

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
REITORA Sandra Regina Goulart Almeida
VICE-REITOR Alessandro Fernandes Moreira

EDITORA UFMG
DIRETOR Flavio de Lemos Carsalade
VICE-DIRETORA Camila Figueiredo

CONSELHO EDITORIAL
Flavio de Lemos Carsalade (PRESIDENTE)
Ana Carina Utsch Terra
Antônio de Pinho Marques Júnior
Antônio Luiz Pinho Ribeiro
Camila Figueiredo
Carla Viana Coscarelli
Cássio Eduardo Viana Hissa
César Geraldo Guimarães
Eduardo da Motta e Albuquerque
Élder Antônio Sousa Paiva
Helena Lopes da Silva
João André Alves Lança
João Antônio de Paula
José Luiz Borges Horta
Lira Córdova
Maria Alice de Lima Gomes Nogueira
Maria Cristina Soares de Gouvêa
Renato Alves Ribeiro Neto
Ricardo Hiroshi Caldeira Takahashi
Rodrigo Patto Sá Motta
Sônia Micussi Simões
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Antonio Andrade | Antonio Carlos Santos | Ariadne Costa
Celia Pedrosa | Diana Klinger | Florencia Garramuño
Jorge Wolff | Luciana di Leone | Mario Cámara
Paloma Vidal | Rafael Gutiérrez | Raúl Antelo
Reinaldo Marques | Wander Melo Miranda

INDICIONÁRIO DO CONTEMPORÂNEO

Celia Pedrosa | Diana Klinger | Jorge Wolff | Mario Cámara

Organizadores

Belo Horizonte
Editora UFMG
2018

© 2018, Os organizadores

© 2018, Editora UFMG

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização escrita do Editor.

I39 Indicionário do contemporâneo / Antonio Andrade ... [et al.] ;
 Célia Pedrosa ... [et al.] organizadores. – Belo Horizonte:
 Editora UFMG, 2018.

263 p. : (Babel)

ISBN: 978-85-423-0255-4

1. Literatura. 2. Arte. 3. Teoria crítica. 4. Ensaios. I. Andrade,
Antonio. II. Pedrosa, Celia. III. Série.

CDD: 804

CDU: 82

Elaborada pela Biblioteca Professor Antônio Luiz Paixão - FAFICH/UFMG

ASSISTÊNCIA EDITORIAL	Eliane Sousa
DIREITOS AUTORAIS	Anne Caroline Silva
COORDENAÇÃO DE TEXTOS	Beatriz Trindade
PREPARAÇÃO DE TEXTOS	Michel Gannam
REVISÃO DE PROVAS	Ana Teresa Campos, Dara Domingues e Gabriel Prado
PROJETO GRÁFICO	Cássio Ribeiro, a partir do projeto original de Marcelo Belico
FORMATAÇÃO E CAPA	Alessandra Magalhães
PRODUÇÃO GRÁFICA	Warren Marilac

EDITORA UFMG

Av. Antônio Carlos, 6.627 | CAD II / BLOCO III

Campus Pampulha | 31270-901 | Belo Horizonte/MG

Tel: + 55 31 3409-4650 | Fax: + 55 31 3409-4768

www.editoraufmg.com.br | editora@ufmg.br

SUMÁRIO

Apresentação	7
UM INDICIONÁRIO DE NÓS	
<i>Celia Pedrosa Diana Klinger</i>	
<i>Jorge Wolff Mario Cámara</i>	
ARQUIVO	15
COMUNIDADE	55
ENDEREÇAMENTO	97
O CONTEMPORÂNEO	125
PÓS-AUTONOMIA	165
PRÁTICAS INESPECÍFICAS	205

Posfácio	231
ESPAÇOTEMPO	
<i>Raúl Antelo</i>	
SOBRE OS AUTORES	259

Apresentação

UM INDICIONÁRIO DE NÓS

Bárbaro, nosso, vosso, este *Indicionário* supõe, antes que nada, insubordinação, insatisfação, inquietação, independência... Mas supõe, sobretudo, um infinito e infinitivo desejo de ler, falar, ver, fazer e viver junto, de parte de um in-certo grupo: um desejo de convívio e de comunidade enquanto amizade, conversa e conflito em distintas paisagens americanas. Joga também, este *Indicionário*, com o significante índice ao postular uma leitura-escritura indicial das linguagens e dos conceitos em cena. Antes mesmo, porém, de apresentá-los, caberia dizer que foram trabalhados coletivamente de modo desafiador e necessariamente criativo, durante quatro anos. Conceitos que foram escritos e reescritos por diferentes pares, o que implica uma outra pergunta, outro ponto de interrogação, além do “como viver junto” barthesiano, e que vem a ser o “como escrever em colaboração”. Vale dizer: como viver junto e como escrever em colaboração, como escrever, em suma, coletivamente e a partir de diferentes perspectivas críticas e diferentes

geografias da América do Sul. Desde Cali, na Colômbia, onde tudo começou, mas também desde Campina Grande, na Paraíba, de São Paulo, Rio de Janeiro, Florianópolis, Buenos Aires. No meio do caminho, este livro foi batizado a partir de outro “in” fundamental para pensar os “nós” teórico-críticos então em processo, como veremos a seguir, o “in-utensílio” leminskiano: contra a inocência da linguagem, a linguagem como “inutensílio”.

Este livro surgiu, portanto, de um encontro entre ensaístas-pesquisadores-professores que utilizam as línguas brasileira e castelhana como línguas-mães-irmãs e assim o fizeram em terras colombianas, vale dizer, amazônicas e americanas por ocasião de um simpósio que se realizou na Universidad del Valle no mês de julho de 2012. O primeiro encontro daquilo que hoje culmina como um in-dicionário sexto e bissexto, uma antiantologia tão breve como aberta de conceitos que incidem de modo decisivo sobre o pensamento das artes e literaturas atuais, isto é, sobre poesia, política, imagem, espaço e tempo, ou, em uma palavra, sobre a imaginação-pública-contemporânea.

Viajar para a Colômbia – pela primeira vez, para muitos que integraram o simpósio – foi o disparador confesso dessa reunião em Cali em pleno Valle del Cauca, como participantes de um congresso internacional, o X JALLA – Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana. Movidos

pela fome de viagem e de seu relato (valha a redundância), propusemos então um simpósio em torno da questão do contemporâneo, que contou, de início, com a participação de Antonio Andrade, Antonio Carlos Santos, Ariadne Costa, Florencia Garramuño, Luciana di Leone, Maria Lucia de Barros Camargo, Rafael Gutiérrez, Reinaldo Marques e Wander Melo Miranda, além de seus quatro organizadores que assinam esta Apresentação. Engajados no eixo temático das “Políticas literárias do contemporâneo”, sustentamos nas bases fundamentais do simpósio que a desconexão e a defasagem eram condições iniludíveis para “ser contemporâneos”, isto é, para a adoção de uma perspectiva em perpétuo desajuste com o seu tempo, entendido como a música de “um outro presente”. Nesse sentido, a literatura, com uma temporalidade que lhe é própria e que se nutre do anacronismo, parece ser um exercício dessa condição. Observávamos também que nos últimos anos e de diferentes maneiras, muitas vezes em aberto confronto, a literatura havia tornado a ser abordada a partir da política e em sua politicidade, e citávamos alguns poucos nomes: Giorgio Agamben, Jacques Rancière, Alan Badiou. Como ponto de partida enumeramos algumas conceitualizações – a “palavra muda”, que emerge no regime estético das artes, capaz de reconfigurar a partição dada do sensível, a escrita como um pensamento filosófico, a poesia como experimento do impossível ou, inclusive, de

uma crise que constitui sua singularidade – e nos propusemos a explorar as formas nas quais a literatura se relaciona com seu presente para indagar as figuras, os agenciamentos e os modos de leitura com os quais se constrói sua politicidade.

Durante aquelas jornadas andinas, alguns conceitos foram aparecendo de modo recorrente nas diferentes apresentações individuais, o que nos levou à ideia de realizar um trabalho conjunto – e quem sabe uma publicação, esta – sobre os próprios conceitos, entre os quais os de comunidade, de comum, de horizontalidade. Daí surgiu a ideia de uma publicação coletiva que não fosse uma mera compilação de trabalhos individuais. A partir de então, os ensaístas-viajantes trataram de escolher um ponto intermediário no mapa, em que fosse possível voltar a reunir cada um frente a frente. Enquanto isso, e tendo em conta essa localização geográfica diversificada de seus integrantes, deu-se início a um intenso intercâmbio de textos pelo correio eletrônico que procurou delimitar um certo conjunto de definições crítico-teóricas e as equipes de trabalho para uma redação inicial.

