

**Solipsismo, espetacularização e exibicionismo nos
intelectuais das Letras dos dias de hoje**

Alckmar Luiz dos Santos
UFSC/ CNPq

*Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica.
Fora disso sou doido, com todo o direito a sê-lo.
Com todo o direito a sê-lo, ouviram?*

Não me macem, por amor de Deus!

Álvaro de Campos, "Lisbon revisited" (1923)

Este trabalho foi apresentado apenas oralmente, há uns poucos meses atrás, em um congresso acadêmico. Ao final, uma pessoa cumprimentou-me pela fala e convidou-me a retornar àquela instituição para, segundo ela, dar algumas lições aos intelectuais seus colegas. Percebi que havia falhado totalmente, ao menos com ela, pois minhas reflexões não tinham nenhum vezo anti-intelectual, muito ao contrário! O que pretendia e ainda pretendo é justamente uma defesa veemente do verdadeiro intelectualismo. Tentei pôr no papel essas questões todas, tomando cuidado para não causar, de modo algum, a impressão que causei em meu interlocutor de então. Espero ter sido bem sucedido.

* * *

São inúmeras as críticas à cultura digital contemporânea, críticas aqui entendidas no sentido de denúncia, ou mesmo de oposição. Se formos rastrear seus antecedentes, um deles, certamente, será o livro de Guy Debord, *La société du spectacle*, um dos mais interessantes resultados da contracultura dos anos 60, a despeito de evidentes exageros e fragilidades em suas análises. A partir dos anos 90, podemos citar os trabalhos de Jean Baudrillard e de Paul Virilio, quase todos de grande fôlego e inegável profundidade, opostos, em tudo, à corrente tecnófila exaltada, de viés sobretudo americano. Esta última tem em Alvin Toffler, autor de *The future shock* e *The third wave*, um de seus primeiros arautos, nos primórdios destes nossos tempos de saturação tecnológica, e parece inspirar, ao menos indiretamente,

os trabalhos de Pierre Lévy. Ora, nesse caso de embate maniqueísta (e simplificador) entre *apocalípticos* e *integrados*, caberia aceitar o argumento de Baudrillard, quando afirma, em algumas de suas entrevistas, que há tantos tecnófilos defendendo seus pontos-de-vista, que faz bem ao debate a participação de uns quantos tecnófobos. Certo é que ganhamos muito mais lendo o catastrofismo sofisticado de Baudrillard e de Virilio, do que nos enfiarmos pelos caminhos do otimismo de um Pierre Lévy, cada vez mais parecido, em suas intervenções, com o que se vê em sítios de organismos como *TechCast*, ou, por vezes, atem publicações sérias como *Popular Mechanics* ou *Scientific American*. Contudo, de toda forma, é sempre necessário recusar simplificações, sobretudo a desse tipo de maniqueísmo.

É o que faz, por exemplo, Daniel Cabrera, em seu *Lo tecnológico y lo imaginário*. E é também o que propõe Christoph Türcke, em seu *Sociedade excitada*. Nesses dois casos, pretende-se evitar justamente uma oposição algo ingênua entre **essência** e **aparência**, em que o pretenso sentido verdadeiro, obviamente o daquela primeira, seria escamoteado, escondido ou deturpado por esta segunda. É essa postura que causa alguns dos deslizos de Debord, fazendo-o, por exemplo, descrever algo como uma mão invisível do espetáculo, paradoxalmente inspirada (de modo inconsciente, é o mais provável) na clássica mão invisível do Liberalismo. No fragmento 15, por exemplo, ele afirma que o espetáculo é “exposé général de la rationalité du système”¹. Bastaria trocar espetáculo por mercado, que se deixaria ouvir aí a voz de Adam Smith. Contudo, Debord aponta corretamente para o autotelismo do espetáculo, para uma finalidade que nunca está fora dele mesmo: “La société qui repose sur l'industrie moderne n'est pas fortuitement ou superficiellement spectaculaire, elle est fondamentalement spectacliste. Dans le spectacle, image de l'économie régnante, le but n'est rien, le développement est tout. Le spectacle ne veut en venir à rien d'autre qu'à lui-même.”²

Em resumo, através desses marcos reflexivos, dialogando com esses teóricos, podemos mapear as principais questões que dizem respeito às relações do intelectual com as tecnologias digitais, especificamente do intelectual das Letras. Contudo, se é preciso partir deles, é necessário ir além, especificando o que, tanto em Cabrera,

¹ *Expressão geral da racionalidade do sistema* (tradução nossa). Disponível em http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_societe_spectacle_1.html. Acesso em 06/01/2014.

² Trata-se do fragmento 14: “A sociedade que está baseada na indústria moderna não é casual ou superficialmente espetacular, ela é fundamentalmente espetaculista. No espetáculo, imagem da economia dominante, o objetivo não significa nada, o desenvolvimento é tudo. O espetáculo não quer chegar a nada além do que a ele próprio”. (tradução nossa). Ibid.

quanto em Türcke, é um tanto genérico, ou melhor, que não diz respeito diretamente a instrumentos e estratégias de expressão intelectual. O que pretendo, em suma, é apontar para um mecanismo perverso de produção de sentido em que este, o sentido, está todo concentrado em sua própria produção, isto é, um sentido que é sentido de si mesmo e para si mesmo (como Türcke corretamente associa ao sensacionismo de Berkeley — momento-chave em que o conceito de sensação começaria a tomar distância de sua dimensão fisiológica). Em nosso caso, trata-se de um processo de construção de sentidos que não mais aponta para uma dialética de *em si / para si* e que se resolveria abrindo-se ao *outro*, pois este é agora considerado apenas como mais uma peça desse jogo autônomo do sentido, ou seja, o *outro* faz parte de um cenário que serve somente para a produção do espetáculo (nesse caso, o único espaço, a única possibilidade deixada ao sentido).

