o pobre rato poeta e a designer bem-sucedida — são portadores de um *habitus* artístico e são sujeitos expressivos, que pavoneiam suas *autorrealizações* para o público de Prenzlauer Berg. A própria "performance do *performing self*" vira uma forma estética. Nas palavras de Reckwitz: "O modo de vida do boêmio se reinventa de forma ofensiva como um estilo de vida, é dizer, como uma soma total de práticas cuja capacidade de simbolização é moldada de forma consciente" (id., p. 75). O "modo de subversão", que corresponde, junto o estilo de vida boêmio, à estratégia de escandalização da arte moderna havia desaparecido com isso. A ideia de originalidade foi parcialmente esvaziada de significados e formalizada (ibid.).

Com a formalização do desvio chega-se ao ponto decisivo de minha argumentação. Uma parte da literatura contemporânea se estabeleceu nele, o que é possível graças à “notável conversão”, com a qual as ideias e as práticas das subculturas de então alcançaram a hegemonia nos anos 60: “O ideal de criatividade dos contramovimentos estético-artísticos aparentemente condenados à marginalidade infiltrou-se nos segmentos dominantes da cultura contemporânea, nas suas formas de trabalho, consumo e relacionamento, e não conseguiu, dessa maneira, permanecer o mesmo” (id., p. 14). O mesmo vale para a Literatura em especial. O rato poeta, pobre e rebelde, se encontra agora — Stelling e sua protagonista testemunham isso — no centro da cultura contemporânea, munido de poder hegemônico. As obras premiadas são a efígie das formas de trabalho, consumo e relacionamento, dos segmentos dominantes da cultura contemporânea — excetuando que a autora, bem como a sua personagem principal, lembra de um ator que já existiu na realidade, mas que hoje em dia vive apenas na ficção, como uma caricatura de si mesmo.

As tarefas da sociologia da literatura na contemporaneidade

Entre as tarefas centrais da sociologia da literatura contemporânea está compreender a ascensão da subcultura literário-artística, tal qual atestada pela teoria social, ao poder hegemônico, e também o surgimento de modelos distorcidos de realidade que a acompanha. Enquanto uma observadora simultânea da literatura e da sociedade, ela pode compreender correlativa estabilização de expectativas e de formas culturais por parte dos produtores, distribuidores e receptores da literatura. Como ela faz isso será

brevemente esboçado na conclusão. Antes disso, porém, destaque-se que uma sociologia da literatura, compreendida dessa maneira, não deve ser confundida com a crítica da literatura, a qual, como em um *feuilleton* do FAZ sob o título “Fomento a autores? Que passem fome!”, fez referência aos efeitos negativos do financiamento estatal, incluindo aí a proliferação de prêmios literários¹⁴. Não, ela não está preocupada com uma crítica do fato que os lobos tenham se tornado pets, mas sim com a compreensão científica dessa transformação.

Assim, a crítica literária e a sociologia da literatura partem do mesmo ponto: a análise de uma literatura cada vez mais centrada unicamente no aspecto socioespacial, em meio a uma rede cada vez densa de instituições estatais e acadêmicas, de editoras e fundações que, ao mesmo tempo, está se torna cada vez mais deliberada no aspecto político-cultural. Um apetite e, com ele, um retorno àqueles tempos nos quais existia uma tensão real entre partes da comunidade artísticas e da burguesia, são descartados pela academia na medida em que isso exigiria uma sociedade diferente, como Kreuzer (2000, p. 242) já mostrou de maneira inequívoca nos anos 60. Resta registrar ainda uma radical inversão das relações, onde o rato poeta, que se aparta da ordem burguesa da Modernidade com um gesto de oposição, tornou-se protagonista de uma narrativa interna da história, — emoldurada por histórias de ascensão e histórias de decadência do *milieu* hegemônico em uma sociedade estetizante, na qual a autora, dissolvendo a sua própria posição social e imagem histórica do pobre rato poeta — é capaz de se posicionar.