A primeira etapa do trabalho consistiu em ler os trabalhos apresentados nas quatro mesas programadas para o simpósio. Cada um de nós devia extrair conceitos considerados relevantes e sugerir bibliografia crítica pertinente. Com essa tarefa realizada, fizemos circular os resultados, buscamos certas afinidades eletivas entre os diferentes integrantes do

grupo e montamos o que seriam nossas equipes de trabalho. Nessa fase foi gerada uma pletera de conceitos – como os de “Formas do não pertencimento”, “Intimidade”, “Materialidades”, “Intempestividade”, “Sobrevivências”, “Afeto” –, depois refinados nos seis verbetes finais: “Arquivo”, “Comunidade”, “Endereçamento”, “O contemporâneo”, “Pós-autonomia”, “Práticas inespecíficas”.

A reinvenção coletiva desses seis conceitos e sua redação provisória demandou um trabalho de cerca de oito meses, quando se decidiu convocar o novo encontro que teria por objetivo discutir o trabalho realizado e encaminhar uma forma final ao projeto. O segundo encontro do grupo se realizou em outra cidade periférica da América do Sul, Florianópolis, na sede da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), durante os dias 29 e 30 de abril de 2013. Ocorreram modificações no processo de organização do segundo encontro, com a integração de Paloma Vidal e a presença de Maria Lucia de Barros Camargo, agora como convidada, paralelamente à intervenção de Raúl Antelo, responsável pela conferência de abertura que hoje publicamos como Posfácio do *Indicionário* com o título de “Espaçotempo”. Nesses dois dias na Ilha do Desterro foram apresentados os trabalhos elaborados a distância, em que atingimos o principal objetivo que era o de chegar aos conceitos finais, conforme aparecem no índice de nossa “antiantologia de

nós”, ou seja, de certos nós teórico-críticos das políticas literárias do presente.

Na sequência dessas discussões, em ousada volta de parafuso, decidiu-se que novas equipes assumiriam o trabalho realizado pelas equipes originais para escrever o texto final – finalmente anônimo – de cada ensaio ou *verbete indicial*. Dessa maneira, intercambiando tantas as duplas de trabalho quanto o conceito trabalhado por cada uma, se aprofundou efetivamente o processo de escrita coletiva de nosso heteróclito in-utensílio em forma de in-dicionário, cuja denominação apelou não apenas à insubordinação, mas também ao humor e à alegria que é a prova dos nove, segundo Oswald de Andrade. A alegria, ainda, de experimentar algo novo no seio das instituições públicas brasileiras e argentinas a que pertencemos, com outro bordão neovanguardista, dessa vez devido a Silviano Santiago, em nossas mentes – escrever é escrever *contra*, readaptado ao cenário atual: escrever é escrever *com*, de que esse esforço conjunto e múltiplo é claramente tributário.

Título, definições críticas e equipes fechadas, iniciamos a última etapa deste insólito trabalho comunitário – tão insólito quanto incisivo, ao menos entre aqueles resultantes de simpósios de encontros acadêmicos no campo das ciências humanas. Foi retomada então a comunicação virtual e, mediante mais um ano de intercâmbios escritos via

correio eletrônico, chegamos a esta versão do *Indicionário*, cuja proposição central é discutir e levar a público um modo diverso e independente de discutir, de se posicionar, de propor e de pensar no interior dos chamados bancos universitários. Afinal, compartilhar com o leitor um trabalho coletivo sobre arte e política significa também intervir no mundo das ideias e das políticas estético-literárias do presente, entre vanguarda e instituição.¹

Os organizadores

Nota

¹ Os encontros que deram origem a este livro se deram no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF) e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. Agradecemos seu apoio, bem como os concedidos, em forma de bolsas e auxílios a viagens, pelo Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq) e pela Fundação de Apoio à Pesquisa do Rio de Janeiro (FAPERJ), no Brasil, e pelo Consejo Nacional de Investigación en Ciencia y Tecnología (CONICET), na Argentina.

ARQUIVO

o a r q u i v o
ainda bem contém
o aqui
-o aqui ó-
do ar
do ardor
arcaico
arquiviolítico

o a r q u i v o
ainda mal contém
o u i v o
o ui do uivo
retroprospectivo
palavras-cinzas
durações-ardências
do a n a r q u i v o

A coleção sem razão: arquivo moderno, arquivo contemporâneo

Em *Imagens do pensamento* – que é uma coletânea de textos redigidos entre 1925 e 1934, reflexões soltas, pequenas crônicas, que parecem poder ser associadas por sua vontade de pensar tensões conceituais, como as de atrair e destruir, esquecer e lembrar, esconder e mostrar –, Walter Benjamin inclui o conhecido texto “Desempacotando a minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador”. Escreve nele: “(...) tenho a intenção de dar uma ideia sobre o relacionamento de um colecionador com os seus pertences, uma ideia sobre a arte de colecionar mais do que sobre a coleção em si (...) A existência do colecionador é uma tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem.”¹ Assim, nos chama atenção não para uma reflexão sobre os elementos que compõem uma coleção – se eles são selos, soldadinhos de chumbo, lápis, livros ou obras de arte –, mas para a tensão que marca todos os modos de acumulação e de arquivamento, desde os álbuns de figurinhas ou de fotografias familiares até as bibliotecas nacionais, as galerias, as antologias, as enciclopédias ou qualquer outro modo de juntar as coisas. Essa tensão, que parece fundar a história da humanidade enquanto história, foi apaziguada ou maquiada, combatida ou resistida pelo espírito positivista que preferiu contar a história do triunfo

de um dos polos: o da ordem e o da razão, ordem baseada na definição identitária dos elementos colecionados. Os museus da modernidade passaram a se caracterizar pelos objetos que capitalizavam, assim como o sujeito moderno pelos conhecimentos que era capaz de acumular. Museus e subjetividade modernos como dois tipos de arquivo, capitalizadores.

No entanto, em paralelo e em contraponto a essa versão vitoriosa da história da ordem e do progresso, sabemos que outras concepções do mundo, outros tipos de produções artísticas e outras vidas, em lugar de tentarem apaziguar, enfrentaram essa tensão: olhares que chamamos, sem atentar para as cronologias, de contemporâneos. Em outras palavras, se os museus modernos enfrentaram o caos ordenando os seus materiais com um espírito racionalista e afirmativo, as coleções de Artur Bispo do Rosário ou as fotografias de Rosângela Rennó, as proliferações de corpos para além dos contornos da *Porta do Inferno*, de Auguste Rodin, ou as dos sonetos ao mesmo tempo barrocos e sempre iguais de Glauco Mattoso, as curadorias de Aby Warburg para outra história das imagens, ou os anagramas de Ferdinand de Saussure em lugar de seu valioso signo, a memória excessiva e impiedosa de Funes/Borges e de Guimarães Rosa, ou a memória que prescinde de sujeito de Brás Cubas, a releitura de si na obra de Guillermo Kuitca, ou na poesia de Ana Cristina Cesar ou de Paulo

Leminski, ou o arquivo multifacetado dos documentários de João Moreira Salles são alguns dentre os muitos arquivos que olham diretamente nos olhos da voragem, e se instalam barbaramente no terreno lamacento dos canteiros de obras, da destruição enquanto construção, do monturo e das cinzas enquanto criação e crítica.

Walter Benjamin sabe, então, que a coleção, o arquivo, não se define tanto por aquilo que guarda, mas pela relação que um sujeito mantém com esses objetos, imagens, palavras. Desse modo, a reflexão sobre o arquivo não pode, ou não deveria, pretender traçar uma linha demarcatória sólida entre um domínio público e um domínio íntimo, entre – digamos, para sermos mais concretos – um exercício de memória coletiva e institucional e um exercício de memória de si, de lembrança pessoal. Parece ser necessária – e talvez porque nas obras que podemos chamar de contemporâneas isso se dá de forma clara – uma reflexão que associe essas perspectivas, em que o modo de operar com os arquivos públicos ilumine a memória pessoal, em que a memória individual ilumine a memória coletiva, em que a arqueologia e a psicanálise conversem, assim como os monumentos com as autobiografias. Como diz Derrida, o jogo do arquivo se situa entre a “casa” e o “museu”, entre o nome íntimo e o nome público.

