



# A “LITERATURA NECESSÁRIA” COMO CATEGORIA ESTÉTICA

---

## THE “NECESSARY LITERATURE” AS AN AESTHETIC CATEGORY

Antonio Barros de Brito Junior<sup>1</sup>  
*Universidade Federal do Rio Grande do Sul*

**Resumo:** O artigo busca apresentar e conceitualizar a categoria estética da “literatura necessária”. Baseando-se na metodologia de Sianne Ngai, ele tenta mostrar, primeiramente, como a “literatura necessária” se constitui como uma categoria estética que exprime uma relação afetiva entre o público e a obra que, contrariamente à estética iluminista, é baseada na fusão dos elementos da autonomia e da necessidade. Depois, o artigo pretende mostrar os vínculos dessa categoria com mais recentes formas de trabalho e de produção, que são organizadas pela nova arquitetura de redes. Enfim, este trabalho sustenta que a “literatura necessária” enquanto categoria estética produz um juízo crítico que reconhece a necessidade como parte da dinâmica do capitalismo contemporâneo e, portanto, ela deve ser valorizada na experiência estética.

Palavras-chave: Literatura Necessária; Capitalismo; Estética; Autonomia.

**Abstract:** *This article aims to present and conceptualize the aesthetic category of “necessary literature”. By taking Sianne Ngai’s methodology as its inspiration, it tries to show at first how the “necessary literature” builds itself as a category that expresses the affective relation between the public and the literary text in contradiction with the Illuminist aesthetic, while grounding it on the fusion of autonomy and necessity. Later, the article intends to present the links between this aesthetic category and the new forms of working and production in contemporary capitalism, which is organized by the network architecture. At last, this article sustains that the “necessary literature” yields a critical judgment that recognizes the necessity as part of the dynamics of late capitalism, and for that reason necessity must be appreciated in the aesthetic experience.*

Keywords: *Necessary Literature; Capitalism; Aesthetics; Autonomy.*

---

<sup>1</sup> E-mail: antbarros@gmail.com.

## INTRODUÇÃO

Muito já se discutiu acerca da natureza da literatura. Após um centenário de experimentações surgidas nas primeiras décadas do século XX, a definição de literatura foi gradualmente se alargando enquanto nela se introduzia um sem-número de novidades formais. Em meio a isso, conforme os escritores especulavam sobre a natureza da literatura, mais sua função se perdia em paralelo a uma produção cultural de massa supostamente voltada para o público consumidor médio. Com isso, os tradicionais juízos estéticos, que aferiam não só a qualidade, mas faziam a mediação entre as obras e sua recepção social, foram perdendo relevância. Isso gerou mudanças significativas no manejo das categorias estéticas. Uma dessas mudanças – a que pretendo discutir neste artigo – é a emergência de uma nova categoria, que proponho chamar de “literatura necessária”. Afinal, nesta nossa época de transformações sociais e afetivas intensas, tornou-se comum as pessoas se referirem a um texto como “necessário”.

Trata-se de uma categoria estética de difícil conceituação e de histórico recente, uma vez que, diferentemente de outras categorias estéticas tradicionais, ela parece ser, antes, um juízo casual (embora não desinteressado), quase uma adjetivação, e não propriamente um recurso de análise crítica. Assim, ao mesmo tempo em que vincula a experiência de leitura a uma trajetória pessoal e coletiva de formação literária, ela também se confunde com um juízo quase blasé de quem busca mais sinalizar a sua condição pessoal de leitor(a) engajado(a), do que emitir uma qualificação criteriosa da experiência estética. Nem por isso ela deixa de figurar no espaço público, inclusive em mensagens publicitárias, sinalizando uma vinculação entre o consumo e um tipo específico de afecção produzido pela experiência estética. No limite, a “literatura necessária” não é uma categoria de análise crítica no âmbito dos estudos literários, nem tampouco remete às elucubrações sociológicas de Candido (2013) sobre o “direito à literatura” e a luta para englobar a experiência estética entre os direitos humanos, nem se assemelha

às tentativas sartreanas de engajamento da literatura (SARTRE, 1999) ou à extensa caracterização da literatura pós-colonial africana de Hamilton (1981). Em vez disso, é uma categoria que emerge das relações sociais no âmbito da nova esfera pública digital, marcada por um “[...] ‘mal-estar’ derivado de disjunções entre indivíduos e sistema social”, de modo que “[...] as novas mídias introduzem, difundem e capilarizam uma infraestrutura técnica que *acelera* a temporalidade sociotécnica e assim aprofunda a desestabilização dos sistemas preexistentes” (CESARINO, 2022, p. 88, destaque da autora). Logo, as dificuldades em conceitualizá-la decorrem principalmente do fato de que sua emergência ocorre em contextos alheios à experiência estética tradicional. Como tal, a “literatura necessária” é menos um conceito da filosofia da arte elaborado pelas diferentes ciências do literário do que um fenômeno cultural difuso que envolve, como pretendo demonstrar, um juízo crítico de pouca objetividade, uma manifestação verbal do afeto e uma tomada de posição no sistema cultural.

## 1 A DEFINIÇÃO DA “LITERATURA NECESSÁRIA”

As dificuldades de definição desembaraçam-se um pouco graças à metodologia emprestada da teórica cultural, crítica feminista e professora da Universidade de Chicago, Sianne Ngai. No livro *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting* (NGAI, 2012), ela estuda a mudança na percepção estética dos produtos culturais do capitalismo avançado, lançando mão de três categorias: *zany* (bobo), *cute* (fofo) e *interesting* (interessante). Essas categorias referem-se a três modos de abordar itens da cultura comercial estadunidense, desde a neovanguarda e sua incessante capacidade de produzir novidade apenas sob o rótulo de algo “interessante” (isto é, estimulante intelectualmente, mas definitivamente não impactante), até filmes e programas de TV, em que as personagens mostram um tipo de comportamento tresloucado, típico, segundo a autora, das relações de trabalho no final do século XX e começo do XXI. Além

disso, existem também os produtos “fofos” (*cute*), aqueles que são inofensivos para o público, dando-lhe a sensação de uma impotência diante do estético que, além de ser conformista, de algum modo subverte o poder de transformação da arte tal como propalado pelos diferentes modernismos. De acordo com Ngai (2012, p. 2),