Contudo, se não caímos nessa armadilha, podemos recusar que o sentido se faça apenas diante de nós e não conosco. Se não aceitamos meramente ser parte do cenário ou do palco para exibição de um sentido totalmente exterior a nós, se recusamos crer que o sentido se encerra e se completa nele mesmo, se buscamos sua origem, sua lógica e sua trajetória, se aceitamos que ele não é eterno, nem todopoderoso, podemos chegar a quem está por trás dele, quem se beneficia dele, quem se interesse por ele. Podemos, assim, lhe conferir... outro sentido. Nem anterior, nem fundador, mas apenas **outro** sentido. E isso já basta! Se procedemos assim, saímos desses círculos tautológicos que pós-modernos de diversos jaezes se divertem em produzir. Vamos ser capazes de associar nossos próprios sentidos àqueles que não vêm de nós, mas chegam até nós. A partir daí, rompemos a lógica do espetáculo, essa que nos quer esvaziar para que sobressaiam apenas aqueles sentidos de quem quer se impor a nós, autoritariamente, como fontes únicas e definitivas de qualquer sentido.

Cabe uma observação: não estou aqui buscando descrever o *modus operandi* da totalidade dos intelectuais das letras, mas apenas de parte deles. E, estendendo esse raciocínio, devo dizer que descrevo também, quase certamente, uma parte de nossas próprias operações intelectuais. De fato, é muito difícil não compartilhar modismos e atitudes frequentes, por vezes mesmo dominantes, em nosso universo cultural. E isso pode até ocorrer à nossa revelia! Vale aqui pensar no conceito de perfil epistemológico de Bachelard, explicado em *A filosofia do não*. Nessa valiosa obra, seu autor propõe uma tipologia básica de mentalidades científicas, de modo a descrever a epistemologia de qualquer pesquisador como o resultado da associação de alguns tipos básicos. No nosso caso, talvez sejamos obrigados a considerar que cada um de

nós pode trazer dentro de si o intelectual do espetáculo, esse que propõe o jogo do sentido autônomo. Para exorcizá-lo (e emprego o termo aqui sem nenhum exagero; Bachelard teria dito *psicanalisá-lo*), é necessário reconhecê-lo, tanto fora quanto dentro de nós.

Vamos a isso, então, começando por compreender como se formou esse tipo de intelectual. No caso da literatura, cumpre ir atrás das origens da espetacularização, descobrir que elementos do campo literário propiciaram o surgimento desse processo. Minha hipótese é que ele é resultado direto das confusões que se deram (e ainda se dão!) entre linguagem e metalinguagem, entre escrita crítico-teórica e escrita criativa (o que levou e leva teóricos e críticos a buscarem primeiramente uma distinção evidente entre ambas e, a seguir, em direção oposta, estratégias semelhantes aos dos escritores). No passado, me parece que isso ocorreu quando a leitura se autonomizou de modo mais evidente, quando ela ganhou uma independência mínima com respeito ao objeto literário. Quando se começou a falar não apenas de leitura de algo, mas de leitura, sem condicionantes, leitura geral e, talvez, intransitiva!

Aqui, cumpre pôr o foco nas reflexões sobre a construção do objeto literário, isto é, nas diferentes artes poéticas, como apareceram até final do século XVIII ou início do XIX. Elas dizem respeito mais propriamente ao campo artístico que ao estético, pois se limitam a estabelecer regras, padrões, circunstâncias e processos para a produção dos objetos literários. Em outras palavras, elas guardam ainda grande proximidade com estes, mas numa visada **preceptiva** e não **descritiva**. Contudo, ainda que a contrapelo, se acabavam estabelecendo normas para a leitura a partir dessas regras para a construção das obras literárias. Como resultado, a leitura também era conformada por esse enfoque preceptivo. Também dela se tratava nesses manuais, embora de forma indireta e, sobretudo, totalmente subordinada às operações de escrita da obra literária.

Ora, a separação entre escrita e leitura das obras literárias se instala claramente e se acentua, quando vemos surgir reflexões mais próprias à estética, isto é, que tentam descrever e, posteriormente, codificar os procedimentos dos leitores. A estética kantiana teve, nesse processo, papel de relevo. Tratava-se de descrever o objeto literário como fenômeno, ou seja, como resultado de uma percepção submetida ao entendimento, e não mais como um objeto que existe autonomamente no exterior do sujeito que lê. Na contramão do enfoque prescritivo, tratava-se, nesse momento, de descrever as condições de possibilidade de existência do objeto artístico, a partir do

ato de sua fruição por um leitor. Tal operação era necessária para tirar a leitura do jugo da escrita, isto é, para tornar a leitura independente da produção dos objetos literários. Numa sociedade burguesa que já começava a se encaminhar para a sociedade de massas, a especificação de funções distintas e especializadas era a base da produção econômica. Por que o mesmo não ocorreria no mundo intelectual e, em decorrência disso, também no campo literário?! Neste, anteriormente, leitores e escritores se confundiam; estes escreviam entre si e para si. A partir do desenvolvimento da estética na literatura, ambos passam a se distinguir, para levar adiante a produção e a circulação de objetos dentro do sistema literário.

Assim, a entrada em cena da estética propiciou à leitura uma autonomia evidente. E inédita! Ela representou a possibilidade de o leitor sentir-se tão importante quanto o escritor, pois o objeto da leitura era, a partir de agora, o único campo de reflexão que deveria ser examinado. De outro lado, pode-se formular a hipótese de que a postulação da perspectiva estética já trazia em si os perigos de sua exacerbação: a sua inevitável generalidade a fez afastar-se, pouco a pouco e necessariamente da concretude, isto é, da singularidade de seus objetos. Em outras palavras, o que quero dizer é que a autonomização do leitor, com respeito aos processos de produção do **objeto literário**, também acabam levando a uma autonomização com respeito ao próprio **objeto da leitura**. De certa forma, é como se a estética já nascesse com a volúpia de trair-se, ou seja, de afastar-se de qualquer objeto específico que seja, inclusive aquele que lhe é próprio — o objeto da leitura. De um lado, sem esse risco da estética, não se apreende o objeto submetido a nossa fruição; de outro, se entramos nela radicalmente, se levamos sua lógica às últimas consequências, perdemos qualquer objeto de fruição; esta desloca-se para o exercício da leitura, que tem, aí, apenas ela própria como objeto a ser inspecionado. Daí decorre nossa obrigação, de críticos e teóricos, de vigiar constantemente a perspectiva estética, para afastá-la dessa deriva. Dito de outro modo, temos que nos submeter a esse risco, mas sem que caiamos nele em definitivo! Assim entendida, a perspectiva estética corresponde, de certa forma, a um exercício de afastamento: a experiência de fruição passa a observar com mais rigor e detalhes suas próprias condições e limites, do que propriamente a produção do objeto artístico. A aporia da estética é que ela só pode nascer apontando para um solipsismo, mas não pode chegar até ele, sob pena de perder-se totalmente.