Neste século, as redefinições que procuram rasurar uma concepção de arquivo como repositório positivo e público

se tornaram constantes e, entre elas, contamos com a contundente reflexão de Foucault, em *A arqueologia do saber*. Para ele, o arquivo não é apenas um espaço de estocagem de dados, de conteúdos, mas algo, em certo sentido, exterior à nossa linguagem: a positividade do gesto do enunciado, seu “ter lugar”, e não o que esses enunciados dizem. A radicalidade da proposta foucaultiana, que procura desvendar as relações de poder e domínio que se impõem no controle da linguagem, no controle não apenas do que foi efetivamente dito mas do que *pode ser dito*, foi apontada por Gilles Deleuze, em 1986, no seu *Foucault*:

Um novo arquivista foi nomeado na cidade. Mas será que foi mesmo nomeado? Ou agiria ele por sua própria conta? As pessoas rancorosas dizem que ele é o novo representante de uma tecnologia, de uma tecnocracia estrutural. Outros, que tomam sua própria estupidez por inteligência, dizem que é um epígono de Hitler (...) outros dizem que é um farsante que não consegue apoiar-se em nenhum texto sagrado e que mal cita os grandes filósofos. Outros, ao contrário, dizem que algo de novo, de profundamente novo, nasceu na filosofia, e que esta obra tem a beleza daquilo que ela mesma recusa: uma manhã de festa. (...) O novo arquivista anuncia que só vai se ocupar dos enunciados. Ele não vai tratar daquilo que era, de mil maneiras, a preocupação dos arquivistas anteriores: as proposições e as frases.²

Os enunciados não têm, para Foucault, a consistência de um bem material que será conservado museologicamente, como pode acontecer com proposições e frases que são disputadas como bens simbólicos. Não podem, por isso, ser hierarquizados pela sua ontologia, por algo que seria da ordem da essência ou do conteúdo significado. Esses enunciados, portanto, teriam uma forma de acumulação específica, não atingível por nenhuma lógica conservadora nem historicista.

Para Foucault, o arquivo seria uma coleção de enunciados, um sistema:

... Não entendo por esse termo a soma de todos os textos que uma cultura guardou em seu poder, como documentos de seu próprio passado, ou como testemunho de sua identidade mantida; não entendo, tampouco, as instituições que, em determinada sociedade, permitem registrar e conservar os discursos de que se quer ter lembrança e manter a livre disposição. (...) Se há coisas ditas, sua razão está no sistema de discursividade (e não nelas mesmas ou nos homens que as disseram).³

Foucault, ao se distanciar de uma ideia de arquivo como “lugar de memória” e “acumulação”, aponta claramente para uma necessidade de superar a divisão exterior/interior, memória pública/memória pessoal a partir da análise do

arquivo, termo que ele utiliza para nomear a forma particular de acúmulo dos enunciados, desses elementos que têm por condição apenas o seu “ter lugar”: o arquivo, segundo Foucault, não guarda os significados, mas a positividade dos enunciados, eles ali se tornam acontecimentos, coisas, têm um valor em si mesmo. O arquivo se situaria entre a possibilidade de dizer e o já dito e negaria a ideia de que o enunciado seria a tradução de algo, um significado, que se encontra em outro lugar.

O arquivo seria, segundo Foucault, um *a priori* histórico, algo assim como a condição de possibilidade,

o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam numa linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas (...) se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas.⁴

O arquivo, a partir dessa definição, não recolheria a poeira dos enunciados, sua materialidade, mas definiria a sua (in)atualidade. Em outras palavras, ele é o sistema, a louca lei, que nos permite achar espectros, elementos significantes, na poeira, naquilo que restou de uma experiência irrecuperável.

O arquivo em disputa: controle, arconte

Na reflexão de Foucault, então, o que se evidencia é que o funcionamento dos arquivos é uma questão de lutas de poder, de controle da possibilidade de enunciar e não tanto de um controle dos conteúdos enunciados. Em certo sentido, o que está em jogo é o poder sobre o arquivo, a legitimação de uma propriedade, de uma posse ou de uma assinatura. Sem o controle do arquivo não há, dirá Derrida, nenhum poder político, ao passo que a democratização só se dará por uma abertura e livre uso dos arquivos.

O arquivo é um território de disputa, pois controlar o arquivo significa controlar a possibilidade da enunciação e, em última instância, a construção de uma realidade – não a sua conservação, como almejavam os arquivos positivistas. Nesse sentido, revela-se que o arquivo não representa um passado, não dá testemunho histórico, mas o constrói. As formas de arquivamento e de seleção falam a respeito da construção desse passado, através de um exercício de memória, sempre seletivo, e que comporta uma nova escritura, um novo relato suplementar. O novo relato estrutura o conteúdo pressuposto e, ao mesmo tempo, cria um passado. Como escreve Reinaldo Marques,

o arquivo não é uma realidade pronta e acabada; ao contrário, em certa medida ele é construído e desconstruído pelo olhar do

sujeito que, ao cumprir nele um itinerário, deixa suas pegadas, seus vestígios, instituindo um certo roteiro de viagem.⁵

Questão de reescrituras. Lembremos, por exemplo, que, em *El vestido rosa*, relato nascido da experiência de leitura de “O recado do morro”, de Guimarães Rosa (ambas histórias de estrada), César Aira escreve: “Junto a cada relato real, existe outro virtual.”⁶ O personagem de Aira, depois de percorrer um longo caminho para levar uma mensagem, entrando em contato com diferentes personagens, principalmente com gaúchos e índios, cuja definição identitária ao mesmo tempo se apresenta e se questiona, “havia dado com a chave das traduções gerais”; já o arquivo arlequinal do conto de Rosa – também um relato de estrada, e todo arquivo é uma estrada sendo transitada – dá com a chave de uma leitura perturbadora de si mesmo, de seu próprio *status quo*, que o obriga a ler em nova perspectiva, aquela de um arquivo por vir. Maneiras singulares de reinscrever essas mensagens sem mensageiros, reescrevendo-as como pegadas, vestígios, indícios.

Já apresentar-se como arconte exclusivo, leitor legal e oficial do arquivo é, no final das contas, a possibilidade de dominar, de criar o passado a partir dos próprios interesses ou, no mínimo, do próprio lugar de enunciação, cancelando os outros. Por isso, os arquivos estão em disputa, como

estão em disputa as suas leituras. Importa quem tem o poder sobre o arquivo, e importam os usos que dele se fazem. Porque quem cumpre um itinerário, ao mesmo tempo desorganizando e reorganizando o arquivo, é alguma espécie de leitor, um leitor indeterminável de antemão, um incerto amanuense. Os modos de arquivar e de usar o arquivo são modos de leitura que ora podem ser os de um leitor autoritário, organizador, que procure dar um sentido fixo ao conjunto, ora os de um leitor nômade, que circule de forma desorganizadora pelo material e que procure movimentá-lo estabelecendo novas redes, abrindo os sentidos.

A dinâmica de disputa, mando e controle pode ser verificada tanto na compra e venda de bibliotecas e acervos de escritores quanto no controle dos seus legados, uma vez que do arquivo se depreende, de forma privilegiada, a figura pública. Os casos, como não poderiam deixar de ser, são muitos e variados. Carlos Drummond de Andrade foi um dos grandes arquivistas de si mesmo, isto é, dos seus textos e dos seus rastros. No afã de recuperar a fortuna crítica de sua obra, nos comentários permanentes que os poemas e textos estabelecem uns com os outros, e mesmo na organização do seu escritório, ou no zelo com o qual guardava inclusive as reproduções de seus escritos mais contingentes, como cartas e dedicatórias,⁷ podemos ver uma tentativa de organizar e controlar o seu próprio arquivo e a figura pública que

dele poderia se desprender. Como se um legado simbólico tão obsessivamente organizado limitasse as leituras indesejadas. No caso de Paulo Leminski, o controle do arquivo do poeta, dos textos deixados mas também da sua própria figura pública foi alvo, depois da sua morte, de uma disputa explícita entre a família – mulher e filhas – e outro poeta, Régis Bonvicino. Este, como proprietário legal de uma série de cartas-poemas escritas por Leminski e a ele endereçadas, passou a exercer uma forte intervenção no controle dos modos de recepção do poeta curitibano. Ana Cristina Cesar, por sua vez, também preocupada com a construção/destruição do seu arquivo (“Que importa a má fama depois que estamos mortos? Importa tanto que abri a lata de lixo: quero outro testemunho”),⁸ é simbolicamente disputada por críticos e poetas que, em nome da amizade, da proximidade amorosa, da afinidade estética ou de uma empatia catártica pelo suicídio, se apresentam como protetores ou únicos leitores legitimados.

