



LITERATURAS PÓS-AUTÔNOMAS

Josefina Ludmer

Publicado na *Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 17, julho de 2007

Estou buscando territórios do presente e penso em um tipo de escrituras atuais da realidade cotidiana que se situam em ilhas urbanas (em zonas sociais) da cidade de Buenos Aires: por exemplo, o bajo Flores dos imigrantes bolivianos (peruanos e coreanos) da **Bolivia Construcciones** de Bruno Morales (pseudônimo de Sergio Di Nucci, Buenos Aires, Sudamerica, 2007), e também **La Villa** de César Aira (Buenos Aires, Emecé, 2001), **Montserrat** de Daniel Link (Buenos Aires, Mansalva, 2006), o Boedo de Fabián Casas, em **Ocio** (Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006), o zoológico de María Sonia Cristoff em **Desubicados** (Sudamericana, 2006), e em sua compilação **Idea Crónica** (Beatriz Viterbo, 2006). Penso também no projeto **Biodrama** de Vivi Tallas, e em certa arte. Assim como muitas vezes se identificam “as pessoas” (“la gente”) nos meios (Rosita de Boedo, Martín de Palermo), nesses textos os sujeitos se definem pelo seu pertencimento a certos territórios. Estou pensando na reflexão de Florencia Garramuño (**Hacia una estética heterónoma: poesía y experiencia en Ana Cristina Cesar y Néstor Perlongher**, [publicada em 2008] no *Journal of Latin American Cultural Studies*). E também penso na reflexão de Tamara Kamenzain (**La boca del testimonio: lo que dice la poesía**. Buenos Aires, Norma, 2007) sobre certa poesia argentina atual: o testemunho é a “prova do presente”, não “um registro realista do que passou”. Meu ponto de partida é esse. Essas escrituras não admitem leituras literárias; isto quer

dizer que não se sabe ou não importa se são ou não são literatura. E tampouco se sabe ou não importa se são realidade ou ficção. Instalam-se localmente em uma realidade cotidiana para “fabricar um presente” e esse é precisamente seu sentido.

Imaginemos isto. Muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior. Como se estivessem “em êxodo”. Seguem aparecendo como literatura e tem o formato livro (são vendidas em livrarias e pela internet e em feiras internacionais do livro) e conservam o nome do autor (que pode ser visto na televisão e em periódicos e revistas de atualidade e recebe prêmios em festas literárias), se incluem em algum gênero literário como o “romance”, e se reconhecem e definem a si mesmas como literatura. Aparecem como literatura, mas não se pode lê-las com critérios ou categorias literárias como autor, obra, estilo, escritura, texto e sentido. Não se pode lê-las como literatura porque aplicam “à literatura” uma drástica operação de esvaziamento: o sentido (ou o autor, ou a escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, “sem metáfora”, e é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade. Representariam a literatura no fim do ciclo da autonomia literária, na época das em-

presas transnacionais do livro ou das oficinas do livro nas grandes redes de jornais e rádios, televisão e outros meios. Esse fim de ciclo implica novas condições de produção e circulação do livro que modificam os modos de ler. Poderíamos chamá-las de escrituras ou literaturas pós-autônomas.

II

As literaturas pós-autônomas (essas práticas literárias territoriais do cotidiano) se fundariam em dois (repetidos, evidentes) postulados sobre o mundo de hoje. O primeiro é que todo o cultural (e literário) é econômico e todo o econômico é cultural (e literário). E o segundo postulado dessas escrituras seria que a realidade (se pensada a partir os meios que a constituiriam constantemente) é ficção e que a ficção é a realidade.

III

Porque essas escrituras diaspóricas não só atravessam a fronteira da “literatura”, mas também a da “ficção” (e ficam dentro-fora nas duas fronteiras). E isso ocorre porque reformulam a categoria de realidade: não se pode lê-las como mero “realismo”, em relações referenciais ou verossimilhantes. Tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia (muitas vezes com algum “gênero literário” enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo). Saem da literatura e entram “na realidade” e no cotidiano, na realidade do cotidiano (e o cotidiano é a TV e os meios de comunicação, os blogs, o e-mail, internet, etc). Fabricam o presente com a realidade cotidiana e essa é uma das suas políticas. A realidade cotidiana não é a realidade histórica referencial e verossímil do pensamento realista e da sua história política e social (a realidade separada da ficção), mas sim uma realidade produzida e construída pelos meios, pelas tecnologias e pelas ciências. É uma realidade que não quer ser representada porque já é pura representação: um tecido de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito que inclui o acontecimento, mas também o virtual,