No que diz respeito à literatura, é fácil dar-se conta de que, nela, o nascimento da crítica é consequência direta do surgimento da estética na segunda metade do

século XVIII. Não se trata, de forma alguma, de mera coincidência cronológica!³ Posteriormente, o aparecimento da teoria da literatura se dá a partir de meados do século XIX, mas decorre evidentemente do reconhecimento prévio da crítica literária como uma disciplina que, àquela altura, tinha também seu lugar no campo literário. Dessa maneira, as primeiras manifestações da crítica podem ser encontradas no romantismo europeu, especificamente em Madame de Staël (*De l'Allemagne*), Chateaubriand (*Le génie du christianisme*), sem esquecer das figuras de Charles Nodier e, claro, de Victor Hugo (entre outras coisas, cabe mencionar o seu prefácio a *Cromwell*). Contudo, se a crítica estivesse apenas associada a alguns nomes de relevo, ela teria, de fato, tido importância reduzida. Se o romance de folhetim toma para si as páginas dos jornais populares para, dali, ganhar a atenção e a estima de boa parte dos leitores, algo semelhante ocorre com a crítica. Também ela se estabelece nos periódicos, legitima-se como exercício intelectual de quem se apresenta tão somente como leitor. Daí, em França, o destaque que se dá a periódicos especializados em literatura que vão surgindo na primeira metade do XIX, onde se tenta estabelecer os fundamentos de uma *éducation esthétique* (que não deixa de lembrar a proposta de Schiller), isto é, de uma especialização do leitor no sentido de tirar o melhor proveito da leitura de obras literárias: o *Conservateur littéraire*, a *Muse française*, os *Annales de la littérature et des arts*, o *Mercur du XIX^e siècle*, o *Globe*...

A estética exige então que a leitura crítica deve-se debruçar sobretudo⁴ sobre ela própria. O pressuposto, nesse caso, é que os métodos e as perspectivas de leitura devem-se originar de uma atitude prescritiva, já que a atitude descritiva (associada às antigas e então superadas estratégias de leitura) poderia levar a uma negação da estética. Contudo, justamente para não negar a estética, talvez se tenha ido longe demais no afastamento ou, em outras palavras, na negação do objeto literário (ao menos, na negação de suas singularidades). É assim que essa educação estética do leitor, aos poucos, vai-se ressentir da distância que teve de estabelecer com seu objeto literário, por imposição metodológica. É como se a *éducation esthétique* não se conformasse com a distância que agora deve ter da *éducation sentimentale* (aqui, a obra de Flaubert serve meramente como metonímia do conjunto das obras literárias

³ O que torna no mínimo estranho a falta de estudos de estética e de filosofia da arte, nos cursos de Letras.

⁴ *Sobretudo* não quer dizer *exclusivamente*, mas é essa confusão que ocorre com alguns críticos e teóricos: eles se esquecem de que a autonomia da leitura é sempre relativa, esquecem que os pressupostos de leitura utilizados para uma dada obra literária não são *cláusulas pétreas*, nem dogmas preestabelecidos, eles têm que dialogar com as singularidades da obra que se lê!

em geral). Ou seja, o exercício de afastamento, necessário para a fundação da crítica e, posteriormente, da teoria, aprofundou-se, como era necessário, mas, aos poucos, foi-se aprofundando talvez em demasia. A bem da verdade, diga-se que, em seus estágios iniciais, sobretudo no romantismo alemão, a crítica literária não se diferenciava essencialmente da criação literária, como esta não se distinguia rigorosamente da reflexão filosófica. Contudo, atendendo às lógicas de especialização do trabalho no capitalismo, também o trabalho intelectual cedeu às pressões da produtividade, o que o levou, em decorrência, à especialização. Já não vivemos mais, como ocorreu até final do século XVIII, na situação de que a escrita e a reflexão literárias eram produzidas pelos mesmos intelectuais. No século XIX, já não há muitos escritores como um Juan Díaz Rengifo, poeta e também autor de um tratado de versificação (seria possível invocar o exemplo de António Feliciano de Castilho, apenas para reconhecer que ele foi exceção no conjunto dos escritores europeus a partir do século XIX).

A partir do momento em que essa separação se dá por consolidada, começa a ocorrer um processo de sentido oposto, paradoxal quando olhado de longe, uma espécie de nostalgia das origens: aparentemente, o exercício da crítica e da teoria começou aos poucos, muito disfarçadamente, a ver na criação literária uma espécie de mito fundador, paradigma de uma época de ouro primordial do campo literário. É como se, na criação literária, se encerrasse o *fogo dos deuses* e a única maneira de críticos e teóricos terem reconhecida sua importância seria tomando para si essa posição dos criadores (ou seja, o *fogo* da inspiração destes últimos). Mas não se tratava meramente de uma volta às origens. As questões aqui envolvidas não são míticas, mas sociais! Tratava-se, enfim, de se apoderar do lugar e das estratégias dos escritores, para ocupar a posição de destaque que eles sempre tiveram dentro do campo literário. Se, de um lado, era preciso afastar a leitura da criação, de outro, começou a ser necessário pôr o crítico e, sobretudo, o teórico no lugar do escritor.

Foi assim, então, a partir dessa disjunção que, no século XX, se chegou às raias do paroxismo e, talvez, da esquizofrenia intelectual: a uma exagerada e cada vez maior separação entre linguagem e metalinguagem (é disso que se trata, quando vemos uma distância evidente entre a criação literária, de um lado, e crítica e teoria, de outro), contrapôs-se uma tentativa de reaproximação entre teóricos e criadores, sem que, de fato, criação e teoria dialogassem efetivamente uma com a outra. Para se dar conta desse processo, basta ver os escritores lidos, elogiados e referidos pela maioria dos críticos e teóricos do século XX: os assim chamados poetas críticos

(Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry), vanguardistas e experimentalistas de todo tipo (do Concretismo brasileiros ao *nouveau roman* francês), romancistas como Joyce etc. Disfarçadamente, é como se os teóricos da literatura dissessem: *a importância desses escritores (ou, a importância de qualquer escritor) está no fato de que a linguagem deles é, de fato, metalinguagem; mas trata-se de metalinguagem de segunda instância, pois nós é que temos a metalinguagem verdadeira, direta, efetiva.* Com o que pensam ter resolvido dois problemas ao mesmo tempo: *sua atividade intelectual seria alçada ao topo da escala de importância do campo literário; eles passariam a ser admirados e entendidos também como criadores, talvez como os únicos e verdadeiros criadores.*