Delineia-se, a partir desses poucos exemplos, uma definição bastante autoritária da figura do proprietário do arquivo, que coincide neles com a figura do arconte: a crítica de arte ou literária, o panteão dos escritores nacionais, os herdeiros, os advogados, os testas de ferro, os apropriadores, o superego. O “poder arcôntico” catalisa as funções de unificação, identificação, classificação e consignação

dos elementos – insistamos, nunca totalmente unificáveis, identificáveis, classificáveis e consignáveis – que compõem o arquivo.

Em oposição a essa definição conservadora e ordenadora do arconte, se poderia opor outra tentativa de controle que, no entanto, nunca é totalmente bem-sucedida, a da *assinatura*, isto é, a impressão deixada pelo autor sobre o seu próprio arquivo, mesmo que em muitos casos, como no de Drummond, ele faça coincidir a assinatura e o controle. O autor, o produtor dos documentos que se estocam num arquivo, participa dele, então, como uma impressão, um gesto pousado nesses objetos, que imprime a eles uma direção de leitura, uma órbita. Mas que pode ser ultrapassada pela autoridade do poder do arconte, que se torna mais forte ou mais visível, que dá uma nova impressão, mais férrea, que tenta guiar e unificar a leitura.

A assinatura pode ser pensada, então, como a força da ausência de controle, a presença da ausência do arconte, que exerce um controle falho e paradoxal, fantasmal, espectral, cinzento.

Restos, lembrança, biografia

Pelo fato de o arquivo ser um conjunto de objetos cuja organização e controle – sua propriedade – está em disputa e pelo fato de seu produtor se encontrar nesses objetos

apenas como uma marca sutil e fantasmal é que podemos dizer que o arquivo, longe de ter uma consistência sólida, está formado apenas de restos. Como se o governo dos restos permitisse o governo do passado e fornecesse uma leitura mais sólida da história e de si. Nesse sentido, é necessário vincular a noção de arquivo com o método psicanalítico, atravessando a ideia de inconsciente ou, como entenderia Benjamin a partir de Proust, com a articulação da memória involuntária.

Retornemos, então, ao texto “Construcciones en el análisis” [Construções em análise], de 1937, ou seja, do último Freud. O título é significativo, já que nos coloca – e coloca a psicanálise – na esteira de um trabalho efetivo. Segundo Freud, a psicanálise tentaria “reconstruir” uma cena primordial, uma “imagem confiável”, “os anos esquecidos da vida do paciente” a partir de um trabalho de análise dos precários materiais fornecidos por ele, na sua (des)controlada fala. Materiais precários que Freud chama de “fragmentos de verdade histórico-vivencial”, “fiapos”, “ocorrências”, “rebentos”, “indícios”, que devem ser recolocados nessa cena histórica para que deixem de assombrar o presente:

Que tipo de materiais nos oferece que poderiam ser aproveitados para conduzir o paciente ao caminho pelo qual haverá de reconquistar as lembranças perdidas? São de muito diversa índole:

fiapos dessas lembranças nos seus sonhos, de incomparável valor em si mesmos, mas por via de regra desfigurados por todos os fatores que participam na formação do sonho; ocorrências que ele produz quando se entrega à “associação livre”, das quais podemos retirar umas alusões às vivências reprimidas, rebentos das moções do afeto ou focadas, assim como das reações contra essas; por último, indícios de repetições dos afetos pertencentes ao reprimido nas ações mais importantes ou ínfimas do paciente.⁹

A psicanálise relaciona-se com o arquivo, portanto, de uma forma tensa e paradoxal, situando no seu centro – e no centro da possibilidade do seu funcionamento – a procura de uma verdade biográfica, que é, porém, impossível. Nessa mesma época, por sinal, mais precisamente em abril de 1936 – nos lembra Emanuele Coccia –, Sigmund Freud recebe uma carta de um amigo na qual este se propõe ingenuamente a escrever a biografia daquele. História de vida que se tornaria inevitável *post-mortem*, como pressupunha certamente com asco o inventor da psicanálise, mas que naquele momento, os infames anos de 1930, ele rechaçaria com violência. Quem se faz biógrafo, responde asperamente Freud à carta – dando larga margem à reflexão não menos áspera de Coccia sobre o caráter biográfico dos evangelhos cristãos enquanto mito fundacional do Ocidente –, quem se faz biógrafo

se obriga à mentira, ao segredo, à hipocrisia, à idealização e também à dissimulação de sua própria incompreensão, porque não se pode alcançar a verdade biográfica, e mesmo se fosse alcançada, não se poderia utilizá-la. A verdade [biográfica] não é praticável e os homens não a merecem. De resto, nosso príncipe Hamlet não tinha por acaso razão quando perguntava se alguém poderia escapar ao chicote caso fosse tratado segundo o mérito?¹⁰

O trabalho psicanalítico atuaria, assim, na tensão entre a verdade e o fantasma, entre a necessidade e a impossibilidade de decifração, entre a exumação das lembranças e a construção de presente. Freud chega a reconhecer em “Construções em análise” que, no seu extremo, a verdade e a construção exercem um efeito igual: “(...) se a análise tem sido executada de forma correta, alcança-se nela uma convicção certa sobre a verdade da construção, que no terapêutico rende o mesmo que uma lembrança recuperada”.¹¹ O que não ocorre, segundo Freud, com “quem se faz biógrafo”. Como se na vontade psicanalítica e na vontade *biográfica* houvesse duas formas radicalmente opostas de conceber e de transitar o arquivo da subjetividade.

O arquivo para a psicanálise não seria uma memória desorganizada porém completa, como o seria para um biógrafo tradicional. O arquivo não seria o que documenta o passado, o reflexo de uma verdade anterior e, no final das

contas, exterior a ele. Ao contrário, o arquivo se instala *no seu lugar*, na sua própria falta do fundamento: "O arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória."¹² Parafraçando Benjamin, quando diz que sem o cinema, sem as suas miragens, a decadência da aura seria insuportável,¹³ podemos dizer que sem arquivo a falta constitutiva do sujeito, a ausência de uma verdade, seria insuportável, mesmo que o arquivo e a tentativa de lê-lo nunca outorguem uma verdade definitiva. Nesse sentido, por exemplo, as coleções multitudinárias de Arthur Bispo do Rosário, esses arquivos compulsivos, podem ser vistas como um caso extremo dessa substituição, do preenchimento do vazio.¹⁴ Bispo do Rosário, nascido no estado de Sergipe e morto em 1989 no Rio de Janeiro, aos 79 anos, lembremos, foi internado na Colônia Juliano Moreira em 1939 com o diagnóstico de esquizofrênico-paranoico. Ali começa a montar diversas coleções, muitas delas de objetos provindos do lixo, como séries de canecas de lata, de garrafas de vidro, mas também coleções de nomes que seriam bordados em panos, em futuras vestes. Coisas e nomes, organizados a partir de – como diz Márcio Seligmann-Silva – uma pulsão analógica, contrária ao iluminismo dedutivo enciclopédico, através da montagem de coleções com um objetivo salvífico. Assim, frente à ausência de um sentido lógico e hierárquico entre os elementos do mundo, a proliferação parece não dar um sentido, mas preencher o vazio.

Os elementos da memória que giram no vazio não são, portanto, "lembranças no sentido tradicional" e não chegam ou resistem a se converter em relíquias, pois não conseguem remeter a uma experiência morta. Para Walter Benjamin:

A lembrança é a relíquia secularizada. A lembrança é o complemento da "vivência", nela se sedimenta a crescente autoalienação do ser humano que inventariou seu passado como propriedade morta. (...) A relíquia provém do cadáver, a lembrança da experiência morta, que, eufemisticamente, se intitula vivência.¹⁵

Pensar o arquivo enquanto resto, e não enquanto documento-monumento, é devolver à relíquia uma vida própria – uma sobrevida, ainda que espectral –, e não apenas um reenvio ao morto. Assim, nas intervenções e reorganizações que Rosângela Rennó, a artista mineira, faz sobre as fotografias de presidiários pertencentes ao acervo do Museu Penitenciário de São Paulo na série *Vulgo*, de 1998,¹⁶ podemos ver uma mudança de signo arquivístico: se as fotografias eram originariamente pensadas como documentais e tinham fins classificatórios e, de certo modo, referiam-se aos presos enquanto mortos (literais ou metafóricos), com a sua torção, Rennó rasura essas pretensões científico-positivistas e instala o signo da espectralidade e da sobrevivência. Se todo presidiário é considerado morto para o

imaginário estatal, é esvaziado da sua subjetividade, e é encarcerado ainda em imagens para ser melhor controlado, outra concepção dessas imagens implica uma tentativa de ressubjetivação e de insurreição.