[...] embora sua excepcional referência à produção, circulação e consumo proporcione a melhor explicação para sua onipresença, o bobo [*zany*], o interessante [*interesting*] e o fofo [*cute*] são importantes para o estudo da cultura contemporânea não apenas porque eles são indício dos processos econômicos, mas também porque eles nos dão insights sobre problemas maiores na teoria estética, que continuam a permear o feitiço, a disseminação e a recepção da cultura no presente. Esses incluem as implicações da crescente relação íntima entre a obra de arte autônoma e a forma da mercadoria; a complexa mistura de afetos negativos e positivos, que resulta na natureza ambivalente de muitas das nossas experiências estéticas; o estatuto ambíguo da vanguarda, que de forma zumbinesca persiste ainda que seu “desaparecimento ou impossibilidade” sejam vistos como uma das características constitutivas do pós-modernismo; a relevância da estética para julgamentos críticos ou outros tipos de juízos não estéticos que visam produzir conhecimento (ou como alguém pode conectar juízos baseados em sentimentos subjetivos de prazer/desprazer àqueles que reivindicam a verdade objetiva); o futuro da antiga ideia de arte como jogo oposta à *labuta* num mundo em que o trabalho imaterial é cada vez mais estetizado; e a própria relação “parergonal” entre arte e discurso teórico, gradativamente pressionada pela emergência de uma cultura institucional de museus e currículos que levaram a arte e a crítica a internalizarem uma à outra de modo historicamente sem precedentes.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> [...] although their unique reference to production, circulation, and consumption provides the best explanation for their pervasiveness, the *zany*, the *interesting*, and the *cute* are important for the study of contemporary culture not simply because they index economic processes, but also because they give us insight into major problems in the aesthetic theory that continue to inform the making, dissemination, and reception of culture in the present. These include the implications of the increasingly intimate relation between the autonomous artwork and the form of the commodity; the complex mixture of negative as well as positive affects resulting in the ambivalente nature of many of our aesthetic experiences; the ambiguous state of the avant-garde, which in a zombielike fashion persists even as its “disappearance or impossibility” is regarded as one of post-modernism’s constitutive features; the relevance of aesthetic to critical or other nonaesthetic judgments aimed at producing knowledge (or how one is permitted to link judgments based on subjective feelings of pleasure/displeasure to ones with claims to objective truth); the future of the long-standing idea of art as play as opposed to labor in a world where immaterial labor is increasingly aestheticized; and the “parergonal” relation between art and

Seguindo essa metodologia, podemos entender a categoria da “literatura necessária” não como um tipo de juízo estético autônomo, desinteressado ou objetivamente pertinente ao campo terminológico da estética ou da crítica de arte, mas sim como a manifestação de um juízo próprio do atual contexto produtivo das artes, no qual a imbricação entre as formas artísticas e a comoditização da vida em geral retira da experiência estética o seu viés analítico (ou iluminista) para dotar-lhe de elementos afetivos que misturam a percepção estética ao valor de uso do objeto artístico. Considerando o modo como as categorias de Ngai evidenciam as relações entre a produção e consumo de arte, de um lado, e, de outro, a produção e a proliferação do discurso sobre a arte – que, no contexto do capitalismo avançado, baseiam-se em aspectos afetivos propulsionados pela excessiva estetização do trabalho (informal) desencadeado pela plataformização da cultura –, e projetando esses efeitos na categoria da “literatura necessária”, então podemos dizer que a suposta autonomia artística, propalada nos primórdios da Estética, cede terreno a uma concepção segundo a qual o valor estético está inerentemente ligado à sua necessidade. Quer dizer, o que determina o valor estético de uma produção artística “necessária” é o modo como ela responde a uma falta, a um desejo, ou a tudo aquilo que liga a liberdade individual a algo extrínseco, numa relação de heteronomia. E isso também desloca a produção do discurso estético para outro âmbito. Os afetos envolvidos no juízo estético, ao não dizerem respeito a categorias gerais, fundam uma espécie de categoria provisória, ela própria contingente, através da qual se elabora um sentido para a arte que retira dela sua autonomia em relação ao público e lhe confere o estatuto de produto de consumo na forma de uma relação direta e praticamente vetorial entre a obra e o fruidor. Perdido o enquadramento

---

theoretical discourse itself, all the more pressured with the rise of an institutional culture of museums and curricula that has led art and criticism to internalize each other in historically unprecedented ways.

supostamente universal do juízo estético, valoriza-se a circunscrição do objeto a um tipo bastante específico de relação particularizada, que envolve o público numa cadeia circunstancial de conhecimentos prévios e predisposições sensíveis. Isso se cristaliza, portanto, não mais necessariamente no âmbito da crítica (a velha esfera pública), mas sim no terreno onde as cadeias afetivas estão mais bem constituídas e apresentam maior capilaridade (as redes sociais, primordialmente).

De fato, é possível encontrar manifestações do aparecimento da categoria “literatura necessária” em diferentes lugares ao longo da última década. A título de exemplo, tomemos a matéria veiculada no jornal eletrônico *Rascunho*, publicada em 10 de outubro de 2011, sob o título “Um romance necessário”:<sup>3</sup>

Na esteira dos livros francamente voltados para o âmbito “literatura e sociedade”, encontra-se *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo, romance notável e necessário pelos vários materiais de que se constitui. Já de início, é muito reconfortante ter em mãos uma narrativa pautada por uma gravíssima chaga urbana: os caóticos trânsito e sistema público de transportes que fazem os cidadãos de diversas partes do país definharem diariamente, em nome da ordem e do progresso. O autor segue tão à risca seu propósito de representação que constrói um enredo que se desenrola paralyticamente dentro de dois ônibus, quando o jovem Pedro, protagonista da peça, retorna do trabalho e segue em direção à casa de Rosane, sua namorada.

O enquadramento não deixa dúvidas: segundo o texto, o romance de Figueiredo é “necessário” porque representa dilemas correntes da vida urbana, numa espécie de mimese de problemas sociais autênticos. “Necessário”, portanto, porque verdadeiro, objetivo e contundente. Mas não deixa de ser um pouco estarecedor que o mérito do romance, segundo o resenhista, está em ser “uma narrativa pautada por uma gravíssima chaga urbana”, que curiosamente

---

<sup>3</sup> Disponível em: <https://rascunho.com.br/noticias/um-romance-necessario/>. Acesso em 04/04/2023.

lhe causa um sentimento “reconfortante”. Essa mescla entre o caráter objetivo da representação literária e a satisfação (ou quase alívio?) sentida pelo leitor chama a atenção como uma forma quase prototípica do viés necessário da “literatura necessária”. Talvez o reconfortante esteja menos na representação das chagas sociais – que, entre outras coisas, remete, no caso do romance em questão, à precariedade do mundo do trabalho contemporâneo, indício mais do que suficiente de que o valor estético está diretamente ligado aos afetos inerentes às formas de exploração social atuais – do que em encontrar essa representação na obra. Quer dizer, a carga afetiva que impele o leitor ao romance de Figueiredo tem mais a ver com uma demanda extrínseca ao objeto artístico do que com os seus méritos próprios. O que torna esse romance “necessário” é na verdade o fato de que ele atende a uma requisição pública e politicamente difusa, segundo a qual a literatura tem que se envolver com questões sociais se quiser provocar as sensações típicas da experiência estética. Se no *cute* de Ngai há uma inversão na lógica da autonomia, aqui há uma torção a mais no parafuso: diferentemente do *cute* como produção estética aparentemente inofensiva, mas que subjuga o público ao exigir dele um cuidado e uma subordinação (cf. NGAI, 2012, p. 60), a “literatura necessária” tenta reverter ou até mesmo rechaçar o sentido da autonomia estética. Ao passo que o *cute* mostra na sua impotência estética o poder de aprisionar o público numa relação paralisante de heteronomia, a “literatura necessária” pretende que seu objeto seja motivo de apreço justamente por se subordinar à demanda externa de uma sensação oriunda não apenas das qualidades intrínsecas do objeto, mas do quanto ele consegue em parte capturar a relevância da contingência em que ele se insere. Paradoxalmente, a “literatura necessária” recompensa e satisfaz o leitor na mesma medida em que lhe preenche de afetos positivos relativos à mimese das mazelas sociais que são carregadas de afetos negativos. Nesse sentido, ele difere, por exemplo, da estética realista de Lukács (1965), segundo a qual a representação da realidade é transformadora da

consciência de classe do público, uma vez que se trata de uma representação cujo intuito é provocar uma mudança de ordem afetiva. Com isso, o “necessário” adquire um caráter anfibológico: esteticamente satisfatória, a “literatura necessária” só o é na exata medida em que renuncia à autonomia estética em favor de uma relação mais direta com aquilo que é necessário do ponto de vista da articulação afetiva entre o fato artístico e o fato social.