O posicionamento em si começa com a escolha da autora por uma determinada forma. Sempre há, segundo os pressupostos da Sociologia da Literatura, uma escolha formal por trás de um texto e, com isso, uma ponderação de inúmeras possibilidades. Isso também vale especialmente para os autores que passaram por uma formação profissional em institutos literários. Uma ingenuidade na escolha da forma, tal qual Georg Lukács já chamada de obsoleta em princípios do século XX, poderia ser aqui descartada de forma fundamentada (LUKÁCS, 1973, p. 33)¹⁵. O material aqui analisado, ou seja, o despejo de uma residência em favor do *milieu* criativo, poderia também, teoricamente, ser

¹⁴ <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/literarisches-leben-autorenfoerderung-hungert-sie-aus-1545561.html>

¹⁵ Em 1910, Lukács já falava sobre uma “marca do consciente” que todas as obras literárias do modernismo carregam. Uma vez que elas se tornaram conscientes, toda mudança no domínio das formas se torna o resultado de uma busca deliberada de alternativas pelos escritores. “Uma ingenuidade que é imaginada como uma reação contra sua própria época tem a marca da consciência tanto quanto a execução intencional da tendência da consciência (Maeterlinck e Hofmannsthal)” (LUKÁCS, 1973, p. 33). Pierre Bourdieu vai retomar essa “marca do consciente” décadas depois, falando da “descoberta progressiva da forma”, além da qual não havia mais volta na literatura. Ver: Lukács. 1973, p. 33; Bourdieu. 1998, p. 223 e, sobre a gênese da sociologia literária formal, Magerski. 2004, pp. 125-143.

moldado como um drama social naturalista ou um poema em forma de lamento. Stelling decidiu-se pela forma predominante, o romance, e, mais ainda, pelo romance epistolar. Por quê? Talvez porque o material não seja o suficiente para um lamento ou para um drama social naturalista. Talvez não haja nenhuma razão para o lamento (pelo menos de uma perspectiva externa ao *milieu*, e é justamente essa falta de seriedade que ocorre em qualquer movimento rumo o dramático ou até mesmo o trágico.

Isso teria de ser investigado mais a fundo, assim como a questão, já levantada anteriormente, de por que, apesar de todo o realismo, a ficcionalização ocorre no ponto decisivo. Assim como em Fontane, o qual, em face das representações naturalistas da miséria na Berlim da industrialização, queria se limitar aos burgueses, a narrativa não ousa nem biográfica nem textualmente exceder o mundo pequeno-burguês de um *milieu* muito limitado. A decisão pela escolha da forma romance epistolar é verdadeiramente lógica; uma forma que, como nenhuma outra, possibilita uma interação entre realidade e ficção com um aspecto, ao mesmo tempo, de autenticidade. A privacidade do interpessoal própria da carta, normalmente selada em envelopes ou garantida por uma escolha específica de endereço, é adulterada pela publicação e o texto se torna literatura.

Segue-se a pergunta: como esta forma de literatura tornou-se premiável? Aqui a Sociologia da Literatura precisa se concentrar com mais atenção nos níveis de distribuição e de recepção. Deve haver algo que conecte autor, editora, a crítica até chegar aos críticos do júri, um acordo que possibilite de fato a comunicação. As seleções, supõe-se, não ocorrem temática e formalmente apenas em função dos autores, mas também em função dos editores e dos críticos. Se o júri, como já foi dito, essencialmente atribui o peso da obra premiada à formação social que ela proporciona, ele está seguindo a autoimagem do autor, o que, por sua vez, sugere um interesse enfático compartilhado na formação social. Este, por sua vez, como já foi outrora apontado, está restrito a um pequeno, porém poderoso, espaço social. E como é assim, não se trata então de uma busca por um amplo esclarecimento social, mas de um estudo de *milieu*, é lógico, portanto, pressupor a presença de outros agentes literários nesse *milieu* e, dentro desse *milieu*, um consenso de gosto.