Retomemos o arquivo sob o signo de Benjamin, isto é, como resto e como modo de se relacionar com objetos, imagens, palavras, mas agora no rastro de seu discípulo italiano, Giorgio Agamben. O arquivo, em sentido restrito – o sentido que aponta para o triunfo do polo da razão –, é “o depósito que cataloga os traços do já dito para consigná-los à memória futura”. Depósito esse que Jorge Luis Borges fez encarnar, escrever, inscrever em “Funes”,¹⁷ ao mesmo tempo que o extrapolava e multidimensionava ao infinito ao incluir a “massa do não semântico inscrita em cada discurso significante (...) como margem obscura que circunda e limita toda concreta tomada de palavra”, novamente nos termos de Agamben;¹⁸ termos que encaminham, pela via foucaultiana, o conceito de arquivo a um mais além dos mencionados “museus da modernidade”.

A partir daí pode-se ler no já dito, no já inscrito e escrito, o não dito, aquilo por dizer, o dizer do outro, e é nesse limiar libertador que mora o perigo do entre-dois, quer dizer, do morto-vivo, do animal humano ou – em termos teóricos mais explícitos – do biopolítico como excesso e exceção, vale dizer, do zoopolítico.¹⁹ Paulo Leminski termina um poema

com uma sugestão nessa direção: “fica o que não se escreve”, conclui o poeta e o poema, apontando ademais para um infinito *animal* da linguagem:

O bicho alfabeto
tem vinte e três patas
ou quase

por onde ele passa
nascem palavras
e frases

com frases
se fazem asas
palavras
o vento leve

o bicho alfabeto
passa
fica o que não se escreve.²⁰

E, uma vez que o bicho alfabeto vive na corda bamba entre o chamado empírico ou real e o chamado imaginário ou virtual, sempre que alguém faz uso dele, sempre que alguém produz um ato de fala ou comete um poema, vem simultaneamente à tona todo o esquecimento, “o fragmento de memória que se esquece toda vez no ato de dizer eu”.²¹ Por ser a eternidade-totalidade do arquivo uma quimera, e a sua pesada inexistência um fato consumado, vale

insistir, resta sempre dizer algo – e há sempre algo a dizer – sobre as suas cinzas, sobre os seus restos: o arquivo como monturo, como cinza, como escombros, como aquilo que se guarda a sete chaves ou que se elimina com fúria e determinação. Ficam sempre, no entanto, os traços. Não é possível eliminar os traços, os rastros, os restos os mais mínimos, que estão depois e mesmo antes do arquivo: eles pré e pós-existem a ele, preexistem à sua configuração como potência e participam ativamente de sua eliminação, impedindo-a simultaneamente. Mas traços, rastros, restos, riscos – o que eles arquivam? Trata-se, com base nessa perspectiva paradoxal, da destruição enquanto construção, o que abordamos a seguir em termos de doença e saúde, mal e bem de arquivo.

Construção-destruição, ordem-desordem, escritura-leitura

O gesto de colocar o foco nas impossibilidades da lembrança total, voluntária e controlada, central para a psicanálise, contribuiu para rasurar e reformular a ideia estatal de memória acumulativa e capitalista. Para poder lembrar, se tornou incontornável assumir a tarefa de lidar com fantasmas, espectros, paradoxais restos de uma totalidade nunca atingida porém almejada, como a construção de um novo elenco do que deve ser lembrado coletivamente. Mais espectros e menos monumentos parecem ser os resultados

dos trabalhos com arquivos na contemporaneidade. Assim, se a batalha positivista e moderna se trava contra os restos espectrais, anestesiando-os ou recalçando-os em acervos fechados e enciclopédias que garantem um saber sólido, o gesto do contemporâneo é o de trabalhar – barbaramente, como diria Benjamin – com os restos, é o de acolher os espectros. Pensar os restos e os espectros, as ruínas e as sobrevivências é pensar o arquivo na contemporaneidade.

Em 1995, Jacques Derrida, ainda que não seja o único a intervir no debate, escreve o texto que funciona como catalisador dessas preocupações em torno da tensão entre um projeto afirmativo de procura da verdade e a constatação de uma realidade fantasmática, suplementar, do arquivo; entre o desejo “construtivo” de memória e a ansiedade destrutiva: *Mal d'archive: une impression freudienne*.²²

Derrida enuncia ali o paradoxo, identificando no desejo de memória, gesto acumulativo e construtivo, uma impaciência absoluta, um “mal” ou “febre” que “arruína, desvia ou destrói o próprio princípio do arquivo”,²³ tensão entre a procura de uma verdade, de uma origem explicativa e a sua consistência fantasmática, imprecisa, espectral. A ansiedade, por outra via, também era pensada como vimos na figura do “coleccionador”, de Benjamin, que mostrava – chamando a si mesmo de coleccionador – que o valor da coleção nunca está dado pelos objetos em si, mas pelo olhar

do colecionador, que toma posse deles (que se sente possuído neles), já que são esses objetos os que podem suscitar uma rede de reminiscências, de lembranças e de esquecimentos.

O significante arconte foi reativado ou resgatado do pó de velhos dicionários no livro de Jacques Derrida, que anuncia a boa e velha nova, o “mal de arquivo”, cuja pulsão de morte ameaça e faz tremer “todo primado arcôntico”, vale dizer, “todo desejo – mal – de arquivo”. Segue-se daí que – escreve Derrida – “o arquivamento tanto produz quanto registra o evento”.²⁴ No entanto, e ao mesmo tempo, “nada é menos garantido, nada é menos claro hoje do que a palavra arquivo”.²⁵

O que parece ficar claro, mais uma vez, chamando atenção pela jovialidade e resistência, é a máxima macluhaniana de que o meio é a mensagem, com o fundamental acréscimo de que são ambos vazios: a técnica arquivística, não determinada pelo momento único do registro conservador, mas sim pela “instituição mesma do acontecimento arquivável”. O arquivo, a instituição em análise em *Mal de arquivo*, é a própria psicanálise como Nova Ciência, cujo arquivo comporta documentos privados e secretos, os quais, quando se tornam públicos, o fazem sob a forma de uma “autoarqueologização” de ordem turística, de uma museificação da memória individual, como é precisamente o caso de Freud, cuja casa tornou-se ela mesma “um arquivo privado em domínio público”.²⁶

No dia 6 de maio de 1891, ao completar 35 anos – observa Derrida –, Sigmund Freud recebe como presente do pai uma velha Bíblia “com pele nova”, quer dizer, nova capa ou cobertura, e uma longa “dedicatória arquivada do arquipatriarca da psicanálise”, Jakob Freud. Essa dedicatória contém em si “toda lei do arquivo”, sendo ela um memorial e um lembrete: “Anamnesis, Mneme, Hupomnema”.²⁷ Mais do que isso, para Derrida, o “pensamento do arquivo” depende da possibilidade (futura) desse conceito. Ele o afirma ao postular três sentidos para a noção de impressão: a escritural ou tipográfica, em primeiro lugar; a “impressão freudiana”, da qual se depreende o “pensamento do arquivo” anteriormente mencionado, e a psicanálise como teoria do arquivo; e a última, mas não menos importante, a própria impressão deixada por Freud a partir de seu acontecimento primordial, vale dizer, de sua circuncisão. Toca-se aqui no aspecto radicalmente autobiográfico da experiência daquele aniversariante, regalado com o exemplar renovado da Bíblia que já lhe pertencia.

Nessa tensão entre impressões distinguíveis apenas de um ponto de vista hermenêutico, o que há por vir – e só há, segundo Derrida, arquivo por vir – é a “messianidade espectral do arquivo”. O que significa perguntar pela experiência da vida-morte, o que equivale a problematizar desde já o estatuto futuro do arquivamento, mostrando que a temporalidade do arquivo rasura e sutura de forma

anacrônica o tempo progressivo, já que o arquivo faz e desfaz no presente a futuridade do passado. E, no entanto, ou por esse mesmo motivo, “estamos com mal de arquivo”: questão de duração e ardência porque “alguma coisa nele se anarquiva”.²⁸

O arquivo (mal de) segundo Derrida remeteria, de algum modo, por outro lado, ao texto (teoria do) segundo Barthes,²⁹ mais de vinte anos antes: o texto, *l'écriture*, destruiu um certo arquivo e propunha certo outro, em nome de uma utopia que, em Derrida nos anos de 1990, se des-continua ou mesmo se re-imagina em forma de um devir democrático que “se mede sempre por este critério essencial: a participação e o acesso ao arquivo, à sua constituição e à sua interpretação”,³⁰ uma vez que é próprio do arquivo – como se viu – ser ao mesmo tempo instituidor e conservador, ou seja, ser exercido por uma instituição cujo procedimento-padrão é o da violência instituidora.