Tomemos outros exemplos, estes tirados das redes sociais, onde a categoria se impregnou de forma marcante. No Natal de 2020, a escritora e colunista Giovanna Madalosso publicou em sua conta no Twitter (@gmadalosso): “Lendo O avesso da pele e gostando muito. Livro bom e necessário”.<sup>4</sup> Além dela, a política gaúcha Manuela D’Ávila (@ManuelaDavila), em 18 de julho de 2021 postou na mesma rede social: “Escrevo ainda emocionada pelo texto q reli ‘A oração do carrasco’ e imagino q n seja fácil p um autor q se consagra, como Itamar Vieira Jr., lançar um novo livro. Posso dizer q é tão forte quanto Torto Arado. Tão sensível e necessário. Itamar, vc é admirável. Viva a literatura [emoji da bandeira do Brasil]”.<sup>5</sup> Nos dois casos citados, nota-se que Jeferson Tenório e Itamar Vieira Jr., escritores recentemente laureados com o Prêmio Jabuti, constam como “literatura necessária” na visão de duas figuras relevantes do cenário cultural brasileiro atual. Os livros são “necessários” aparentemente porque são primordialmente “bom” e “sensível”, respectivamente. Mas não parece ser só isso: a julgar pela temática de ambos, tudo leva a crer que são “necessários” justamente porque, assim como o romance de Figueiredo, tocam em questões sociais e históricas importantes no contexto brasileiro atual. De todo modo, nota-se aqui a mesma ambivalência do conceito no que tange à sua vinculação com o aspecto afetivo da experiência estética. Madalosso emparelha a qualidade

---

<sup>4</sup> Disponível em: <https://twitter.com/gmadalosso/status/1342612816063328259>. Acesso em 04/04/2023.

<sup>5</sup> Disponível em: <https://twitter.com/ManuelaDavila/status/1416806025877983233>. Acesso em 04/04/2023.

artística (o “livro bom”) ao elemento pragmático do “necessário”; o prazer estético, manifestado na postagem (“gostando muito”), emana definitivamente da condição “necessária” do livro, isto é, do seu caráter inegavelmente atual ou, pelo menos, não alheio ao que é extrínseco ao objeto em si (ao que tudo indica, Madalosso se refere à realidade social do preconceito racial brasileiro). D’Ávila, por sua vez, é mais enfática, enaltecendo a obra “necessária” pela emoção que ela causa. Novamente aqui se descortina a ambivalência do “necessário”, que decorre da mistura entre o valor de troca da obra – o que ela pode nos ensinar a respeito de algo fora dela – e o seu valor de uso – a fruição subjetiva do objeto artístico.

Assim, forma-se uma ideia do que seja a categoria da “literatura necessária”. Em primeiro lugar, ela contrasta com os juízos estéticos objetivos, uma vez que se confundem com percepções intimistas. Porém, como já destacado, ela diz respeito antes de tudo à função da literatura: no juízo estético que a proclama, há uma certa “admoestação”, de modo que a experiência é não apenas recomendada, mas até mesmo virtualmente transformadora. Nesse sentido, em vez de uma tradicional relação entre sujeito e objeto praticada no abrigo da autonomia estética – relação marcante, por exemplo, nas formulações estéticas iluministas (o belo e o sublime) –, existe aqui uma relação triádica que envolve o sujeito, o objeto e um terceiro implícito, que é conclamado a compartilhar dessa experiência. E o caráter dessa experiência é absolutamente pertinente: não se trata, ao que parece, de algo dispensável; isto é, uma literatura só é “necessária”, entre outras coisas, porque gera uma experiência afetiva transformadora da sensibilidade e da consciência do sujeito. Daí seu caráter quase imperativo: ela faz parte das coisas que se tem que possuir, conhecer, apreender e consumir, indispensável como o alimento para o corpo, o trabalho para o adulto ou a educação para a criança. Estamos falando, portanto, de algo que transcende o mero prazer subjetivo (a finalidade sem fim da arte) para entrar

no terreno das coisas imprescindíveis – o que, por um lado, dá toda uma nova responsabilidade à literatura e aos escritores, embora, por outro lado, como pretendo demonstrar, contraditoriamente restringe a experiência estética à sua função num mercado de ideais. Assim, o “necessário” é tanto um efeito de discurso (para quem a literatura é necessária) como também um nicho de mercado ou, mais precisamente, um ofício: se algo é imprescindível, então esse algo carece de ser produzido em escala, a fim de atender às *necessidades* (afetivas) das pessoas. Logo, a “literatura necessária”, intencionalmente ou não, conjuga uma demanda estética, de modo que ela não se limita a proferir discursos sobre a realidade empírica das obras produzidas, mas se coloca também como uma possível normatização do campo estético na medida em que promove uma indistinção entre o sensível e o consumível, tanto em termos estritamente afetivos, quanto em termos políticos e econômicos.

## 2 ENTRE A LIBERDADE E A NECESSIDADE

Com a “literatura necessária” não se trata mais de opor a liberdade e a razão ao âmbito da necessidade, entendida como uma legislação própria à natureza. A dicotomia se configura, agora, entre o imperativo de uma outra lei moral, que opõe, de um lado, as deficiências da liberdade criativa em sua capacidade de representação e, de outro, a necessidade de submetê-la a uma correção moral. Quer dizer, se com a estética iluminista a moralidade estava circunscrita à liberdade criativa em detrimento das imposições das contingências naturais,<sup>6</sup> hoje em dia ela diz respeito mais à obrigação incontornável de prestar

---

<sup>6</sup> Schiller (2011, p. 21), por exemplo, advoga, na esteira de Kant (1993), que o conceito de sublime depende de uma extrapolação da faculdade imaginativa, no intuito de formar a ideia de coisas ou eventos cuja magnitude supera a capacidade de apreensão pelo sensível. Assim, diante de objetos que suplantam nossa capacidade de ajuizamento, a razão é colocada sob uma condição ambígua, na qual sua limitação fica evidente, ao mesmo tempo em que ela se permite refugiar-se no âmbito moral. Eis porque a noção de *representação* – que, de resto, é fortemente kantiana – aparece como um elo de ligação entre a natureza (o sensível) e a razão (o moral): na medida em que a experiência real do objeto sublime implicaria em um risco fatal para o sujeito, é preciso que

conta das contingências mesmas. Isso expande os limites do que a natureza significa: não estamos mais restritos às apetências e aos instintos e limites do corpo e da sensibilidade, uma vez que, na era da “literatura necessária”, a natureza abrange tudo aquilo que constitui, nos termos de Berlant (2020), uma *situação*.<sup>7</sup> Nada se afirma categoricamente como um âmbito separado do humano; tudo é decorrência do social, podendo ser desfeito por meio de uma práxis adequada, orientada para suprir uma necessidade (que só pode ser, por força de lógica, igualmente contingente) de intervenção. E o social, por sua vez, é sempre sentido ou pressentido como o âmbito circunstancial (ou situacional) onde se formam e deságuam os afetos e emoções, sem que se vislumbre uma possibilidade de neutralização ou superação dessas condições efetivas do sensível. Desse modo, a esfera moral se restringe na mesma proporção em que a da natureza se expande. Na era do capitalismo avançado, não se demanda da liberdade criativa que se contraponha à natureza para elevar uma moral supostamente universal que, historicamente, não cumpriu sua promessa de

---

uma forma estética seja capaz de representar (ou apresentar) para a razão, de forma agudamente sensível e segura, o risco que o objeto apresenta. É, portanto, através da liberdade no campo das formas estéticas que a razão é provocada a pensar aquilo que está exclusivamente na esfera do espírito, deixando em segundo plano o âmbito da necessidade, mais circunscrito à natureza.