Tratava-se, de fato, de uma disputa de posição, no mercado dos produtos intelectuais: quem aparece mais, aparece melhor, rouba a cena, monopoliza a atenção, impõe suas lógicas e suas estratégias, passa a ter **valor**. Nem processo dialético, nem confronto efetivo, mas uma convivência forçada, um diálogo de surdos, ou melhor, uma conversa enviesada em que a surdez acabou por se concentrar quase toda do lado da crítica. E essa surdez, paradoxalmente, se acentuou quando da passagem do exercício da crítica para o campo teórico. Este último, em muitos casos, deixou de ouvir e, claro!, de ler atentamente seu objeto, a obra literária, para usá-lo apenas como elemento de um cenário onde o importante são elas mesmas, isto é, as teorias e, num segundo momento, os teóricos. Justamente aí, começa o exercício do espetáculo! Ora, para sustentar e dar viabilidade a tal espetáculo, é necessário voltar às origens, isto é, à obra literária, e tentar roubar dela sua capacidade de criação e, sobretudo, de exibição. Exibição que a crítica, em boa parte, converteu em exibicionismo. Eis aí a causa da confusão proposital que se instala, no século XX, particularmente em sua segunda metade, entre a escrita crítico-teórica e a criação literária, sobretudo através do conceito de *escritura crítica*.

Se, até aqui, descrevemos mais ou menos o processo de espetacularização da crítica e da teoria literárias, cumpre, agora, fazer algo semelhante com o intelectual das letras, isto é, descrever resumidamente como se deu sua própria espetacularização. Essa tarefa será bastante fácil, se consideramos não de tratar de dois processos, senão de um único. O que pode ser importante, talvez, é chamar a atenção para o caminho que vai da espetacularização do escritor à do intelectual, apontando para o que, neste último, é novo — a fetichização de seu discurso, que acompanha necessária e solidariamente sua própria espetacularização.

O exibicionismo do artista nunca foi novidade e quero crer que os pintores de Lascaux deviam já se alçar alguns centímetros acima do solo por fazerem o que faziam nas paredes daquela gruta. Todavia, falamos aqui de Literatura e, para encurtar a discussão, começemos pelo século XVIII. Nesse período, dentro das academias, a utilização de pseudônimos árcades já demonstrava a importância que tinha a construção de *personas* públicas dos escritores. Não se tratava de disfarce efetivo, uma vez que o nome verdadeiro do escritor era sobejamente conhecido, e conhecido não apenas por seus colegas! Era também uma maneira de trazer, para o dia-a-dia, para fora das academias, o reconhecimento que os escritores experimentavam quando estavam com seus pares, dentro delas. Com o fim das academias, restou apenas esse espaço exterior, o que não impediu de modo algum, o exercício da espetacularização de si próprio pelos criadores. Não impediu, de fato, apenas exigiu estratégias diferentes. No Romantismo, ele foi então ocupado de maneira muito eficaz, por meio de vários expedientes. Um exemplo: a construção da imagem do vate maldito, degredado na Terra, inspirado por Deus (ou pelos deuses), de maneira a converter sua excentricidade, sua posição marginal em destaque, em individualidade irreduzível à mediocridade do mundo. Um bom exemplo é a figura de Edgar Allan Poe (que foi, em boa medida, exagerada e moldada por Baudelaire, para justificar sua própria posição diante da sociedade francesa).

Se tomamos a estratégia de publicação dos folhetins do século XIX, vamos perceber claramente esse processo de espetacularização do escritor: imaginemos a tensão dos leitores esperando o próximo capítulo d' *O Conde de Monte-Cristo* a sair no *Journal des Débats*, imaginemos, a seguir, o que deveria ser o encontro fortuito com seu autor, numa rua ou num café! Na verdade, toda uma cadeia de produção, ou melhor, toda uma linha de montagem foi arquitetada para dar conta da publicação dos folhetins e seu autor — aquele que o público admirava e perseguia nas ruas, em busca de uma palavra, uma assinatura — era apenas a face visível dessa estrutura, que contava, às vezes, com mais de um escritor produzindo obras sob um mesmo nome. A criação de *personas* e até de imitadores para escritores como Ponson du Terrail ou Eugène Sue está mais do que descrita e comprovada. É notório também o caso de Alexandre Dumas! Já em 1845, Eugène de Mirecourt, dizia que *M. Dumas vit um peu de sa plume, et beaucoup de celle des autres*⁵. Seja, então, indo ao encontro das fantasias dos leitores, como nos casos mencionados acima, seja para promover

⁵ *Fabrique de romans. Maison Alexandre Dumas et compagnie*. Paris: Chez tous les Marchands de Nouveautés, 1845, p. 10: *O Senhor Dumas vive um pouco de sua pluma e muito da pluma dos outros*.

uma imagem de marginalidade, de uma individualidade irreduzível às imposições do século, o escritor romântico investiu bastante esforço na criação de uma *persona* através da qual apresentava seu espetáculo. No caso da segunda estratégia, a figura de Baudelaire é exemplar e, sob muitos aspectos, decisiva, servindo para atrair legiões de leitores, até mais do que a estupenda qualidade do que escreveu.