o potencial, o mágico e o fantasmático. “A realidade cotidiana” das escrituras pós-autônomas exhibe, como em uma exposição universal ou em um mostruário global de uma web, todos os realismos históricos, sociais, mágicos, os costumes, os surrealismos e os naturalismos. Absorve e funde toda a mimese do passado para constituir a ficção ou as ficções do presente. Uma ficção que é “a realidade”. Os diferentes hiper-realismos, naturalismos e surrealismos, todos fundidos nessa realidade desdiferenciadora, se distanciam abertamente da ficção clássica e moderna. Na “realidade cotidiana” não se opõe “sujeito” e “realidade” histórica. E tampouco, “literatura” e “história”, ficção e realidade.

IV

A idéia e a experiência de uma realidade cotidiana que absorve todos os realismos do passado altera a noção de ficção dos clássicos latino-americanos dos séculos XIX e XX. Neles a realidade era “a realidade histórica”, e a ficção se definia por uma relação específica entre “a história” e “a literatura”. Cada uma teria sua esfera bem delimitada, o que não ocorre hoje. A narração clássica canônica, ou do *boom* (*Cien años de soledad*, por exemplo) traçava fronteiras nítidas entre o histórico como “real” e o “literário” como fábula, símbolo, mito, alegoria ou pura subjetividade, e produzia uma tensão entre os dois: a ficção consistia nessa tensão. A “ficção” era a realidade histórica (política e social) passada (ou formatada) por um mito, uma fábula, uma árvore genealógica, um símbolo, uma subjetividade ou uma densidade verbal. Ou, simplesmente, traçava uma fronteira entre pura subjetividade e pura realidade histórica (como *Cien años de soledad*; *Yo el Supremo*, *Historia de Mayta* de Mario Vargas Llosa, 1984; *El mandato* de José Pablo Feinmann, 2000; e os romances históricos de Andrés Rivera, como *La revolución es un sueño eterno*). Essas escrituras “sem metáfora” (como as que analisa Tamara Kamenszain) seriam “as ficções” (ou a realidade) na era dos meios de comunicação e da indústria da língua (na imaginação pública). Seriam a realidade cotidiana do presente de alguns sujeitos em

uma ilha urbana (um território local). Formariam parte da fábrica do presente que é a imaginação pública.

V

Na realidade ficção de algumas pessoas [*alguna gente*] em alguma ilha urbana latino-americana, muitas escrituras de hoje dramatizam certa situação da literatura: o processo de encerramento da literatura autônoma, aberta por Kant e a modernidade. O fim de uma era em que a literatura teve “uma lógica interna” e um poder crucial. O poder de definir-se e ser regida “pelas suas próprias leis”, com instituições próprias (crítica, ensino, academias) que debatiam publicamente sua função, seu valor, seu sentido. Debatiam, também, a relação da literatura (ou da arte) com as outras esferas: a política, a economia e também sua relação com a realidade histórica. Autonomia, para a literatura, foi especificidade e auto-referencialidade, e o poder de nomear-se e referir-se a si mesma. E também um modo de ler-se e alterar-se a si mesma. A situação de perda da autonomia da “literatura” (ou “do literário”) é a do fim das esferas ou do pensamento das esferas (para praticar a imanência de Deleuze). Como se disse muitas vezes: hoje se borram os campos relativamente autônomos (ou se borra o pensamento em esferas mais ou menos delimitadas) do político, do econômico, do cultural. A realidade ficção da imaginação pública as contém e as funde.

VI

Em algumas escrituras do presente que atravessaram a fronteira literária (e que chamamos pós-autônomas) se pode ver nitidamente o processo de perda da autonomia da literatura e as transformações que produzem. Terminam formalmente as classificações literárias; é o fim das guerras e divisões e oposições tradicionais entre formas nacionais ou cosmopolitas, formas do realismo ou da vanguarda, da “literatura pura” ou “da literatura social” ou comprometida, da literatura rural e urbana, e também termina a diferenciação literária entre realidade (histórica) e ficção. Não se pode ler essas escrituras com ou nesses ter-

mos; são as duas coisas, oscilam entre as duas ou as desdiferenciam. E com essas classificações “formais” parecem terminar os enfrentamentos entre escritores e correntes; é o fim das lutas pelo poder no interior da literatura. O fim do “campo” de Bourdieu, que supõe a autonomia da esfera (ou o pensamento das esferas). Porque se borram, formalmente e “na realidade”, as identidades literárias, que também eram identidades políticas. E então se pode ver claramente que essas formas, classificações, identidades, divisões e guerras só podiam funcionar em uma literatura concebida como esfera autônoma ou como campo. Porque o que dramatizavam era a luta pelo poder literário e pela definição do poder da literatura. Borram-se as identidades literárias, formalmente e na realidade, e isto é o que diferencia nitidamente a literatura dos anos 60 e 70 das escrituras de hoje. Nos textos que estou lendo as “classificações” responderiam a “outra lógica” e a outras políticas.