Como o arquivo está sempre à mercê da interpretação – e interpretação no sentido de leitura e tradução de alguma língua ou linguagem –, ele também existe enquanto texto de qualquer espécie, incluindo o chamado literário. Como tal, o arquivo está invariavelmente sujeito a metamorfoses, das quais a própria crítica filológica, no âmbito da literatura, aprendeu a se alimentar, desde as suas fontes primárias até o último entre os últimos leitores de

um determinado texto, objeto, imagem ou documento, salvo por artes de críticos genéticos digitais. Em função desse estado de coisas, todos os avatares da cadeia de escrituras-leituras estão em exame e movimento e, em consequência, dispostos a se expor por inteiro a cada manipulação de suas máquinas de linguagens, tanto do ponto de vista dos arquivos tidos como tais, dos arquivos fisicamente manipuláveis, entendidos como fontes primárias, quanto do ponto de vista do universo totalmente volátil e nebuloso dos arquivos digitais (abordados a seguir). Mas, como qualquer documento, conforme fartamente demonstrado em *A arqueologia do saber*, uma fonte – dita primária ou digital – é desde sempre uma montagem, uma roupagem resultante da manipulação dessas fontes por um historiador, um censor ou um arconte qualquer.

No final do século XX, o historiador Jacques LeGoff faz referência ao documento por vir a propósito do que chamou de “revolução documental”, que tenderia a promover “uma nova unidade de informação”, o que ele ainda pensava em termos analógicos (denunciado pelo emprego da expressão “fita magnética”):

(...) em lugar do fato que conduz ao acontecimento e a uma história linear, a uma memória progressiva, ela [a “revolução documental”] privilegia o dado, que leva à série e a uma história

descontínua. Tornam-se necessários novos arquivos, onde o primeiro lugar é ocupado pelo *corpus*, a fita magnética. A memória coletiva valoriza-se, institui-se em patrimônio cultural. O novo documento é armazenado e manejado nos bancos de dados. Ele exige uma nova erudição que balbucia ainda e que deve responder simultaneamente às exigências do computador e à crítica da sua sempre crescente influência sobre a memória coletiva.³¹

Perguntemos, no entanto, ainda uma vez: o que significa, problematiza e ilumina a teoria derridiana do arquivo, visto como mais além das postulações de LeGoff, e de certa forma radicalizando as de Benjamin e as de Foucault, em direção ao arquivo por vir? Derrida lhe dá um estatuto violentamente abarcador que tem a virtude de eliminar de imediato qualquer laivo de “bem de arquivo” no que diz respeito à sua teoria: trata-se explícita e insistentemente de *mal de arquivo*, febre, mania, doença de arquivo, e não de outra coisa.

Construção e destruição se superpõem então nessa definição de arquivo, de coleção e de memória. Os modos de encenar esse *mal de arquivo* na arte contemporânea (quando “contemporâneo” não se refere a datas específicas) são diversos. Tudo o que se disse e diz, tudo o que se escreveu e escreve, as sagradas escrituras (nos termos de Héctor Libertella³² antes que nos dos Evangelhos), um *aleph* abismal, vertiginoso, a

passagem dos séculos – presente, passado, futuro – vista do cimo de um monte por Brás Cubas e como que filmada antes do advento do cinema. São nada menos que todas as edições humanas, conforme apresentadas na teoria do narrador spectral de Machado de Assis em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). Detenhamo-nos por um segundo nele, ou no mal de arquivo segundo ele. O seu narrador promete, contudo, chegar logo à parte narrativa das memórias póstumas e brasileiras. Memórias de ultratumba que poderiam apontar para o mesmo e o inteiramente distinto: o arquivo como arquivamento no museu do romantismo europeu; e o cabo no começo da história do defunto-autor (e não autor-defunto). Entre os fins mais comuns do verbo arquivar está o de término, fecho, encerramento. Em Brás Cubas, narrador morto, arquivar cheira a mofo, isto é, a umidade dos contornos do subterrâneo, onde a terra, as carnes e os vermes conversam; assim como todo o espaço físico chamado arquivo – ao menos na era pré-digital – é um lugar sujo e empoeirado, com teias de aranha, estantes envelhecidas de madeira ou de ferro em que se amontoam papéis em pastas, cujo fim mais plausível é o fogo.³³ Arquivar algo, nesse sentido, é uma forma usual de dar morte lenta (pelo sufocamento do mofo e da morte) ou rápida (pelo caráter Brasil do fogo, se assim podemos dizer) a esses materiais que trazem em si a marca da pior

das melancolias, aquela burocrática, o mal de arquivo em estado puro, o mais temido e doloroso, como aparece nas fábulas com doses calculadas de realismo em Franz Kafka.

Mas se Freud no final da vida não pôde se referir à biografia senão como mentira, hipocrisia, idealização ou dissimulação, a biografia, além de ser um dos principais motores da indústria editorial mundial, pode ser pensada como um “bem de arquivo”, agora no sentido dos rastros depois da morte – e refuncionalização – do autor. Em “A biografia – bem de arquivo”, Eneida Maria de Souza aponta para a revitalização – à diferença de uma “conservação” – das chamadas fontes primárias do escritor, com base na “retomada crítica da figura do autor”, e cita um aforismo do crítico genético Jean-Louis Lebrave: “o manuscrito será o futuro do texto”.³⁴ Trata-se de uma defesa das edições críticas, partindo justamente da Coleção Archives, que a ensaísta lembra ter sido inspirada pela doação dos manuscritos de Miguel Ángel Asturias (1899-1974), por iniciativa do próprio escritor guatemalteco, à Biblioteca Nacional da França em 1971.

A propósito, a Coleção Archives, idealizada pela UNESCO em parceria com vários países latino-americanos nos anos de 1970, com denominação que fala por si, é exemplar sobretudo por sua trajetória editorial errática, por vezes caótica, que tem resultado em contribuição inestimável no momento

do suposto canto de cisne do meio livro – algo que está, por definição, “destinado a ser arquivo público”. Trata-se, de qualquer forma, de um imenso e literário cemitério latino-americano, quer dizer, de um cemitério meio índio, meio europeu, um grande “baú de ossos”, a sepultura-continente em forma de mapa do Novo Mundo, a história das Índias Ocidentais contada aos bárbaro-civilizados europeus por eles mesmos e por seus outros.

Não se pode ou não convém, por outro lado, como vimos, separar o arquivo como memória e o arquivo como intimidade, independentemente de ter alcance local, continental ou global: uma coisa implica diretamente a outra, uma coisa simultaneamente constrói e destrói a outra. Não poderia ser diferente o caso de João Guimarães Rosa. No diário escrito em Hamburgo durante a Segunda Guerra Mundial, o escritor de Cordisburgo anota vida e obra, vale dizer, nasce-morre a cada entrada de diário e espectraliza assim o seu próprio devir-monumento artístico-arquivístico-literário. “Na escrita do *Diário de guerra*”, observa Eneida, “o leitor se depara com os bastidores da criação, com as experiências do escritor frente a sua produção literária e existencial, lugares pouco explorados pela crítica”.³⁵ Crítica essa que, em grande parte, ainda insistiria em ver nos arquivos do autor uma “entidade incômoda”, o que a seu ver obrigaria a uma verdadeira operação de desrecalque em relação à “presença do escritor na cena literária”.³⁶

Por outro lado, essa “potência arquiviolítica”, como a chama Derrida, essa compulsão a admitir dentro de si tudo aquilo que lhe é próximo, faz com que o arquivo igualmente tudo capitalize, e não apenas o que garante o seu funcionamento, o que referenda o poder vigente, mas aquilo que o destrói. Construção e destruição mostram-se no arquivo como um mesmo movimento, memória e desmemória, presença e ausência, ou, como diz Derrida, todo arquivo é, ao mesmo tempo, *instituidor* e *conservador*, revolucionário e tradicional. Explicitando o paradoxo lógico que assegura que, se é possível enunciar uma das partes da dicotomia, é porque a outra é inevitável, e se faz presente.