O gosto é — começando em Schücking e indo até Bourdieu — um conceito central para a Sociologia da Literatura, baseada no pressuposto de que há tipos sociais específicos de portadores de gosto¹⁶. A busca por esses tipos de gostos foi e é frequentemente criticada como uma simplificação distante da literatura, mas prova ser

¹⁶ Sobre isso ver: *Geschmack und den Geschmacksträgertypen*, Schücking. *Literaturgeschichte als Geschmacksgeschichte*, Bourdieu. *Die feinen Unterschiede* sowie Magerski/Karpenstein-Eßbach. *Literatursoziologie*, S. 105-129.

um empreendimento audacioso se alguém estiver interessado na sociologia da literatura. Investiguemos brevemente o tipo de portador de gosto de *Schäffchen im Trockenen* e resumamos o traçado institucional no entorno do texto: primeiramente há a *Verbrecher Verlag*, ganhadora de diversos prêmios e também localizada em Berlim. O seu website já marca, com o slogan “*Verbrecher Verlag — Gute Bücher*”, uma delimitação dos “livros ruins” e apresenta a sua própria história editorial em um modo de automarginalização cultivada, familiar à produção da teoria do campo de Bourdieu. Além do título da editora, que flerta com a violação da lei, sua conexão com o “Kaffee Burger”, um pub de artistas rico em tradição no segmento subcultural da cena cultural de Berlim Oriental, a ênfase evidente na independência, os laços amigáveis com jornais como *JungleWorld* ou o *TAZ*¹⁷, bem como uma série de livros alternativos sobre a cidade, que explicitamente não quer oferecer guias de viagem, mas “insights sobre a cultura, a história, mas também sobre a cena dos bares e a vida boêmia de uma cidade”¹⁸, também se encaixam. “Com a *Verbrecher*, o júri concedeu um prêmio a uma editora que é ofensivamente radical para a esquerda e, ao mesmo tempo, avançada e, sem dúvida, relevante. Desde 1995, a *Verbrecher* se tornou uma espécie de lúcio no lago de carpas das editoras de língua alemã, em sua maioria de esquerda, liberal e burguesa, e assim conduziu uma tradição de pequenas editoras alternativas bem-sucedidas a um novo florescimento”. O *TAZ* publicou, na ocasião da entrega do *Berliner Verlagspreis* de 2019, sob o título “*Ausgezeichnete Verbrecher*”, um editorial que pode ser citado sem comentários ilustrando o que foi dito anteriormente: “O júri premiou, com a *Verbrecher*, uma editora que é de esquerda radical, progressista e, sem dúvida, socialmente relevante. A *Verbrecher* é, desde 1995, uma espécie de lúcio¹⁹ no lago de carpas das editoras de língua alemã, geralmente da burguesia liberal de esquerda, e trouxe assim sangue novo a uma tradição das pequenas e bem sucedidas editoras alternativas”²⁰

E a crítica literária, que não é menos relevante na concessão de prêmios?²¹ O *TAZ* dedicou ao romance *Schäffchen im Trockenen* uma longa resenha, na qual afirma que o romance é eminentemente crítico da sociedade: “O que Anke Stelling revela de forma contundente em seu romance é a descrição de nossa sociedade de classes. Trata-se da tentativa de uma mulher de desenvolver consciência de classe em seu país, onde, ao

¹⁷ Siehe: <https://taz.de/Berliner-Verlagspreis/!5638609/> (Acesso em 9.08.2020).

¹⁸ <https://www.verbrecherverlag.de/> (Acesso em 14.10.2020)

¹⁹ Hecht é um peixe traduzido para Lúcio em Português.

[https://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%BAcio_\(peixe\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%BAcio_(peixe)) [nota do tradutor]

²⁰ Ver: <https://taz.de/Berliner-Verlagspreis/!5638609/> (Acesso em 9.08.2020).

²¹ Para a importância da crítica literária e a sua relação com os prêmios literários, ver: https://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi109/kumi109_22-23.pdf (Acesso em 03.11.2020).

contrário da França, não é cool pensar sobre essa boa e velha questão". Um pouco diferente foi a crítica no *Süddeutschen Zeitung*, a qual, após a publicação do romance, escreveu que ele havia empreendido a dissecação do meio de autorrealização de Berlim com uma fúria rara na literatura contemporânea. Apenas a crítica literária Iris Radisch, com a sua condenação da obra como uma "*sociologia vulgar*", foi para além das intenções da autora, assim como a resenhista Carolin Strübele. Esta última arriscou perguntar qual a sensação quando se concede um prêmio literário à personagem de um romance quando quem o recebe na realidade é a autora.²²