<sup>7</sup> “Defino o gênero *situação*, por exemplo, em termos da comédia de situação ou do procedimento policial. A polícia costuma dizer em termos convencionais: ‘Temos uma situação aqui’. Uma situação é um estado de coisas em que, no marco da atividade habitual da vida, está se desdobrando *algo* que talvez chegue a ser relevante. É um estado de adiamento vivo e vivificante que se impõe à consciência e produz a sensação de que no presente está aparecendo algo que poderia chegar a se converter num acontecimento” [“Defino el género *situación*, por ejemplo, en términos de la comedia de situación o del procedimiento policial. La policía suele decir en términos convencionales: ‘Tenemos una situación aquí’. Una situación es un estado de cosas en el que, en el marco de la actividad habitual de la vida, se está desplegando *algo* que talvez llegue a ser relevante. Es un estado de aplazamiento vivo y vivificante que se impone a la conciencia, y produce la sensación de que en el presente está apareciendo algo que podría llegar a convertirse en un acontecimiento”] (BERLANT, 2020, p. 25, destaques da autora). Para Berlant, a situação dilata-se num conjunto de sensações e interações entre o sujeito e o meio, sem que isso se efetive numa representação ou evento. Trata-se antes de uma espécie de estado latente, que, ao não se efetivar, está, no entanto, pressentido nas ações e discursos. Assim, por exemplo, podemos falar de *sitcom* (comédia de situação), e, como propõe a autora, também de “tragédia de situação”, uma vez que a situação também comporta os elementos trágicos que aparecem nos acontecimentos traumáticos.

redenção e democratização, tal como se anunciava no contexto pós-revolucionário e pós-iluminista. Isso fica claro, por exemplo, nas palavras de André de Leones (2017, s.p.), na sua resenha do livro de Milton Hatoum:

Hatoum imprime urgência à narrativa de tempos conturbados, equilibrando ocorrências familiares e acontecimentos históricos de tal modo que estes espelham aquelas e vice-versa. [...] Seu amadurecimento [de Martim, personagem do livro] se dá no vácuo do lar impolido e à sombra da brutalidade ditatorial, no útero metastático da República que, ainda hoje, insiste em devorar seus cidadãos [...]. É, portanto, um romance necessário sobre nosso caráter disfuncional.

Doravante, a liberdade criativa consiste na subordinação a um princípio externo à liberdade artística, qual seja, a representação do que falta, do que é necessário justamente porque é parco, numa nítida aporia entre o cunho pretensamente socialista que reside na base da “literatura necessária” e o enfrentamento da lógica comercial em que isso implica. De Leones enaltece a obra de Hatoum justamente porque ela “imprime urgência”, isto é, atende de modo imperativo a uma necessidade que se manifesta situacionalmente no “útero metastático da República”. Essa literatura supostamente dá ao público o que falta em termos afetivos, mas que sobra no âmbito social e político. Sendo assim, ela resolve um problema de “produção”, isto é, ela se desliga do caráter gratuito da “finalidade sem fim” kantiana para tomar posição no modo de produção do sensível em articulação com a demanda social de transformar o cotidiano em material estético, com objetivos práticos (morais, portanto) menos concernentes à liberdade estética, porém mais afins com a contingência histórica.

Essa relação entre o “necessário” e a falta também reflete, de algum modo, os becos sem saída da estética iluminista. Historicamente existe um nexos entre a apreciação da beleza estética e a abundância, num sentido socioeconômico. Não é estranha à estética iluminista a pretensão de uma riqueza material quando se

trata da elaboração do juízo sobre o belo<sup>8</sup> – o que o provê de uma face utópica que nos arranca do social e nos lança na promessa consolatória de uma vida mais plena, como nos mostram as incisivas leituras de Adorno e Horkheimer (1985). Porém, no mundo administrado do capitalismo avançado, a escassez é a norma, de modo que esse ideal iluminista se reveste de suspeita. É exatamente essa suspeita que, sendo a mola propulsora da “literatura necessária”, torna-se o fundamento de uma categoria estética que tenta suprir a falta pelo excesso (de consciência, de engajamento, de sensibilidade etc.). O “necessário”, então, traduz-se ao mesmo tempo e paradoxalmente como uma desconfiança sobre o que Marcuse (1997) chama de “caráter afirmativo da arte” e sobre o livre engajamento na autonomia do estético (MARCUSE, 2007, p. 11), a fim de vincular-se de modo supostamente mais eficiente na produção faltante dos afetos e das sensibilidades convergentes com o campo social. Assim, essa categoria estética, tal como proponho aqui, assume o fato de que a autonomia não pertence mais ao escopo das utopias políticas, convertendo-se numa espécie de “otimismo cruel” – ou seja, uma relação “[...] que se estabelece quando isso que desejamos

---

<sup>8</sup> De acordo com Shaviri (2017, p. 168, destaque do autor): “As restrições da economia política podem interpor-se no caminho da estética e assim o fazem. Uma pessoa faminta está bloqueada para o gozo estético completo. Somente quando estou em geral bem alimentado é que desfruto dos primores da cozinha. E é só de uma posição segura, afirma Kant, que posso desfrutar de espetáculos de risco sublimes. A beleza é em si mesma ineficaz. Mas isto significa também que a beleza é utópica em si mesma e em relação a si mesma. Porque a beleza pressupõe a liberação frente à necessidade; oferece-nos uma escapatória à escassez artificial imposta pelo modo de produção capitalista. No entanto, já que de fato vivemos nesse modo de produção, a beleza é só uma ‘promessa de felicidade’ (como disse Stendhal) e não a felicidade mesma. A estética, para nós, é inevitavelmente fugaz e espectral. Quando tempo é dinheiro, trabalhamos 24/7, não temos o *luxo* de ser indiferentes à existência de nada.” [Las restricciones de la economía política pueden inteponerse en el camino de la estética, y así lo hacen. Una persona hambrienta está bloqueada para el goce estético completo. Solo cuando estoy en general bien alimentado disfruto de las exquisiteces de la cocina. Y es solo desde una posición segura, afirma Kant, que puedo disfrutar de sublimes espetáculos de riesgo. La belleza es en sí misma ineficaz. Pero esto significa también que la belleza es utópica en sí misma y respecto de sí misma. Porque la belleza presupone la liberación frente a la necesidad; nos ofrece una escapatória a la escasez artificial impuesta por el modo de producción capitalista. No obstante, ya que de hecho vivimos en este modo de producción, la belleza es solo una “promesa de felicidad” (como dijo Stendhal) y no la felicidad misma. La estética, para nosotros, es inevitablemente fugaz y espectral. Cuando el tiempo es dinero y trabajamos 24/7, no tenemos el *lujo* de ser indiferentes a la existencia de nada.”]

obstaculiza nossa prosperidade”<sup>9</sup> (BERLANT, 2020, p. 19) –, que deve ser, por isso, se não rechaçado completamente, ao menos mitigado por um engajamento mais sistemático no campo produtivo dos afetos (atualmente dominado pela mercantilização e plataformização do comportamento).