O arquivo segundo Kuitca, Aira, Orwell, Merlo

Essa mesma tensão entre conservação/construção e destruição pode ser vista em muitas das obras de Guillermo Kuitca. Em *Curriculum* (2002), por exemplo, vemos uma impressão em papel fotográfico, na qual aparece uma página do *curriculum vitae* do próprio artista – apresentado em duas colunas, organizado por datas, com alguns dados legíveis sobre exposições –, mas aparentemente submetida a um triturador de papel, esfiapada, desbotada. O *curriculum vitae*, texto padronizado e com uma base progressiva, burocrática e freudianamente biográfica, é destruído para construir outra coisa, que ele, por outro lado,

não deixa de ser. O duplo movimento estaria, segundo o artista, no fato de que, para construir a obra, ele teve que “colocar uma bomba e ter feito explodir a minha história em mil pedaços”.³⁷

Já o potencial destrutivo dos computadores imaginado por César Aira em *El juego de los mundos*³⁸ desdobra-se na destruição de mundos através de jogos de computador como passatempo corriqueiro do filho do pai-protagonista e de seus amigos adolescentes, num ponto do futuro em que a palavra literatura tinha sido abandonada havia muito e já não significava mais nada. Poder de destruição verificado igualmente do ponto de vista do “bem de arquivo” do presente: o computador, anota Eneida Maria de Souza, é “dotado de potencialidades muito mais destrutivas frente ao arquivo pessoal do escritor”.³⁹ No fundo, esses novos arquivos já são predefinidos imaterialmente enquanto poeira, na medida em que poeira é o que paira e em que a grande massa de dados – dedos, dígitos, pontos, partículas, pixels – está nas nuvens, n’*A nuvem* – o *aléptico* arquivo digital mundial, eufemizado à maneira de um velho quadro impressionista. No contexto da pan-língua, pouco menos velha, do romance *1984* de George Orwell se diria que esse Grande Arquivo é manipulado 365 dias por ano pelo Grande Irmão, mas um grande irmão também ele melancolicamente dissolvido em poeira, que hesita diante de seus próprios

fundamentos, confundindo e ao mesmo tempo afirmando: – Não sei se do pó viemos, tampouco sei se a ele voltaremos, mas não resta dúvida de que nele vivemos, de que o *agora* a ele dedicamos.

A esta *agoridade* chamamos o contemporâneo. Porque a história como acumulação pode ser explodida e pode saltar em pedaços, como em Guillermo Kuitca, ou explicitando seu funcionamento ilógico, colocando o acento na compulsão da coleção e não na racionalidade da sua organização, como no caso já citado de Arthur Bispo do Rosário, ou também no corte estabelecido na história da arte pelo *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, que desmonta e remonta a história da arte ocidental, menos por uma lógica analítica e mais por uma lógica analógica, que, na sua apresentação, é capaz de estabelecer outras conexões, fazer falar outro passado em outro futuro.

Também se pode pensar o museu imaginário de Santiago Badariotti Merlo, no documentário *Santiago*, de 2007,⁴⁰ do ponto de vista da história como acumulação feita em mil pedaços – mais precisamente, em trinta mil fichas, no caso do mordomo de origem ítalo-argentina da família Moreira Salles, a quem serviu durante trinta anos no Rio de Janeiro. O filme de João Moreira Salles esgarça a noção de filme-documentário com uma experiência do tempo que inclui treze anos de suspensão do arquivo filmado e a retomada

do material sob outra mirada, com a destruição completa do projeto original. A retomada em *Santiago* significa trazer à tona o que tinha sido sumariamente abandonado: os escritos do protagonista sobre dinastias da nobreza de todas as eras, estirpes e continentes nas fichas cuidadosamente armazenadas e expostas em uma estante de seu apartamento tipo quarto e sala, de trabalhador aposentado no Rio de fins do século XX.⁴¹ Questão de sobrevivência pela via da memória da vida alheia e da escrita exercida como cópia e reapropriação, na medida em que “falar do outro” significa “narrar a si próprio”. Frequentador de bibliotecas e formado nas *soirées* operísticas do Teatro Colón da Buenos Aires aristocrática dos anos de 1920 e 1930 e assíduo frequentador de bibliotecas, além de talentoso florista e bailarino, ou seja, um acabado personagem, Santiago é abordado sob olhar inteiramente distinto na retomada do material filmico pelo diretor, que decide se autobiografar criticamente uma década e pouco depois, como fruto de uma crise pessoal aos 43 anos de idade, levando-o a narrar com melancolia e despojamento a passagem do tempo e a dar ao filme o subtítulo de “uma reflexão sobre o material bruto”.

Pode-se dizer que Santiago é um certo personagem de Borges, o memorioso, conforme sugere Eneida, pondo-os justificadamente em conexão:

O cuidado em arquivar, pela cópia, a vida e dinastias dos nobres, o desejo de revitalizá-los e torná-los companheiros e amigos, de ficcionalizar sua existência e superar a solidão com a ajuda desse trabalho de criação/cópia de livros escritos em línguas diversas, transformam Santiago em personagem borgiano, em “Funes, o memorioso”. Como Funes, ele não se esquecia de nada, sofria de insônia e no lugar de selecionar, acumulava registros, transformando-se num depósito infinito de objetos, em réplica naturalista do universo. Nesta implacável memória, nada se perde, nada se destrói, em razão de ser ela regida pelo princípio de conservação acumulativa, no qual o ato de pensar não passa de reprodução do percebido. A predileção do escritor argentino por personagens consideradas simples e comuns, como Bouvard e Pécuchet, como Bartleby, o escriturário de Melville, ou pelos criadores de textos, como os copistas das *Mil e uma noites*, os tradutores que sempre traíam os textos originais, justifica seu ofício de escritor, assumido como compilador e tradutor de textos alheios. Essa predileção por essas figuras literárias comprova, portanto, o fato de ser Santiago uma das inúmeras personagens de Borges.⁴²

Em outras palavras, a tarefa de copista enciclopédico e intervencionista de Santiago, carente de utilidade prática, torna-a justamente útil e representa a sobrevivência eterna daquelas mãos hábeis que o expectador vê dançar em longo e belo plano do filme, vivendo sempre a experiência do outro.

Santiago Badarotti Merlo é, portanto, um personagem autoconstruído e autodestruído em trinta mil pedaços, tendo transitado entre os mais modernos e aristocráticos documentos-monumentos, e os mais arcaicos e selvagens rostos e raças: arquivo do bem e do mal, da duração, da passagem do tempo e da sua impossibilidade ou inexistência. Personagem este que constrói-destrói o seu próprio arconte-patrão-diretor, cuja metamorfose resulta justamente num filme que, sendo tomada de distância e reconfiguração da experiência no espaço-tempo, é simultaneamente retrato e autorretrato, sacralização e dessacralização, fantasma e fenômeno. Em duas palavras, *la vie-la mort*.

Coda

Dessa retomada da definição do arquivo e da contraposição de uma definição moderna – positiva e iluminista – e outra contemporânea – desconfiada e espectral –, podemos dizer e voltar a dizer apenas que transitar o arquivo – ele, e o seu conceito – é ao mesmo tempo construção e destruição. Pois é em função disso, quer dizer, de seu eterno retorno que o arquivo trabalha sempre contra si mesmo, como aponta Derrida. Porém, com Jean-Luc Nancy, poderíamos acrescentar que

o que está em jogo para além da construção e da desconstrução é a *strução* enquanto tal. *Struo* significa “juntar”, “amontoar”. Na verdade, não é a ordenança, nem a organização, que implicam a *com-* e a *in-*strução. É o amontoado, o conjunto não organizado. É também a contiguidade e co-presença, certamente, mas sem princípio de coordenação.⁴³

Se aquele que colecciona existe na tensão entre a ordem e a desordem, aquele que lembra também. Existir na tensão e no trânsito é condição proposta pelo arquivo contemporâneo, um amontoado que nos junta, que nos envia para fora de nós mesmos, nos endereça e dilacera para nos aproximar da alteridade que ao mesmo tempo nos institui e destitui. Se há arquivo, não estamos sós. Se há arquivo, há outro espaço e outro tempo: o da contemporaneidade.