A pergunta é mais do que apropriada, a transformação da ficção em realidade no caso do rato poeta supostamente marginalizado parece quase um milagre. Mais uma vez: como é possível que uma autora, que faz com que sua protagonista desiludida, irritada e angustiada ganhe um prêmio literário de 15.000 euros no final do romance, e o receba na forma do próprio Prêmio do Livro de Leipzig? É ao "discurso raivoso de uma artista que não quer aceitar ser amordaçada", dissecando o seu próprio *milieu* a partir de sua "posição desprivilegiada (circunstâncias precárias, quatro filhos)"²³ que isso se deve? Ou isso ocorre em função de um profundo conhecimento desse *milieu*, que é influente sobre meio literário e artístico, aumentando as expectativas mútuas de produtores e receptores aumentam aqui a um ponto em que a ficção se torna realidade e o meio se premia?

A resposta para essa pergunta exige uma pesquisa de longo alcance na sociologia empírica da literatura e, portanto, uma orientação que, hoje em dia, existe apenas em grandes conglomerados de midiáticos e, conseqüentemente, fora do meio acadêmico.²⁴ É necessária uma coragem acadêmica com relação à Literatura. O questionamento, sabidamente crítico, sobre se romances como o aqui escolhido, por exemplo, servem de crítica social ou se são *kitsch*, não pode ser ignorado pela sociologia da literatura. É com ele que ela se separa da crítica literária. Como Christa Karpenstein-Eßbach e eu já mostramos, a crítica literária, em particular, tem sido notavelmente cautelosa, pelo menos desde que o pop entrou no mundo literário, em relação ao conceito de *kitsch* (MAGERSKI & KARPENSTEIN-EBBACH, 2019, p. 124). Teme-se ainda que, na

²² Para o debate sobre os romances de Stelling como uma "prosa de opinião", ver: <https://www.begleitschreiben.net/gesinnungsaesthetik-klassenliebe-und-meinungsposten/> (Acesso em 14.11.2020).

²³ <https://headtopics.com/de/anke-stelling-schweigen-in-prenzlauer-berg4875428> (Acesso em 14.11.2020).

²⁴ Infelizmente, no momento da redação deste ensaio, não me foi possível a leitura da obra *Escrita. Uma Sociologia do Trabalho Literário*, de Carolin Amlinger, o que corresponde aqui uma provável lacuna.

pós-modernidade, uma concepção de norma estética, incluindo a educação estética, esteja por trás dele.

Por que evitar isso, ainda mais em tempos em que a própria literatura está se tornando um meio de esclarecimento social e educação? Seria possível utilizar a conhecida definição de Umberto Eco, segundo a qual o *kitsch* é "a obra que, com o objetivo de estimular os sentidos, se vangloria do conteúdo da experiência estrangeira e, ao mesmo tempo, finge sem reservas ser arte" (ECO, 1984, p. 90). Seguindo-a, o romance epistolar de Anke Stelling é, sem dúvida, *kitsch* literário. A autora se vangloria da experiência alienígena de exclusão com o propósito de estimular e, ainda assim (palavra-chave: poeta rato), passa isso sem reservas como arte. Quase tudo o que os estudos literários associam ao romance de artista também se perde: começando pela projeção de um mundo utópico, passando pela crítica das condições contemporâneas, até a atitude irônico-paródica em relação ao seu próprio tema (ZIMA, 2008, p. XI). O romance *Schäpfchen im Trocken*, assim como seus críticos, não (re)conhecem a paródia. Em vez disso, o efeito do encanto de uma experiência desconhecida disfarçada de arte baseia-se em uma abstinência quase impressionante de qualquer forma de humor ou distanciamento.