Na verdade, essa questão nos remete a um problema muito debatido pela Teoria Literária no século XX. Após o estabelecimento da indústria cultural, alguns pensadores e filósofos propuseram uma discussão acerca da autonomia da literatura: por um lado, a literatura era produzida e disseminada em veículos de massa, formatando-se conforme as exigências de um mercado; por outro, ela resistia às pressões da indústria a fim de desenvolver um espaço de autonomia onde o autor supostamente pudesse resgatar a liberdade surrupiada pelo capitalismo. Herdeiro das ideias pós-revolucionárias, esse debate envolvia principalmente saber se o artista, afinal, era ou não livre para desenvolver seu próprio trabalho – e se esse trabalho auxiliava ou não no desenvolvimento de uma consciência produtiva e crítica acerca da sociedade.

O maior expoente desse debate é provavelmente Theodor W. Adorno. Para ele, a arte e a literatura devem ser um refúgio criativo para a liberdade do autor. Tomando a obra de Paul Valéry, Adorno (2003, p. 152) afirma:

Eu gostaria de apontar o conteúdo histórico e social inerente à obra de Valéry, uma obra que se abstém de atalhos em direção à práxis; gostaria de tornar claro que a persistência na imanência formal não tem a ver com a exaltação de ideias imprescindíveis mas perniciosas; que em tais obras, e nos pensamentos que lhe são próximos e semelhantes, pode se manifestar um profundo conhecimento das transformações históricas da essência, mais profundo do que o das declarações daqueles que tão ansiosamente se dispõem a modificar o mundo, mas correm o risco de deixar escapar justamente o peso insuportável do mundo que pretendem modificar.

---

<sup>9</sup> “[...] que se estabelece cuando eso mismo que deseamos obstaculiza nuestra prosperidade”.

Para Adorno, sob nenhum aspecto a obra de Valéry distancia-se daquilo para que a arte é convocada no capitalismo industrializado do pós-guerra: a recuperação da práxis. Uma vez que “[o] fascismo demonstrou, de maneira extremamente persuasiva, a verdade social de que a divisão do trabalho não pode ser eliminada simplesmente por ser negada, e a frieza do mundo não pode ser banida pela recomendação de irracionalidade” (ADORNO, 2003, pp. 158-159), recuperar um espaço de autenticidade para a experimentação poética é, no mínimo, resgatar a condição pluridimensional do homem, “aquele cujas reações e faculdades não foram dissociadas uma das outras, alienadas entre si e coaguladas em funções utilizáveis, segundo o esquema da divisão social do trabalho” (ADORNO, 2003, p. 156). Em suma, exigir da arte um caráter utilitário, que a aproxime da realidade das funções sociais e cognitivas típicas da sociedade administrada do capitalismo, é sujeitá-la ao mesmo tipo de domínio que a mercadoria e a divisão do trabalho exercem sobre a vida; quanto ao artista, é limitá-lo, por assim dizer, a seu papel de agente produtor, nos limites da demanda do mercado, submetendo-o ao capital.

Essa posição está em franca tensão com as correntes mais ortodoxas do marxismo, porém não em absoluto contraste. Quando Adorno diz, acerca do narrador contemporâneo (de Kafka, Joyce e Proust), que o fluxo de consciência introduz uma dimensão de realismo no romance, uma vez que capta melhor a alienação e a atomização produzidas pelo choque da modernidade, colocando-se contra a “mentira da representação” (ADORNO, 2003, p. 60) e a pretensão de totalidade do romance realista, “devolvendo assim à obra de arte [...] aquele caráter de brincadeira elevada que ela possuía antes de se meter a representar, com a ingenuidade da não-ingenuidade, a aparência de algo rigorosamente verdadeiro” (ADORNO, 2003, p. 61), ele está dando contornos mais nítidos ao espaço autônomo da literatura face ao alastramento da indústria cultural. E, com isso, ele ensaia mais um movimento dialético da ideia preconizada pelo

marxismo ortodoxo de Trotsky (1980)<sup>10</sup> e Lukács (1968),<sup>11</sup> para os quais a função estética, embora taticamente relevante na preparação revolucionária, não deveria se subordinar ao dirigismo partidário, sob pena de ameaçar a autonomia do artista. E, diante da escalada da indústria cultural, esse movimento dialético é ainda mais crucial: a administração do estético pela indústria não apenas introduz a divisão do trabalho e a lógica da mercadoria no seio da produção artística, como também condiciona a recepção, deixando ao artista pouco ou nenhum espaço para exercer sua autonomia.<sup>12</sup> Nesse sentido, como reação a isso, a literatura do romance contemporâneo, segundo Adorno, sinaliza o resgate da práxis, pois, de algum modo, ela permite ao escritor manter com suas próprias concepções uma relação imediata, sem as interferências da necessidade (comercial, no caso). Assim, o escritor recupera sua dimensão integral de sujeito,

---

<sup>10</sup> O problema de uma “literatura proletária” é enfrentado por Trotsky (1980) da seguinte forma: por um lado, a literatura é imprescindível para se formar a consciência revolucionária capaz de derrubar a burguesia. Por outro, uma vez encerrada a revolução e abolidas as classes sociais, não há sentido em pensar uma literatura proletária, dado que a própria classe deixará de existir. Este é um bom exemplo de que, aliada às lutas dos trabalhadores, a arte não pode, porém, ser dirigida por ela, devendo conservar, no máximo grau, a autonomia inerente ao seu papel na cultura burguesa.

<sup>11</sup> “Aqui se coloca, para as duas partes [artistas e classe operária], o problema da chamada ‘direção’. Essa ‘direção’ só pode consistir no afastamento dos obstáculos sociais, ideológicos e artísticos que se opõem à reaproximação recíproca, só pode consistir na conscientização para as duas partes de todos os aspectos dos problemas conexos, só pode consistir em revelar as perspectivas, criar as condições materiais, culturais, ideológicas e artísticas da colaboração, com a ajuda do Estado democrático e com a ajuda da organização sociais dos trabalhadores” (LUKÁCS, 1968, p. 274). Esse trecho sintetiza o compromisso dialético entre a responsabilidade social do artista e a demanda de uma arte que seja pertinente para a sociedade. Na visão de Lukács, em nenhum aspecto, embora sobrepostos, esses compromissos devem se confundir em uma quebra da autonomia, nem, tampouco, na manutenção do status quo burguês da arte no capitalismo.