VII

Ao perder voluntariamente a especificidade e atributos literários, ao perder “o valor literário” (e ao perder “a ficção”) a literatura pós-autônoma perderia o poder crítico, emancipador e até subversivo que a autonomia atribuiu à literatura como política própria, específica. A literatura perde o poder ou já não pode exercer esse poder.

VIII

As escrituras pós-autônomas podem exibir ou não suas marcas de pertencimento à literatura e os tópicos da auto-referencialidade que marcaram a era da literatura autônoma: o marco, as relações especulares, o livro no livro, o narrador como escritor e leitor, as duplicações internas, recursividades, isomorfismos, paralelismos, paradoxos, citações e referências a autores e leituras (ainda que sejam em tom burlesco, como na literatura de Roberto Bolaño). Podem situar-se ou não simbolicamente dentro da literatura e seguir ostentando os atributos que as definiam antes, quando eram totalmente “literatura”. Ou podem colocar-se como “Basura” [lixo] (Héctor Abad Faciolince.

RESENHA

Um para cem? 99 poemas de Brossa

Pádua Fernandes

Basura. I Premio Casa de América de Narrativa Americana Innovadora. Madrid, Lengua de Trapo, 2000) ou “Trash” (Daniel Link. *La ansiedad: novela trash*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2004). Isso não muda seu estatuto de literaturas pós-autônomas. Nas duas posições ou em suas nuances, essas escrituras colocam o problema do valor literário. Eu gosto e não me importa se são boas ou ruins enquanto literatura. Tudo depende de como se lê a literatura hoje. Ou de onde se leia. Ou se lê este processo de transformação das esferas (ou perda da autonomia ou da “literaturalidade” e seus atributos) e se altera a leitura ou se segue sustentando uma leitura no interior da literatura autônoma e da “literaturalidade”, e então aparece o “valor literário” em primeiro plano. Dito de outro modo: ou se vê a mudança no estatuto da literatura, e então aparece outra episteme e outros modos de ler. Ou não se vê ou se nega, e então seguiria existindo literatura e não literatura, ou ruim e boa literatura.

IX

As literaturas pós-autônomas do presente saíam da “literatura”, atravessariam a fronteira, e entrariam em um meio (em uma matéria) real-virtual, sem foras, a imaginação pública: em tudo o que se produz e circula e nos penetra e é social e privado e público e “real”. Ou seja, entrariam em um tipo de matéria e em um trabalho social (a realidade cotidiana) em que não há “índice de realidade” ou “de ficção” e que constrói presente. Entrariam na fábrica do presente que é a imaginação pública para contar algumas vidas cotidianas em alguma ilha urbana latino-americana. As experiências da migração e do “subsolo” de certos sujeitos que se definem fora e dentro de certos territórios.

X

Assim, postulo um território, a imaginação pública ou fábrica do presente, onde situo minha leitura ou onde eu mesma me situo. Nesse lugar não há realidade oposta à ficção, não há autor e tampouco há demasiado sentido. Desde a imaginação pública leio a literatura atual como se fosse uma notícia ou um chamado da Amelia de Constituición ou do Iván de Colegiales.

Tradução de Flávia Cera

O poeta e historiador Ronald Polito já nos deu, do catalão Joan Brossa (1919-1998), os *Poemas Cívicos*, traduzidos com Sérgio Alcides, e *Sumário As-tral e outros poemas* (neste, foi responsável pela tradução para o português; a tradução espanhola ficou a cargo de Pere Galceran-Uyà). *99 poemas* (São Paulo: Annablume, Coleção Demônio Negro, 2009), com traduções apenas de Polito, e organizado e selecionado por ele e Victor da Rosa, inicia-se com uma breve apresentação escrita pelo segundo organizador que pode ser resumida às frases finais: “90 anos de vida, 10 anos de morte, 99 poemas. É quase magia. São coisas que, afinal, só podemos aprender com Brossa.” (p. 15).