O fato é que, tanto a atitude de concordância com as imposições sociais, quanto seu extremo oposto, se escoravam inegavelmente em uma boa dose de egocentrismo (até mais por necessidade do que por inclinação pessoal). E, para acompanhar como se deu esse início de espetacularização no campo das Letras, basta entender a situação dos escritores nessa época. Os embates entre eles, resultado direto de seu egocentrismo, não tinha ainda como se dar no confronto direto das obras que produziam. Isso seria papel dos leitores, se já existisse algum mecanismo permitindo que eles se manifestassem de maneira direta (se houvesse, naquele momento, uma crítica literária especializada) ou indireta (a exemplo dos blogues de hoje). Portanto, o embate se dava através de uma incipiente crítica literária que, como disciplina intelectual, era muito recente e, ressalte-se, exercida ainda pelos próprios escritores⁶. A situação dos escritores brasileiros, a despeito do atraso que levavam com relação a seus congêneres europeus, é bem ilustrativa. Quando José de Alencar criticou duramente *A Confederação dos Tamoios* de Gonçalves de Magalhães, ele o fez como escritor que já era, mas seus argumentos procuravam ser os de um crítico. Ele não confrontou a epopeia indianista a sua própria produção, pois, além de ser ainda pequena, àquela altura, tal estratégia revelaria sua identidade. A decepção de Alencar foi imensa quando as contestações de Araújo Porto-Alegre vieram num tom desabrido e pessoal, sem enveredar justamente pelos argumentos da crítica. Para o Porto-Alegre, não interessavam, aparentemente, as questões estéticas e artísticas, mas o que parecia ser um ataque direto à pessoa do amigo Magalhães. Melhor seria dizer: um ataque direto à *persona* de Gonçalves de Magalhães, intelectual, diplomata, autor teatral, poeta, amigo de Pedro II, grande declamador (tanto o era, que conseguiu disfarçar os inúmeros defeitos do poema, quando o leu no Palácio de São Cristóvão).

Talvez tenha sido esse o protótipo das polêmicas que até hoje vivemos, entremeadas por períodos maiores ou menores de marasmo intelectual. No século XIX, elas foram inúmeras: José Feliciano de Castilho e Alencar; Alencar e Nabuco; Sílvio Romero e José Veríssimo; Júlio Ribeiro e o Padre Sena Freitas etc. Uma delas

⁶ Mesmo aqueles que hoje conhecemos como críticos literários do século XIX, também eram criadores literários, a exemplo de Joaquim Norberto.

levou mesmo Raul Pompeia ao suicídio (ainda que este não tenha tido motivação especificamente literária, o dano à figura social, a sua *persona*, foi suficiente para levar ao trágico desfecho). Todavia, esse espetacularização inicial não se baseou apenas em conflitos. Se, de um lado, era importante a defesa da própria imagem de intelectual, de outro, era fundamental uma propaganda ativa de sua obra e, claro, de sua pessoa. Nesse caso, é também ilustrativo o episódio em que se envolveu Aluísio Azevedo: para fazer publicidade do último romance que havia publicado (se não me falha a memória, foi *O livro de uma sogra*), não hesitou em enfiar impressos de propaganda dentro de sanduíches de uma das confeitarias que frequentava ele e seu grupo de amigos intelectuais.

Após o estabelecimento da crítica em bases sólidas, no século XIX⁷, o século XX vê a consolidação da teoria literária. Inicialmente, ambas seguem caminhos mais ou menos paralelos, mesmo se há boa quantidade de intelectuais que exercem tanto uma quanto outra. E há ainda os que também são criadores e desempenham, assim, os três papéis. Não faltam nomes, e nomes de relevo, para compor uma lista precária, construída ao sabor da memória: Wilson Martins, Léo Gilson Ribeiro, Brito Broca, Temístocles Linhares, Álvaro Lins, sem contar os escritores que faziam também crítica e, diga-se, crítica de respeito (casos de Manuel Bandeira e de Cecília Meireles, para citar dois poetas que se debruçaram com destaque sobre os problemas de autoria das *Cartas Chilenas*). Esses caminhos paralelos, no entanto, acabam se reduzindo praticamente a um único, quando se dão dois processos quase simultâneos⁸: o fim da crítica literária de jornal e o surgimento do crítico e teórico universitário. A respeito da crítica de jornal, afirmou Wilson Martins, em entrevista a José Castelo publicada no *Jornal de Poesia*⁹:

A morte da crítica literária no Brasil é uma consequência do aparecimento de um novo jornalismo, influenciado pelo estilo americano. Devo lembrar que morei quase 30 anos em Nova York e, portanto, tenho autoridade para falar do assunto. Os jornais americanos, há muito tempo, não têm mais críticos literários. Eles foram substituídos pelos resenhistas. As editoras mandam seus lançamentos diretamente para os editores dos jornais, que, sem muitos críticos, saem à procura de autores de resenhas. Hoje, exagerando um pouco, pode-se pensar que qualquer um pode escrever sobre qualquer livro. Há, é verdade, um bom número de professores

⁷ Mesmo se esta, a crítica, ainda estivesse bastante misturada à história da literatura.

⁸ Isso, no Brasil, é evidente. Não vejo grande diferença com relação aos demais países da América ou da Europa. Por esse motivo, centro minha análise, a partir de agora, no panorama brasileiro.

⁹ Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel04.html>. Acesso em 06/01/2014.

universitários gabaritados que se tornaram resenhistas literários. Mas eles já não escrevem mais crítica literária. Nos EUA, se você deseja ler artigos de fôlego, deve comprar o New York Review of Books.

Todavia, há um terceiro processo que ocorre também simultaneamente aos dois anteriormente mencionados: um aprofundamento inédito na espetacularização do intelectual (no nosso caso, do intelectual das Letras, muito embora ele atinja praticamente todos os setores da vida intelectual, como se pode ver no exemplo do filósofo Slavoj Žižek). Ou há aí coincidência enorme ou esse aprofundamento da espetacularização teria resultado diretamente dos dois anteriores, sobretudo da academicização da crítica e da teoria literárias. Parece uma boa hipótese, sobretudo se analisamos a situação em que se colocaram aí os intelectuais das Letras. Eles estavam e estão cada vez mais distanciados dos meios de comunicação de massa: os jornais perderam a primazia para o rádio e, a seguir, para a televisão; nestes dois últimos, nunca se cogitou a sério dar voz (e imagem!) ao crítico e ao teórico. Longe da cena do espetáculo, esses intelectuais, relegados ao pequeno espaço e à obscuridade das salas de aula e dos salões dos congressos acadêmicos, só viam como última possibilidade converterem-se eles mesmos em espetáculo. Para ainda aparecerem, por menos que seja, tiveram que inventar outras estratégias para não ficarem enclausurados em si próprios. O reduzido espaço da vida acadêmica deveria ser disputado com unhas e dentes: *Ao vencedor, as batatas!*, parecem dizer esses aprendizes de Brás Cubas¹⁰. No caso, *batata* é metáfora para o aparecer de alguma maneira que seja, para destacar-se em meio a seus iguais, seja para o exercício do egocentrismo, seja para a disputa por subvenções oficiais à pesquisa. Em alguns casos, instalou-se um vale-tudo que só não é mais engraçado por ter consequências lamentáveis: trata-se da espetacularização a qualquer preço, com intelectuais deixando-se docilmente servir como comentaristas em programas e tevê e tecendo, aí, juízos que eles próprios não hesitariam em considerar como ridículos, se fossem outros os seu autores. Ou alguém pensa que há diferença entre os estudantes universitários chamados a responder questões “difíceis” por Sílvio Santos e os comentários superficiais (obrigatoriamente superficiais, pelo pouquíssimo tempo disponível para sua intervenção) exarados por professores especialistas consultados pelos âncoras dos jornais televisivos?!