<sup>12</sup> É oportuno lembrar, aqui, do livro de Ferro (2015), que tentou evidenciar como o trabalho do artista plástico, desde o Renascimento, moveu-se em torno da ideia de autonomia do artista em função de uma distinção prática e teórica entre o seu *métier* e o trabalho artesanal. De acordo com ele, as técnicas de representação ou de uso dos materiais (virtuosismo em Dürer, o liso em Michelangelo etc.) permitiram ao artista criar um espaço relativamente autônomo para sua arte, que a separava da arte do mero trabalhador braçal, acrescentando mais-valia não apenas aos seus produtos, mas ao trabalho livre em si. Com isso, definiu-se um campo autônomo – o do estético –, em que o valor não estava mais subordinado ao mecanismo do trabalho e da necessidade, mas sim a critérios estritamente estéticos e subjetivos, restringindo, inclusive, a influência dos mecenas e dos financiadores na execução artística.

podendo, inclusive, manter com sua circunstância histórica uma relação mais autêntica. A suposta “alienação” inerente a essa condição (denunciada pelo marxismo ortodoxo) é, para Adorno, um efetivo compromisso social com uma luta pela superação do capitalismo e da administração da vida, numa espécie de síntese provisória (e, em vários aspectos, até mesmo ineficaz) da luta de classes.

Mas e no contexto da “literatura necessária”, como entender a autonomia? Se para Adorno a literatura deveria ser “resguardada” do avanço do capitalismo industrial através de um compromisso com a forma e a distância estética, hoje em dia esse avanço já se estendeu por todos os âmbitos da produção humana, incluindo aí, obviamente, a produção estética e sua fruição. Na verdade, trata-se da influência de uma nova divisão do trabalho,<sup>13</sup> mesclada com uma reorganização da informação através dos algoritmos, que redefine a nossa sensibilidade para a literatura e as artes em geral. Isto é, na sociedade de redes do capitalismo contemporâneo, o vislumbre de qualquer espaço autônomo não é sequer possível, já que o trabalho se estende ao domínio do lazer e é exercido inclusive de forma não-remunerada – uma postagem em rede social gera mais-valia para a empresa (SRNICEK, 2018, pp. 53ss) –, e a lógica da mercadoria absorve a própria personalidade do sujeito, que cada vez mais tem que se vender em uma ágora babélica ubíqua composta de imagens e textos miméticos (ou talvez “meméticos”). E isso afeta, obviamente, o juízo estético, abrindo

---

<sup>13</sup> “Em sua forma idealizada, o mercado supostamente deveria garantir trocas ‘sem atrito’, por meio das quais os desejos dos consumidores seriam diretamente saciados sem a necessidade de intervenção ou mediação de agências reguladoras. No entanto, a insistência em avaliar o desempenho dos trabalhadores, e mensurar formas de trabalho que são por natureza refratárias à quantificação, inevitavelmente acabou por gerar novas camadas de burocracia e gerenciamento. O que temos não é uma comparação direta dos rendimentos ou desempenhos dos trabalhadores, mas sim uma comparação entre *representações* auditadas de desempenho ou rendimento” (FISHER, 2020, p. 75, destaque do autor). Este trecho, que descreve o que Fisher chama de “estalinismo de mercado”, ilustra bem a mudança ocorrida na esfera do trabalho e dá conta de como a organização pós-fordista da produção envolveu, entre outras coisas, a perda da autonomia e a administração completa de todos os âmbitos da atividade laboral.

possibilidades para novas categorias estéticas – tais como aquelas de Ngai (2012) e, como defendo aqui, a “literatura necessária”.

### 3 AUTONOMIA E NECESSIDADE NO CAPITALISMO DIGITAL

Sem ser mais um espaço de autonomia para o escritor, a literatura fica então bem mais sujeita à lógica de mercado. Mas, diferentemente do capitalismo industrial, em que o sujeito assumia sua posição relativamente fixa na cadeia de produção fordista, agora, segundo Jones (2021), o trabalho se dilui em microtrabalhos e não-trabalhos, de modo que a própria posição de classe do sujeito parece equívoca. Não à toa o recurso à identidade (de gênero, raça, orientação sexual) parece ser um importante “estabilizador” e marcador social para dar algum sentido à práxis – como alega Haider (2019). É claro que, no universo do trabalho do “capitalismo de plataformas” (SRNICEK, 2018), há uma segregação racial e de gênero bastante flagrante, de modo que os empregos informais são ocupados pelos segmentos sociais menos privilegiados economicamente (GERBAUDO, 2023, p. 204). Mas o que chama a atenção, além disso, é o fato de que as condições de trabalho precarizam-se ao longo de toda a cadeia de produção, gerando uma sociedade que opõe de um lado uma nova elite, que controla a tecnologia de informação e interfere no mercado de trabalho regulando a oferta de mão-de-obra – elite que Wark (2019, p. 45) chama de “classe vetorialista” (*vectorialist class*) –, e de outro o precariado, que Standing (2020, p. 25) define como uma classe formada por pessoas que “têm relações de confiança mínima com o capital e o Estado, o que as torna completamente diferentes do assalariado”, mas sem poder de barganha e sem as garantias legais que regiam o mercado de trabalho no período fordista. Nesse novo mundo do trabalho, em que o trabalhador está entre empregado e desempregado, muito do que se produz é imaterial. De acordo com Antunes (2018, p. 46, destaque do autor), “[...] o trabalho é *improdutivo* quando cria bens úteis, valores de uso, e não está voltado

diretamente para a produção de valores de troca, ainda que seja necessário para que esta se realize. São aqueles trabalhos consumidos como valor de uso, e não como valor de troca.” Na hipótese de Antunes, portanto, o capitalismo digital tem arrancado mais-valia do trabalho imaterial, transformando-o em uma commodity que, no fim das contas, pode ser precificada e reduzida ao valor de referência da mão-de-obra para o capital. Ora, a literatura, como produto comercial inserido nessa nova configuração global do mercado de trabalho e da sociedade, também fica sujeita à quantificação de seu valor de troca. Numa sociedade que, segundo Zuboff (2020), é dominada pela extração de dados de capitalismo de vigilância e atravessada pela mais-valia em suas minúsculas atividades, a práxis artística não deixa de se remeter a essa mesma lógica de valores. Assim, a literatura fatalmente adquire o seu estatuto de mercadoria ou serviço como sua única forma de circulação – agravando a conjuntura que motivou Adorno a defender a autonomia estética. Embora ainda tenha uma “finalidade sem fim” na vida das pessoas (lazer, prazer etc.), o seu caráter de objeto de consumo hoje é mais pronunciado do que nunca. E, para algumas pessoas, ela é um bem de consumo “necessário”, tornando-se, assim, administrável, o que de partida limita o espaço criativo do escritor: doravante, inserindo numa sociedade em que a literatura é bem de consumo e não um lugar de renovação da práxis do sujeito integral ou da liberdade moral especulativa, é preciso responder a demandas sociais de produção. Considerando a dicotomia entre valor de uso e valor de troca – redefinida, segundo Antunes (2018), no capitalismo contemporâneo –, podemos especular que a “literatura necessária”, assim como toda produção, confunde as duas formas de valor: seu valor de uso é diretamente proporcional ao seu valor de troca – isto é, o modo de fruição subjetivo e autônomo (valor de uso), determinado pelas relações entre o sujeito e a forma, é dependente do modo como a obra pode ser consumida no âmbito da necessidade, enquanto mercadoria (valor de troca) que atende a uma demanda