O que de fato estimula é a promessa de esclarecimento social, como a declaração do júri deixa bem claro: *Schäpfchen im Trocken*, diz o júri, é "um romance áspero e de bordas afiadas que quer ferir e deve ferir, que protesta contra a constante tentativa de apaziguamento, que rasga algo em nossa autoimagem firmemente acreditada e, assim, limpa nossas cabeças para um pensamento mais claro"²⁵. A decisão foi tomada por um júri de sete pessoas, formado exclusivamente por críticos literários e jornalistas, entre outros dos jornais que já haviam feito uma avaliação favorável do romance com antecedência. Os acadêmicos da literatura não fizeram parte do júri. Se ali estivessem e também tivessem interesse na sociologia da literatura, eles teriam que se perguntar não apenas quem realmente produz o que aqui distribui e coroa com prêmios, mas também o que o romance supostamente afiado deve fazer para limpar a cabeça em primeiro lugar. Existe algo que deveria emergir do pensamento claro, um objetivo cuja realização poderia amenizar a raiva e o protesto? Há projeções de um mundo utópico ou até mesmo uma crítica mais profunda das condições contemporâneas, ou o protesto é conscientemente vazio, em outras palavras, é uma farsa e, como tal, tornou-se uma fórmula de sucesso em uma sociedade que, após a inversão do sub na cultura hegemônica, só brinca com conceitos como crítica, resistência e iluminação?

25 Aqui citado segundo: <https://www.frankfurter-hefte.de/artikel/gesellschaftskritik-als-literatursurrogat-2808/> (Acesso em 15.09.2020).

A sociologia da literatura deve tentar responder a essas perguntas praticando a arte da observação simultânea, ou seja, tentando manter a literatura, sua sociedade e suas teorias em vista ao mesmo tempo. Ao fazer isso, ela pode, como foi feito aqui, partir de textos da posição, pelo menos de acordo com sua autocompreensão, socialmente engajada dentro do campo literário, mas não precisa fazer isso. Se essa forma foi escolhida aqui, é porque ela é notável para a sociologia da literatura em dois aspectos: por um lado, ela aborda a questão da relação entre a literatura contemporânea e a sociedade; por outro, ela aborda a questão da relação atual entre a literatura e a sociologia. De que forma? Se seguirmos a teoria social, o campo da arte se tornou "centrífugo" desde a década de 1970 e se caracteriza por "*cruzamentos de fronteiras, interconexões e zonas de fronteira*" com outros campos sociais. Objetos e competências de outras práticas sociais são apropriados artificialmente, entre os quais objetos e métodos de pesquisadores (MAGERSKI, 2015, p. 123).

A literatura apresentada aqui é o testemunho de tal apropriação. O olhar sociológico se torna parte integrante da autossociologização dos artistas, algo que um sociólogo como Reckwitz quer manter separado da Sociologia. Os romances de Annie Ernaux, Edouard Louis, Didier Eribon ou Nicolas Mathieu, porém, que apareceram na França dos últimos anos, também representam a encruzilhada, cada vez mais rotineira, entre a literatura e a sociologia. Todos eles tematizam, em parte de forma sociológica, experiências de ascensão e queda, transferem o autobiográfico para formas literárias e são celebrados pelos críticos literários como "tentativas sociológicas de *autossalvação*", "transcrições de uma realidade social" e o "grande negócio"²⁶. Vistos sob a perspectiva da história da área, eles são algo totalmente diferente: os testemunhos da autossociologização de artistas e cientistas são sinais de uma desdiferenciação da literatura e da sociologia e, portanto, de uma tendência regressiva, que, para atestar, não deve ser entendida como "a presunção acadêmica usual", mas sim como o sinal de uma das tarefas atuais, talvez a mais empolgante, de uma sociologia da literatura que faça uma ponte explícita entre as duas culturas, a da ciência e a da literatura²⁷.

²⁶ <https://www.nzz.ch/feuilleton/romane-betreiben-keine-identitaetspolitik-ld.1582148?reduced=true>

²⁷ Para uma crítica do monopólio reivindicado pelos sociólogos sobre a formação da representação narrativa e do conhecimento sobre a sociedade, consulte Becker. *Erzählen über Gesellschaft*, p. 17, e Lepenies, *Die drei Kulturen*, p. XVII. Sobre os primórdios da sociologia literária, veja em detalhes: Magerski. A constituição do campo literário.