No posfácio de Polito (*Uma relação concordante ou discordante*), lê-se provavelmente o texto mais revelador que se fez no Brasil sobre esta poesia (por sinal, nele são incluídas traduções de poemas que não integram o corpo principal da antologia, que, assim, ultrapassa o número de cem poemas e desautoriza

a numerologia do prefácio). Foram selecionados os poemas não visuais em versos livres; à possível objeção de que esta não seria a parte mais valiosa da obra, ele replica que Brossa também foi inventivo nesses poemas; ademais, “No fundo, não importa a forma, mas sim esses movimentos entre contrastes” (p. 176).

Tais movimentos, em que Brossa aproxima elementos de ordens aparentemente muito distintas (como o povo e um boneco joão-teimoso), Polito analisa-os segundo a sinestesia e o ideal das correspondências, que Baudelaire, em conhecido soneto, introduziu na poesia moderna. Em Brossa, temos em muitos poemas uma “utopia concretizada, enquanto pequena epifania” (p. 166), numa “perspectiva analógica do pensamento mágico” (p. 167-8) que o obrigará a tentar transformar a vida em arte. Polito brilhantemente discorre sobre as

possibilidades e limitações (como poemas repetitivos) desse projeto.

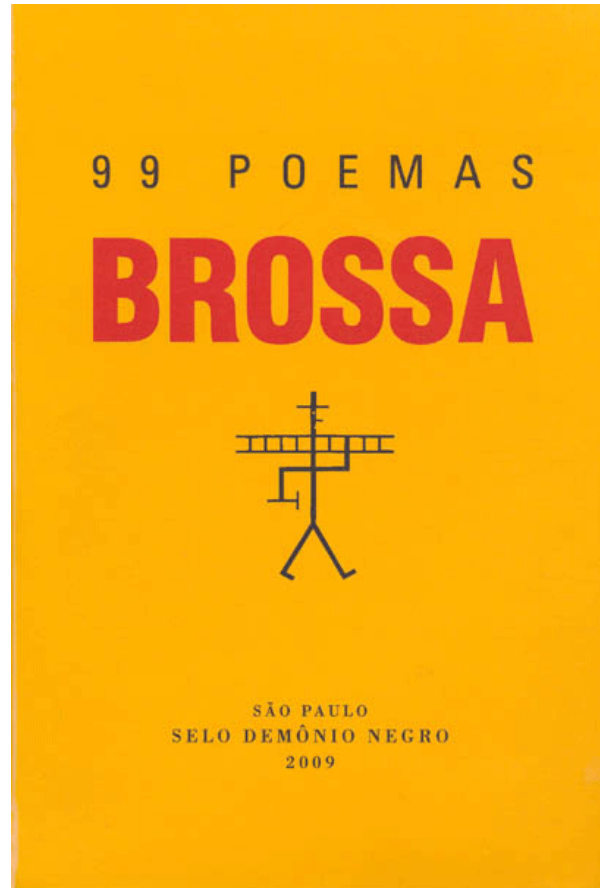
Na antologia, os poemas são curtos, porém vastos por suas camadas de significados e seu encadeamento: “(Um

poema com um só plano/ sempre dá a sensação de pequeno.” (p. 77); “Atenuados em certo aspecto, um poema é o prolongamento/ do outro; aqui, então, conquisto um outro pedaço/ e inicio novamente a sua expansão.” (p. 129).

No primeiro livro, *Fez-me Joan Brossa*, (significativo título), lê-se: “E agora peruca raspada, sobrancelhas espessas/ e esta mesma cara coberta de barba.”; a peruca é assimilada ao cabelo, e a barba a maquiagem – tudo é artefato, nada escapa ao fazer artístico. Nada mais consequente, portanto, do que a comparação da poesia com a calcografia em *Calcomania* (p. 85). Tudo é artefato, mesmo o que não é convencionalmente poético. Sua desmesurada ambição é a de que nada possa estar fora do poema: “A noite/ O dia// Partimos o poema meio/ a meio.” (p. 55).

Onde tudo é poético, não há mais espaço para a poética? Este é um risco que faz Brossa trabalhar sempre no limite do literário com outros gêneros: “Olhe: são os pássaros que pulam/ de galho em galho.// Eis aqui o limite da expressão/ literária” (p. 61). Uma exceção é sua poesia de amor, que é mais convencional (*Título luminoso*, porém, possui todo o inusitado desta poesia: “Há guerra de laranjas na casa de um poeta”, p. 101). Esta antilira cria suas outras convenções, que aproximam Brossa das artes plásticas e questionam o discursivo: “Vocês tomariam falso este poema/ com outras interpretações” (p. 49); “Não se trata de textos em que já tenha havido/ uma intenção poética: me interessam/ textos neutros, funcionais, que eu posso converter/ em poéticos pelo fato de tê-los selecionado” (p. 115); “O silêncio é o original,/ as palavras são a cópia.” (p. 145).