¹⁰ Não de Quincas Borba, o personagem da loucura racional, mas do próprio Brás Cubas, de quem imitam o histrionismo calculista.

Contudo, não basta que sua *persona* apareça diretamente. Tais ocasiões não são assim tão frequentes, ao menos não tanto quanto seria desejável. Nesse caso, o intelectual das Letras busca reforçar sua espetacularização indiretamente, através do discurso que ele produz e que pode ser consultado a distância. É o caso em que a espetacularização de sua figura individual passa a se basear também na fetichização de seu discurso. Este também deve se converter em espetáculo: mais importante do que ser entendido, debatido, até mesmo contestado, ele tem a função primeira e primordial de chamar a atenção para a *persona* de seu autor. Em alguns casos, seus efeitos não vão mesmo além disso. Daí, no resumo que apresentei ao início, eu ter mencionado *discursos que não são ideias, expressões que não são conceitos, diálogos intelectuais que não passam de monólogos fechados*. Na relação entre os intelectuais e seu público, regida pelas lógicas do espetáculo, as imagens são usadas para esconder sua real intenção, que é a conquista de um espaço de exibição por parte de uns poucos, a partir do agenciamento e da submissão intelectual de outros muitos. É o que afirma novamente Debord, em seu fragmento 4: "Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images."¹¹ De fato, não se trata essencialmente de uma questão de aparência, muito embora as imagens sejam a face visível e imediata das relações entre as pessoas. Trata-se de mostrar a imagem para esconder o exercício do poder; trata-se de produzir discurso, não para dizer alguma coisa, mas, apenas, para ser escutado (ressalte-se: escutado sem que seja verdadeiramente ouvido).

No que toca à fetichização do discurso intelectual, já tive chance de discutir essa questão com mais detalhes em artigo recentemente publicado¹². Contudo, penso que cabe uma retomada de alguns de seus elementos, ainda que seja de modo mais ligeiro, mais rápido. E o faço a partir de um fragmento de Guy Debord, o de número 25, que parece explicar bastante bem o que, no artigo logo acima mencionado, procurei descrever como a fetichização dos produtos do trabalho do intelectual:

La séparation est l'alpha et l'oméga du spectacle. L'institutionnalisation de la division sociale du travail, la formation des classes avaient construit une première contemplation sacrée, l'ordre mythique dont tout pouvoir s'enveloppe dès l'origine. Le sacré a justifié l'ordonnance cosmique et ontologique qui correspondait aux intérêts des

¹¹ O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens. (tradução nossa). Também poderíamos traduzir o final da frase por: *uma relação social entre personas, mediatizada por imagens*. Op. cit.

¹² "Os acervos, o meio digital, o intelectual das Letras", in *Manuscrita*. nº 24, 2013. Disponível em www.revistas.fflch.usp.br/manuscrita/index. Acesso em 06/01/2014.

maîtres, il a expliqué et embelli ce que la société ne pouvait pas faire. Tout pouvoir séparé a donc été spectaculaire, mais l'adhésion de tous à une telle image immobile ne signifiait que la reconnaissance commune d'un prolongement imaginaire pour la pauvreté de l'activité sociale réelle, encore largement ressentie comme une condition unitaire. Le spectacle moderne exprime au contraire ce que la société peut faire, mais dans cette expression le permis s'oppose absolument au possible. Le spectacle est la conservation de l'inconscience dans le changement pratique des conditions d'existence. Il est son propre produit, et c'est lui-même qui a posé ses règles : c'est un pseudo sacré. Il montre ce qu'il est : la puissance séparée se développant en elle-même, dans la croissance de la productivité au moyen du raffinement incessant de la division du travail en parcellarisation de gestes, alors dominés par le mouvement indépendant des machines ; et travaillant pour un marché toujours plus tendu. Toute communauté et tout sens critique se sont dissous au long de ce mouvement, dans lequel les forces qui ont pu grandir en se séparant ne se sont pas encore retrouvées.¹³

Ora, para a promoção de seu próprio espetáculo, isto é, de sua *persona*, o intelectual tem que se manter separado de seus leitores, ele tem de transitar em um espaço de enunciação que nunca se deixará aproximar, nem muito menos se misturar, aos de seus leitores. O palco tem de ser apenas dele! Sem essa distinção, que aparta alguns poucos dos demais, desapareceriam as condições mínimas para o espetáculo. Contudo, não podendo lançar mão diretamente de uma aparência de sagrado, esse intelectual faz apelo a uma forma degradada de sacralidade (um pseudo-sagrado, como diz Debord), mas não por isso menos eficiente — o fetiche. Para os fãs dos *pop-stars*, um objeto tocado por seu ídolo remeteria magicamente ao ser de sua *persona*. No caso dos intelectuais, esses objetos são suas frases, suas expressões, seu vocabulário. E, com relação a isso, quanto mais neológico, quanto mais nebuloso e,

¹³ A separação é o alfa e o ômega do espetáculo. A institucionalização da divisão social do trabalho e a formação das classes haviam construído uma primeira contemplação sagrada, a instância mítica de que todo poder se investe desde a origem. O sagrado justificou a ordenação cósmica e ontológica que correspondia aos interesses dos senhores, através dele se buscou explicar e enfeitar o que a sociedade não podia fazer. Todo poder separado foi, então, espetacular, mas a adesão de todos a tal imagem imóvel significava apenas o reconhecimento comum de um prolongamento imaginário da pobreza da verdadeira atividade social, ainda bastante percebida como uma condição unitária. O espetáculo moderno expressa ao revés o que a sociedade pode fazer, mas, nessa expressão, o permitido se opõe totalmente ao possível. O espetáculo é a conservação da inconsciência ao longo da modificação prática das condições de existência. Ele é seu próprio produto, é ele mesmo que formulou suas regras; trata-se de um pseudo-sagrado. Ele mostra o que é: a potência separada desenvolvendo-se nela mesma, através do crescimento da produtividade por meio do aperfeiçoamento incessante da divisão do trabalho em gestos parciais, dominados então pelo movimento independente das máquinas; e trabalhando para um mercado cada vez mais tensionado. Toda comunidade e todo senso crítico se dissolveram ao longo desse movimento, no qual as forças que puderam crescer, separando-se, ainda não se revelaram. (tradução nossa). Op. cit.