Referências

- Amlinger, Carolin. **Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit**. Berlin: Suhrkamp, 2021.
- Bauman, Zygmunt. **Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit**. Hamburg: Junius, 1992.
- _____. **Liquid Modernity**. Cambridge: Polity Press., 2000.
- _____. **Community. Seeking Safety in an Insecure World**. Cambridge: Polity Press, 2001.
- _____. **Liquid Love**. Cambridge: Polity Press, 2003.
- _____. **Leben in der flüchtigen Moderne**. Frankfurt: Suhrkamp. (Original: 2005. *Liquid Life*. Cambridge: Polity Press), 2007.
- _____. **Flüchtige Zeiten. Leben in der Ungewissheit**. Hamburg: HIS, 2008.
- _____. **Gemeinschaften. Auf der Suche nach Sicherheit in einer bedrohlichen Welt**. Berlin: Suhrkamp, 2009.
- Bauman, Zygmunt/Mazzeo, Riccardo. **In Praise of Literature**. Cambridge: University Press, 2016.
- Beck, Ulrich. **Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne**. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009.
- Becker, Howard S. **Erzählen über Gesellschaft. Eingeleitet und herausgegeben von Reiner Keller**. Wiesbaden: Springer VS, 2019.
- Bourdieu, Pierre **Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- Burdorf, Dieter u.a. **Metzler Lexikon Literatur**. Stuttgart: Metzler, 2007.
- Eco, Umberto. **Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur**. Frankfurt am Main: Fischer, 1984.
- Fischer, Ernst (Hg.). **Literarische Agenturen. Die heimlichen Herrscher im Literaturbetrieb?** Wiesbaden: Harrasowitz, 2001.
- Koschorke, Albrecht. **Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie**. Frankfurt am Main: Fischer Wissenschaft, 2007.
- Kreuzer, Helmut. **Die Boheme. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart**. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000.
- Lepenes, Wolf. **Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft**. Hamburg: Rowohlt, 1998.
- Lukács, Georg. **Zur Theorie der Literaturgeschichte**. in: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Heft 39/40 Georg Lukács, Oktober, 1973.
- Magerski, Christine. **Die Konstituierung des literarischen Feldes in Deutschland nach 1871. Berliner Moderne, Literaturkritik und die Anfänge der Literatursoziologie**.

Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 101. Tübingen: Niemeyer, 2004.

_____. **Ästhetischer Widerstand als Lebensform. Die Bohème zwischen Auflehnung und Affirmation**, in: Aida Bosch/Hermann Pfütze (Hg.). Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbstzerstörung. Wiesbaden: VS, S. 441-453, 2017.

_____. **Gelebte Ambivalenz. Die Bohème als Prototyp der Moderne**. Wiesbaden: VS, 2015.

Magerski, Christine/Karpenstein-Eßbach, Christa. **Literatursoziologie. Grundlagen, Problemstellungen, Theorien**. Wiesbaden: VS, 2019.

Mühsam, Erich. **Unpolitische Erinnerungen**. Berlin: Aufbau Verlag, 2003.

Reckwitz, Andreas. **Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung**. Berlin: Suhrkamp, 2012.

Ruppert, Wolfgang. **Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert**. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2000.

Schücking, Levin L. **Literaturgeschichte als Geschmacksgeschichte. Ein Versuch zu einer neuen Problemstellung**, in: Gotthard Wunberg (Hg.), Materialien zur Ideologieggeschichte, Tübingen: Niemeyer, S. 92-110, 1973.

Schulze, Gerhard. **Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart**. Frankfurt am Main: Campus, 1992.

Simmel, Georg. »**Zur Psychologie der Mode. Soziologische Studie**«, in: ders.. Soziologische Ästhetik. Bodenheim: Philo, S. 57-66, 1998.

Stelling, Anke. **Schäffchen im Trockenen**. Berlin: Verbrecher, 2018.

Stichweh, Rudolf. **Zeitgenössische Kunst. Eine Fallstudie zur Globalisierung**. in: Jürgen Brokoff, Ursula Geitner und Kerstin Stüssel (Hg.), Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur, V&R Unipress, S. 75-84, 2016.

Vandenrath, Sonja. **Thema. Literatur und ihre Förderung**. in: Kulturpolitische Mitteilungen. Nr. 109, II, S. 22-23, 2005.

Zima, Peter V. **Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie**. Tübingen/Basel: A. Francke, 2008.

Žmegač, Viktor. **Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik**. Tübingen: Max Niemeyer, 1990.