específica da produção estética por afetos supostamente sinceros que repercutam a estrutura social. O que a categoria “literatura necessária” insere (porque reconhece) na dimensão estética é uma menor estranheza (ou, por assim dizer, menor inconformidade) com o fato de que toda a produção está sob o domínio do capital, de modo que a melhor maneira de gerar valor estético é inserir-se na lógica produtiva e escavar o valor justamente da sua necessidade. Manejar a heteronomia do capitalismo avançado parece ser, no limite, o intuito dessa categoria estética que se rende aos ditames do capital sem no entanto promover uma maior consciência acerca do próprio estatuto do(a) escritor(a) nesse contexto – “verdades afetivas, mentiras empíricas”, descontextualizando a frase de Berlant (2020, p. 392). Se, para Adorno, a autonomia era uma reserva prática contra a administração capitalista, enfrentando dialeticamente a heteronomia social, de acordo com a “literatura necessária” a heteronomia não é necessariamente um problema, sendo, em vez disso, o fundamento prático para a tomada de consciência sobre o valor estético (subjetivo) mediado pelo valor de troca (objetivo) do texto.

Com isso, a indústria cultural – que com Adorno e Horkheimer (1985) se caracterizava por uma homogeneização da receptividade, através de uma preparação da sensibilidade para o óbvio – agora captura a produção literária sob um novo viés: ela não precisa organizar e dirigir a produção literária (perde sentido a pergunta lukasciana sobre o dirigismo na estética, bem como a dialética adorniana entre experimentação formal e cultura de massa), pois basta capturar a produção dos escritores<sup>14</sup> e organizá-la em nichos de acordo com as demandas

---

<sup>14</sup> A notícia publicada no jornal *O Globo*, em 28 de fevereiro de 2022 (“Todavia: editora do sucesso ‘Torto Arado’ já é um negócio que fatura R\$ 20 milhões”), ilustra bem isso: a Editora Todavia, nascida em 2017 e que teve um crescimento de 120% no faturamento de 2021, foi impulsionada pelo sucesso do já mencionado romance de Itamar Veira Jr., *Torto Arado*. Além deste, a editora conta com um catálogo que tenta refletir a diversidade cultural brasileira, abrigando a produção nacional e internacional de livros cuja temática, ao que tudo indica, se perfila na categoria “literatura necessária”. Link para a notícia:

de mercado que, como se imagina, se confundem com as demandas sociais. E isso tem total influência na categoria “literatura necessária”, uma vez que o juízo sobre a necessidade da literatura tende a ser sempre ambivalente. Por um lado, enfatiza-se o elemento estético da fruição pelo consumo; ao publicar sobre um livro nas redes sociais, definindo-o como “necessário”, expressa-se um marcador de distinção que tem a ver antes de tudo com a capacidade do sujeito leitor de transitar pela imensa galeria do mercado literário e escolher a leitura de modo apropriado – e desse modo se enaltece a formação estética do sujeito ou sua distinção social. Por outro lado, segue-se a admoestação, através da qual se afirma um compromisso social para com outrem. Com isso, nota-se uma tendência da “literatura necessária” para a interpassividade, uma vez que se trata não apenas de promover no outro a mesma disposição sensível para a obra, mas também de adquirir prazer na fruição do outro.<sup>15</sup> Ou seja, a necessidade enquanto tal é sentida como uma carência social objetiva, de modo que os afetos engendrados pela experiência estética serão, de alguma forma, compartilhados intersubjetivamente como se eles não pertencessem mais ao âmbito individual,

---

<https://blogs.oglobo.globo.com/capital/post/amp/todavia-editora-do-sucesso-torto-arado-ja-e-um-negocio-que-fatura-r-20-milhoes.html>. Acesso em 04/04/2022.

<sup>15</sup> De acordo com Pfaller (2017), a interpassividade é uma característica das obras de arte que apenas recentemente foi observada pela teoria: “A interpassividade portanto parece ser a estrutura mais geral do prazer estético. Não está agindo apenas em casos especiais como aquele da risada enlatada em que o meio interpassivo é visivelmente manifesto. Ela também está por trás das formas de observação artísticas supostamente normais: mesmo nesses casos normais, a observação é constantemente delegada para ‘observadores invisíveis’ ou ‘leitores implícitos’. Essa delegação é uma pré-condição necessária para o prazer estético” [“Interpassivity thus appears to be the most general structure of aesthetic pleasure. It is not only at work in special cases like that of canned laughter where the interpassivity medium is strikingly manifest. It also underlies the allegedly normal forms of art observation: even in such normal cases, the observation is constantly delegated to ‘invisible observers’ or ‘implicit readers’. This delegation is a necessary precondition for aesthetic pleasure”], afirma Pfaller (2017, p. 45). Uso o conceito de Pfaller no sentido de que, na admoestação presente nas categorizações em torno da “literatura necessária”, existe um pendor em crer que o outro terá rigorosamente a mesma sensação que o primeiro leitor, de modo que parte do prazer estético adquirido na experiência dessa literatura está em pressupor que existe uma convergência de afetos e sentidos que emana da conjuntura, atravessando todos os sujeitos. Mesmo que seja, como diz Pfaller, uma pré-condição do estético, chama a atenção que a categorização pressupõe isso como parte da própria realidade do fenômeno estético, e não uma de suas premissas ou corolários.

mas sim ao âmbito dos sentimentos humanos mais básicos, em geral, os ligados à necessidade (ou seja, os afetivos).

Evidentemente, apesar das diferenças notáveis, isso não deixa de ser também um tipo de expediente que é a marca do trabalho improdutivo ou do não-trabalho inerente à lógica do capitalismo de plataforma: avaliar, medir, recomendar, curtir, compartilhar, classificar etc. Assim, uma *vetorização* (Wark, 2019, p. 11) acompanha o juízo sobre a “literatura necessária”; isto é, a recomendação de leitura é a possibilidade de um reposicionamento do outro em relação a mim, num sistema de coordenadas assaz diferente daquele que orientava a experiência kantiana, uma vez que “[e]sta configuração gera formas inéditas de existência e redefine as relações históricas com o espaço e o tempo, que, sabemos desde Kant, estruturam a base de nossa experiência” (SADIN, 2018, p. 60).<sup>16</sup> Logo, a recomendação perde o seu sentido político mais extremo, que Rancière (2014) destrincha quando analisa a cena política que se desenvolve na cena estética: a subjetivação do dano político através da leitura envolve uma identificação e uma demanda de desidentificação do outro, que cede seu espaço na partilha do sensível para reconhecer a igualdade entre os sujeitos. A meu ver, a vetorização despolitiza porque não produz desidentificação, mas sim uma potencialmente infinita mimese das identidades, na lógica reprodutiva do capitalismo. Assim, os afetos envolvidos na experiência estética da “literatura necessária” são canalizados através das redes, num formato de engajamento que nada tem a ver com a concepção sartreana. Se, com Sartre (1999), a autonomia era condição indispensável para o escritor engajar a literatura e tomar posição frente ao mundo, aqui o engajamento segue a lógica algorítmica das redes.<sup>17</sup> O juízo

---

<sup>16</sup> “[e]sta configuración genera formas inéditas de existencia y redefine las relaciones históricas con el espacio y el tiempo, de los que sabemos, desde Kant, que estructuran la base de nuestra experiencia”.