em decorrência, quanto mais incompreensível, melhor. Na verdade, seu discurso não se faz para ser entendido, mas, apenas, para ser repetido. Em consequência, a República das Letras (como gostam de falar os franceses) se enfraquece e chega, talvez, a se dissolver (como aponta Debord), destruída pela falta de um espaço comum de diálogo em que se fortaleceria o senso crítico de todos. Não pode haver comunidade, nem se pode exercer senso crítico algum, quando a estratégia de um discurso intelectual não é fortalecer o diálogo, mas somente carrear prestígio para seu dono!

Quando pensamos, finalmente, em nossa cultura contemporânea, saturada de tecnologia, intensamente digital, como se dão esses processos todos? Inicialmente, não vejo uma interrupção no espetáculo e em sua decorrente fetichização. Bem ao contrário, há hoje muito mais instâncias, possibilidades, estratégias de criação de *personas*, de exercício das lógicas do espetáculo, de produção de discursos superficiais (embora sempre mantendo toda uma aparência de sofisticação). Todavia, algumas mudanças já se deixam perceber. Tomemos, por exemplo, a figura do erudito *citacionista*, isto é, o intelectual que se compraz em emendar citações e mais citações, preferentemente as mais abscondidas e desconhecidas. Esse procedimento era o hábito com que se paramentava o intelectual do meio impresso, quando produzindo seu espetáculo. Com certeza, ele vai desaparecer rapidamente, cedendo a vez a outras estratégias de espetacularização. De fato, hoje, com os recursos disponíveis na internet, até o mais medíocre dos intelectuais pode citar tudo e mais alguma coisa. Isso talvez explique, em parte, a resistência à tecnologia de muitos *sábios*, tecnofóbos convictos. E sua má-vontade não se explica pelo fato de ter ocorrido uma democratização do acesso a quase toda e qualquer informação. A explicação eu diria que está no fato de que esse mecanismo da citação inútil e rebarbativa está sendo desnudado. Esse é certamente o principal incômodo!

De outro lado, algo que ainda permanece é a confusão entre linguagem e metalinguagem, isto é, entre o fazer do crítico e do teórico, e o do escritor. Não tenho elementos para fazer qualquer afirmação que seja quanto a sua continuidade. A cultura digital é tão rápida e tão pródiga em modificações, que não é impossível que esse componente da estratégia de espetacularização desapareça rapidamente. Mas, se me permitem arriscar um palpite, diria que ela vai permanecer. Neste momento, ela está sendo até mesmo reforçada, pela maneira como, superficialmente, se vem falando das funções de leitor (entendido da maneira mais aberta possível) e de autor, nas literaturas digitais. A vulgata contemporânea afirma que, no meio digital, já não há

mais distinção possível entre leitores e criadores, já que as tecnologias da informática possibilitam àqueles exercer as funções destes. Quem afirma isso esquece que, em maior ou menor grau, sempre foi assim com toda e qualquer leitura (aí incluindo a escuta, com respeito às literaturas orais). Não seria agora que isso se modificaria. O problema todo, desde sempre, está no fato de que se entendeu (e se entende ainda hoje) “leitor” e “autor” como pessoas e não como funções. Em outras palavras, temos aqui duas funções que se interpenetram, mas apenas parcialmente; de modo algum, elas se identificam totalmente, o que é garantia de que, por mais que se aproximem, sempre haverá um mínimo de distinção entre a expressão metalinguística dos leitores (isto é, críticos e teóricos) e a expressão linguística dos escritores.

O mesmo problema acontece com escritor e autor. Aqui, mais uma vez, é fundamental utilizar uma distinção entre ambos que não é de hoje, mas ainda se revela extremamente adequada. Para simplificar, digamos que autor é uma função textual, ou seja, indissociável de uma leitura e, por conseguinte, está relacionada à função do leitor (de uma maneira que não interesse aqui aprofundar). Já escritor é a pessoa empírica, o sujeito que tem moradia, documentos de identidade, que tem ou não propriedades, que recebe ou não direitos pelo que publica etc. Muitas vezes, o escritor busca construir uma *persona*, fugindo propositalmente de sua pessoa, para alterar ou enriquecer o sentido de sua obra. É uma confusão deliberada, mas que pode ser realizada segundo, ao menos duas estratégias. Uma delas é a que foi realizada por Baudelaire, que fez de sua *persona* a maneira privilegiada de acesso à arquitetura de sentidos que ele pretendia ver associada a sua obra. Para isso, era necessário fazer de si um espetáculo... mas não qualquer um! Era necessário exatamente aquele espetáculo que não permitisse a seus leitores outra escolha senão a de se deixarem atrair pelo classicismo perturbador e dissonante de seus versos. Como bem intuiu Benjamin, Baudelaire escreveu para leitores que ainda não existiam. O filósofo alemão apenas deixou de perceber que esses leitores do futuro, admiradores de Baudelaire, não apareceram por um acaso do destino, mas foram forjados pelo espetáculo que o poeta francês fez de si e de sua obra. Outro exemplo dessa primeira estratégia de confusão entre autor e escritor está no *Esaú e Jacó* de Machado de Assis. Nada escandalosa, como no caso de Baudelaire, ela é, ao contrário, muito sutil, como é sempre a atitude do nosso romancista. Numa pequena e aparentemente desprezível “Advertência” sem assinatura, que serve de introdução, ele passa sutilmente do escritor Joaquim Maria Machado de Assis ao autor Machado de Assis e, deste a um outro autor, o Conselheiro Aires que, para complicar ainda mais, aparece também como personagem de sua própria ficção. Se ainda associamos

à leitura de *Esaú e Jacó* a do *Memorial de Aires*, em que novamente essa indistinção parcial e deliberada (insisto) entre escritor e autor se acentua, temos um espaço literário que se torna tremendamente complexo e sofisticado.