Os materiais de que se compõe Brossa, no entanto, não estariam completos se as convenções políticas e sociais também não fossem radicalmente questionadas em nome de uma ética de esquerda contra o capitalismo, em um questionamento que é o da linguagem: “Os adesivos publicitários, transparentes,/ não desvirtuam as propriedades das moedas/ que os portem nem impedirão que possam/ ser introduzidas nas máquinas” (p. 123); o raso infinito da linguagem publicitária adere plenamente aos bilhões do



99 Poemas de Joan Brossa

Tradução de Ronald Polito
Seleção de Ronald Polito
e Victor da Rosa

São Paulo: Annablume
(Selo Demônio Negro), 2009

capital. O genial *Experiência* questiona as hierarquias de classe (p. 63).

Em *Monumento*, lemos: “Consiste em esculpir/ o interior de um buraco/ monumental de modo/ que o vazio afete a/ forma de uma estátua.// Propiedad particular./ Prohibido el paso.” (p. 55) Note-se o uso do espanhol para os interditos do direito de propriedade – a língua do governo fascista (o livro é de 1969), que reprimia, também no campo linguístico, os catalães. *Askatasuna*, o título de um de seus livros, significa liberdade em... basco. Vê-se aqui uma ética antimonumentalizante e antitriunfalista: “O Homem sempre fala com a autoridade/ que lhe dá o fracasso” (p. 141).

A ironia é outro material imprescindível; do livro *Liberdade*, foram recolhidos poemas que aludem à censura e às forças de segurança. Apenas na página 71, podemos ler quatro exemplos: “A censura suprimiu nove poemas:/ sinal de que os outros não valem nada.”; o poema escrito em espanhol “É proibido/ entrar na obra/ sem o correspondente/ capacete de proteção.” (a academia muitas vezes produz esses capacetes); este outro faz-nos lembrar do aviso “entre sem bater” à porta do Barão de Itararé, depois de visita da polícia de Getúlio: “Não, você se engana; é o vento/ que golpeia a porta.” *Nem* é de uma invulgar consciência ética materialista: “Como podemos dizer que Deus não existe/ se nem mesmo há um Deus que não/ existe?” Versos corajosos contra a tradição inquisitorial espanhola, como estes: “Quando diz *deus* a cruz se apodera da barata” (p. 107).

O livro conta ainda com uma “coda brossiana”,

escrita pelo crítico de arte, artista plástico e escritor espanhol, Adolfo Montejo Navas, que destaca o jogo libertário da poética de Brossa e aponta correspondências com outros autores, como Lezama Lima e Alberto Pimenta.

Lamente-se apenas o trabalho editorial da Annablume (apesar da beleza da capa de Vanderley Mendonça, com desenho de Guto Lacaz), que deixou o livro com problemas de revisão nos textos em prosa (em revanche, a revisão da poesia, feita pelos escritores Josep Domenèch Ponsatí e Pere Galceran-Uyà, é exemplar): vários erros de separação de sílabas, obviamente feita por um programa automático; a tradução para o português de *La clau a la boca* aparece na página em catalão (p. 10) e sem a indicação do ano do livro; há deslizes como “um pesquisa” (p. 161); “da força humanas” (p. 182); “em apostar nessa diferencia” (p. 185), “poética que se saboteia” (p. 187), “E Sem querer” (p. 188), “condição se *nem qua non*” (p. 190), “isso pode ser ainda pais contrato” (p. 176), entre outros.

Concluo, porém, com Brossa e sua caracterização da música de câmara, adequada também para esta grande poesia, tão singular: “[...] trata-se/ de escutar a si mesmo, mais que/ de fazer os outros escutar” (p. 115). Deste *um* pode-se partir para o vário.

De *Joan Brossa, o SOPRO* já publicou, no número 10 (maio/2009), *Nove Poemas* selecionados por Victor da Rosa, que também assina o verbete *Cadeiras* (publicado no número 17, dezembro/2009) sobre o autor catalão. O material pode ser visualizado no site: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro>

SOPRO

no próximo número:

DEBATE RESENHA

Ideologia jornalística e Poder
Hugo Albuquerque

de *The enemy of all* (de Daniel Heller-Roazen)
por Alexandre Nodari

WWW.CULTURAE BARBARIE.ORG/SOPRO