<sup>17</sup> “O engajamento é assim, para a literatura, um horizonte ao mesmo tempo necessário e impossível de se atingir; mais uma questão a ser colocada do que uma resposta a dar, mais um desejo ou uma vontade do que uma realidade efetiva”, diz Denis (2002, p. 304), à guisa de

estético e o seu efeito delegatório, inclusive, dependem do esquadramento do espaço social em função das diferenças e desigualdades políticas a fim de permitir a lógica desse novo tipo de engajamento. Isto é, a categoria da “literatura necessária” emana possivelmente da arquitetura bifurcada das redes (CESARINO, 2022, pp. 20-21) e por isso mesmo a compreende melhor, incidindo sobre as estruturas vetoriais das redes no intuito de promover o engajamento e a sensação de comunidade em torno do juízo estético (que, nesse caso, assume o seu caráter prático e não desinteressado). Por isso também a “literatura necessária” lida com um “presentismo” constante, de modo bem parecido com a *timeline* das redes sociais. Ela não parece tatear uma saída do presente; ela se faz presente ao tornar visível a realidade do presente, mesmo que para isso ela negocie com o passado. Não é incomum que o juízo se estenda para livros clássicos; mesmo assim, a pertinência do livro é definida pelas condições do presente, que o tornam “necessário” como bem de consumo para aquele momento, para a situacionalidade da necessidade. O caráter utilitário do juízo estético se esclarece, aliás, no fato de que o adjetivo “necessário” transborda os limites do estético e abrange qualquer leitura que sistematize ou esquadre o presente – uma notícia, um livro de sociologia etc.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em que pese isso, a “literatura necessária” ainda assim se pretende fortemente politizada. Na sua base está a ideia de que a experiência estética é imprescindível para se tomar consciência das relações sociais e políticas. E isso

---

conclusão. Na literatura engajada tradicional, o engajamento tem a ver com a autonomia, na medida em que, conservando o caráter relativamente utópico ou minimamente revolucionário, e escorada no potencial transformador da estética iluminista, ela não pode prescindir de escritores que se retraem do campo social a fim de imaginar alternativas sociais e políticas para sua contingência (um “otimismo cruel”, portanto). O engajamento de que estamos falando, pelo contrário, introduz a contingência no âmbito da estética, como vimos, transformando-a em vetores afetivos que podem ser retransmitidos pelas redes. Assim, o engajamento adquire um caráter mais “cibernético” e não necessariamente revolucionário.

também segue a lógica das redes, uma vez que seu juízo crítico quase sempre prima pelo poder da transformação estética através da exposição, abdicando de formas mais tradicionais de argumentação (a crítica, bem entendido), como se o mero contato com a obra bastasse para a transformação social. Assim, a “literatura necessária”, fartamente “problematizadora” em sua origem, é parcamente “problematizadora” no final: em última análise, tudo se resolve sem mediação, na “superfície de contato” sobre a qual se faz a experiência de leitura, sem necessidade de aprofundamento, parodiando, de modo infeliz, o dito hegeliano de que “a liberdade é apenas o conhecimento da necessidade”. Contudo, ela não parece se dar conta do que, enfim, está em jogo quando se transforma a literatura em uma necessidade, afastando-se, assim, vários graus dos fundamentos iluministas que até hoje ainda sustentam a experiência estética, para incorporar as condições expressivas e afetivas da arquitetura digital que grassa no capitalismo avançado de nossa época.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ANTUNES, Ricardo. *O privilégio da servidão: o novo proletariado de serviços na era digital*. São Paulo: Boitempo, 2018.

BERLANT, Lauren. *El optimismo cruel*. Trad. Hugo Salas. Buenos Aires: Caja Negra, 2020.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5. edição corrigida pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CESARINO, Letícia. *O mundo do avesso*. Verdade e política na era digital. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

DE LEONES, André. Análise: Livro de Milton Hatoum é um romance necessário sobre nosso caráter disfuncional. *Estado de S. Paulo*, 20 de outubro de 2017. Disponível em:

[<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,analise-livro-de-milton-hatoum-e-um-romance-necessario-sobre-o-nosso-carater-disfuncional,70002053213>]. Acesso em 04/04/2022.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Trad. Luiz Dagobert de A. Roncari. Bauru: EDUSC, 2002.

FERRO, Sérgio. *Artes plásticas e trabalho livre: de Dürer a Velázquez*. São Paulo: Editora 34, 2015.

FISHER, Mark. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo*. Tradução de Rodrigo Gonçalves *et al.* São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

GERBAUDO, Paolo. *O grande recuo: a política pós-populismo e pós-pandemia*. Trad. Érico Assis. São Paulo: Todavia, 2023.

HAIDER, Asad. *Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje*. Trad. Leo Vinicius Liberato. São Paulo: Veneta, 2019.

HAMILTON, Russell G. *Literatura africana, literatura necessária*. Lisboa: Edições 70, 1981.  
JONES, Phil. *Work without the worker: Labour in the age of platform capitalism*. London: Verso, 2021.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução por Valerio Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever?. In: LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre literatura*. Tradução por Giseh Viana Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LUKÁCS, Georg. Arte livre ou arte dirigida?. In: LUKÁCS, Georg. *Marxismo e teoria da literatura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Trad. Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, 2007.

MARCUSE, Herbert. Sobre o caráter afirmativo da cultura. In: MARCUSE, Herbert. *Cultura e sociedade*. Tradução de Wolfgang Leo Maar *et al.* v. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

NGAI, Sianne. *Our aesthetics categories: zany, cute, interesting*. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2012.

PFALLER, Robert. *Interpassivity. The aesthetics of delegated enjoyment*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *Nas margens do político*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2014.

SADIN, Éric. *La humanidad aumentada*. La administración digital del mundo. Trad. Javier Blanco e Cecilia Paccazochi. Buenos Aires: Caja Negra, 2018.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1999.

SCHILLER, Friedrich. Do sublime (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas). In: SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Trad. Pedro Süsskind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SHAVIRO, Steven. Estética aceleracionista: ineficiencia necesaria en tiempos de subsunción real. In: AVANESSIAN, Armen; REIS, Mauro (orgs.). *Aceleracionismo*. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo. Trad. Mauro Reis. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

SRNICEK, Nick. *Capitalismo de plataformas*. Trad. Aldo Giacometti. Buenos Aires: Caja Negra, 2018.

STANDING, Guy. *O precariado: a nova classe perigosa*. Trad. Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

TROTSKY, Leon. A cultura e a arte proletárias. In: TROTSKY, Leon. *Literatura e revolução*. Trad. Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

WARK, Mckenzie. *Capital is dead*. London; New York: Verso, 2019.

ZUBOFF, Shoshana. *A era do capitalismo de vigilância: a luta por um futuro humano na nova fronteira do poder*. Trad. George Schlesinger. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

*Nota do editor:*

*Artigo submetido para avaliação em: 05 de abril de 2023.*

*Aprovado em sistema duplo cego em: 05 de junho de 2023.*