Uma segunda estratégia de confusão entre escritor e autor pode se dar totalmente fora do espaço da criação literária. Agora, trata-se de desdobrar o escritor (isto é, o teórico ou o crítico) em um autor, isto é, em uma *persona*. O problema é que os horizontes de sentido da obra literária e os da teoria ou crítica literária são distintos. Por mais que a relação dos escritores de crítica e de teoria com a linguagem seja criativa, nunca poderemos eliminar a distância que há entre o *dizer algo*, intransitivamente, próprio da criação literária, e o *dizer algo sobre*, específico do comentário, isto é, da crítica e da teoria. Daí ser bastante contraproducente essa confusão, quando se instala no campo intelectual, quando se deixa confundir propositalmente a pessoa do intelectual e a *persona* que ele busca forjar para si. E, quando pensamos nessa questão a partir das coordenadas culturais da contemporaneidade, podemos ver a miríade de elementos que estão à disposição para reforçar o espetáculo de si próprio.

De fato, está cada vez mais difícil identificar o que, atualmente, não passa pela mediação das tecnologias digitais! E há, nelas, uma poderosa série de estratégias e de meios para a construção de *personas*. O que nos cabe, então, neste momento, é tentar enumerar os mais importantes e mais frequentes e tentar entender, primeiramente, como eles servem para reforçar a estratégia da criação de *personas*, da fetichização do próprio discurso e, em suma, da montagem do espetáculo. Num segundo momento, caberia tentar analisar as possíveis diferenças qualitativas entre tais estratégias, próprias à cultura digital contemporânea, e as que apareceram antes desta. Os estudos que estou propondo realizar a partir de agora diriam respeito, assim, aos blogues, ao *twitter*, à *Wikipédia* e ao *facebook*. Nesses quatro espaços se poderá fazer uma análise preliminar, tomando como ponto de partida a maneira como a *persona* de um intelectual contemporâneo é construída dentro do digital. É importante ressaltar que estou falando de uma pesquisa ainda a ser empreendida! Há que se mapear, primeiramente, as diferenças quantitativas entre a espetacularização de agora e aquela que vem de antes das tecnologias de comunicação de massa. Na atualidade, a *persona* do intelectual acaba sendo, de fato, resultado de uma interferência construtiva entre os quatro espaços acima mencionados (é claro que há outros elementos em jogo, mas esse recorte inicial me parece o mais indicado). Para o período anterior, haveria apenas dois: a publicação dos escritos de um dado

intelectual e suas atuações *in praesentia*. É claro que as diferenças quantitativas saltam aos olhos! Elas são óbvias. O que nos deve interessar, portanto, é o aspecto qualitativo. Se, como disse há pouco, a *persona* de um intelectual deriva da conjunção desses quatro espaços (blogues, *twitter*, *facebook*, *Wikipédia*), é importante analisar como eles se comunicam, se influenciam e se alimentam reciprocamente, como, talvez, eles se contradizem (às vezes, propositalmente). Uma questão interessante a ser explorada é o efeito da terceirização da escrita e, por extensão, da construção da *persona*. Mais acima, eu havia mencionado Žižek. Ora, ele tem um blogue (<http://slavoj-zizek.blogspot.com.br/> — que evidentemente não foi feito por ele) e uma página na *Wikipédia* (provavelmente também não). Outros o fizeram. Às vezes, ocorre que essas páginas são construídas à revelia do próprio intelectual, mas contando, claro, com seu beneplácito. Estamos já muito distantes da associação entre Alexandre Dumas e Auguste Maquet. Neste caso, a terceirização se dava na produção direta da obra literária; da construção da *persona* se ocupava exclusivamente Dumas, o que implicou esconder o mais possível a existência de Maquet. Já a terceirização atual se dá na construção da própria *persona*, por gente que pode ou não estar autorizado explicitamente a fazê-lo. Ademais, é gente que não se preocupa em esconder-se pois, aparecendo, também começam a construir suas próprias *personas*. No caso, outra vertente interessante de pesquisa é justamente investigar as relações entre essas duas *personas* ou, para dizer de modo até vulgar, a do ídolo e a do fã. De outra parte, é também interessante ver como figuras de pensamento notoriamente conservador, o que implica um modo limitado de entender o meio digital, também aceitam ou estimulam a produção de blogues, *twitters*, verbetes da *Wikipédia*, páginas no *Facebook*, a seu respeito. A ânsia de aparecer acaba prevalecendo até mesmo sobre a tecnofobia!

No que diz respeito mais diretamente à produção intelectual, outra pesquisa promissora é a que buscaria analisar esses produtos, naturalmente relacionados de forma direta e íntima com sua *persona* (afinal, eles também fazem parte da lógica do espetáculo). Para isso, seria fundamental mapear os fluxos de deslocamento, de represamento, de multiplicação e até mesmo de distorção dessa produção, no que poderia ser descrito como um processo de recolha-e-disseminação dos tempos atuais (imagem especular e alterada da disseminação-e-recolha do Barroco dos séculos XVII e XVIII). De fato, tal inversão nesse processo pode reforçar uma impressão que, para mim, é cada vez mais forte: da recolha à disseminação, o que se faz é acentuar a fragilidade dos espaços de diálogo e de reflexão. É mesmo muito difícil não ser pessimista, diante dessa situação: a espetacularização e o exibicionismo, mais do que

nunca, estão levando ao solipsismo. Felizmente, essa não é a única maneira de usarmos os recursos do meio digital. Cumpre, então, que em nosso perfil epistemológico de críticos e teóricos da literatura (tomando a valiosa proposta de Bachelard), deixemos cada vez menos espaço para o intelectual do espetáculo e reforçemos, infatigavelmente, o diálogo intelectual.

REFERÊNCIAS

CABRERA, Daniel H. *Lo tecnológico y lo imaginário. Las nuevas tecnologías como creencias esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Biblos, 2006.

DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Disponível em: <http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_societe_spectacle_1.html>. Acesso em 06/01/2014.

TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada. Filosofia da sensação*. Tradução de Antonio A. S. Zuin, Fábio A. Durão, Francisco C. Fontanella, Mário Frungillo. Campinas: Editora Unicamp, 2010.