Notas

- ¹ Walter Benjamin, Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador, em *Rua de mão única*, trad. Rubens Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, São Paulo, Brasiliense, 1987, v. 2, p. 227-228, Obras escolhidas.
- ² Gilles Deleuze, *Foucault*, trad. Claudia Sant'Anna Martins, São Paulo, Brasiliense, 1988, p. 13.
- ³ Michel Foucault, *A arqueologia do saber*, trad. Luiz Felipe Baeta Neves, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987, p. 148.
- ⁴ *Ibidem*, p. 149.
- ⁵ Reinaldo Marques, Acervos literários e imaginação histórica: o trânsito entre os saberes, *Ipotese – Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, n. 2, p. 34, 2000.

- ⁶ César Aira, *El vestido rosa/Las ovejas*, Buenos Aires, Ada Korn Editora, 1984, p. 68, tradução nossa.
- ⁷ Cf. Carlos Drummond de Andrade, *Versos de circunstância*, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2011; *idem*, *Uma pedra no meio do caminho*, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 2011.
- ⁸ Ana Cristina Cesar, *Inéditos e dispersos*, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 198.
- ⁹ Sigmund Freud, Construcciones en el análisis, em *Obras completas*, trad. José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, v. XXIII, p. 260, tradução nossa a partir do espanhol.
- ¹⁰ Freud *apud* Emanuele Coccia, O mito da biografia ou sobre a impossibilidade da teologia política, *Outra Travessia – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC*, n. 14, p. 7, 2. sem. 2012.
- ¹¹ Freud, Construcciones en el análisis, p. 267.
- ¹² Jacques Derrida, *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, trad. Cláudia de Moraes Rego, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001, p. 22.
- ¹³ Cf. Walter Benjamin, Che cos'è il aura?, trad. Giorgio Agamben, em *Charles Baudelaire: un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, ed. Giorgio Agamben, Barbara Chitussi e Clemens-Carl Härle, Vicenza, Neri Pozza, 2013. Citado por Raúl Antelo no Posfácio deste volume.
- ¹⁴ Para uma abordagem do arquivo como inventário em Bispo do Rosário e também em Drummond e em Borges, cf. Maria Esther Maciel, *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009. Para o significado da obra de Bispo do Rosário à compreensão da história da arte, da arte contemporânea e da arte latino-americana, cf. Márcio Seligmann-Silva, Colecionismo e arte em Arthur Bispo do Rosário, *Trivium. Estudos Interdisciplinares. Psicanálise e Cultura*, ano I, n. 1, p. 62-74, 2. sem. 2009, disponível em <<http://www.uva.br/trivium/edicao1/artigos-tematicos/6-colecionismo-e-arte-em-arthur-bispo-do-rosario.pdf>>, acesso em 21 jan. 2016.
- ¹⁵ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista, São Paulo, Brasiliense, 1989, v. 3, p. 172, Obras escolhidas.

- ¹⁶ A série *Vulgo* teve uma primeira exposição na Galeria Camargo Vilaça, em São Paulo, e em seguida na Lombard Freid Fine Arts, em Nova York, e no Australian Centre for Photography, em Sydney. Parte da série encontra-se disponível em <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/16/1>>.
- ¹⁷ Jorge Luis Borges, Funes, em *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 2000, 4 v.
- ¹⁸ Giorgio Agamben, *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* (Homo Sacer III), trad. Selvino Assmann, São Paulo, Boitempo, 2008, p. 145. Vale lembrar que "Funes, el memorioso" abre a segunda parte de *Ficciones*, publicado em 1944.
- ¹⁹ Cf. Jacques Derrida, *O animal que logo sou* (1997), trad. Fábio Landa, São Paulo, Editora Unesp, 2011; e os vários seminários de *La bête et le souverain*, ministrados nos últimos anos de vida do filósofo (1930-2004).
- ²⁰ Paulo Leminski, *La vie en close*, São Paulo, Brasiliense, 1991, p. 69.
- ²¹ Agamben, *O que resta de Auschwitz*, p. 145.
- ²² O livro tem origem numa conferência pronunciada no ano anterior, em 5 de junho de 1994, em Londres, num colóquio dedicado exclusivamente à questão do arquivo: *Memory: The Question of Archives*. Aqui utilizamos a tradução brasileira, de Cláudia de Moraes Rego, citada na nota 12.
- ²³ Derrida, *Mal de arquivo*, p. 9.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 23 e 29, respectivamente.
- ²⁵ *Ibidem*, p. 117.
- ²⁶ *Ibidem*, p. 30 e 33, respectivamente.
- ²⁷ *Ibidem*, p. 34-35.
- ²⁸ *Ibidem*, p. 118.
- ²⁹ Versão brasileira de "Texto (teoria do)", em Roland Barthes, *Inéditos*, trad. Ivone C. Benedetti, São Paulo, Martins Fontes, 2004, v. 1. Teoria.
- ³⁰ Derrida, *Mal de arquivo*, p. 16, nota 1.
- ³¹ Jacques LeGoff, Documento/Monumento, em *Enciclopédia Einaudi*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997, v. 1, p. 99-100. Memória, História.
- ³² Cf. Héctor Libertella, *Las sagradas escrituras*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.
- ³³ Lembremos que o primeiro arquivo do Ocidente, em Atenas, foi queimado pelos persas em 478-479 a.C., como observa Georges Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*, trad. Paulo Neves, Rio de Janeiro, Editora 34, 1998.
- ³⁴ Eneida Maria de Souza, *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011, p. 39-40.
- ³⁵ *Ibidem*, p. 46-47. Como Drummond, Guimarães Rosa foi outro autoarquivista dedicado.
- ³⁶ *Ibidem*, p. 38.
- ³⁷ Guillermo Kuitca, Hans-Michael Herzog em conversación con Guillermo Kuitca, Buenos Aires, 25 de julho de 2006, em *Das Lied Von der Erde*, Zurich, Daros-klatinamerica, Hatje Cantz, 2006 (n.p.), Catálogo de exposição, 25 nov. 2006-18 mar. 2007.
- ³⁸ César Aira, *El juego de los mundos*, La Plata, El Broche Ediciones, 2001.
- ³⁹ Souza, *Janelas indiscretas*, p. 41. Seria o caso de perguntar, então, o que é hoje um mestre de obras da informática? É, entre outras coisas, um mestre de sobras. Mas é também aquele em que o vulgo deposita a esperança vã de que os arquivos não virem repentinamente poeira virtual, por mais milagrosas fórmulas de armazenamento digital que se inventem (fórmulas estas que não param de ser descobertas e abandonadas de modo cada vez mais veloz).
- ⁴⁰ *Santiago*, direção João Moreira Salles, Rio de Janeiro, Videofilmes, 2007, 35 mm, son., cor. e p&b, 80min.
- ⁴¹ O pequeno apartamento carioca de Santiago remete, de algum modo, àquele de Manuel Bandeira, em *O poeta do castelo*, filme de estreia de Joaquim Pedro de Andrade em 1959. Ambos os protagonistas desses filmes, que conviveram na mesma cidade em seus tempos dourados, têm uma simpatia, um carisma e uma inteligência incomuns, além de terem se dedicado com fervor durante toda sua existência a desentranhar as ruínas da história e da literatura.
- ⁴² Souza, *Janelas indiscretas*, p. 58-59.
- ⁴³ Jean-Luc Nancy, Sobre a destruição, em *Arquivada: do senciante e do sentido*, trad. Marcela Vieira e Maria Paula Gurgel Ribeiro, São Paulo, Iluminuras, 2014, p. 38.

COMUNIDADE

A comunidade está na ordem do dia, tanto como problema quanto como prática. Se, nos tempos modernos, as massas que resistiam à ação disciplinadora do Estado eram a ameaça latente ao projeto modernizador contrapondo-se à noção integradora de povo, hoje as multidões resistem ao controle do capitalismo internacional desterritorializando-se. Uma definição contemporânea de comunidade atenta aos problemas causados pelos nacionalismos no século XX passa por uma difundida consciência de integração a uma rede na qual o impacto da ação de um dos nós é, ao mesmo tempo, inevitável, imprevisível e incontrolável, produzindo efeitos que se propagam por todos os outros. A política mais vanguardista está sendo feita de modo coletivo, horizontal, sem passar pelas instituições tradicionais (partidos, sindicatos etc.) e, o que é mais radical, sem planos programáticos. Não à toa, condiz com isso a necessária problematização das noções de sujeito e indivíduo, nação e povo.

E ainda as ideias de inespecificidade e impropriedade na arte respondem, de algum modo, a essa mesma sensibilidade que não se acomoda confortavelmente a uma definição precisa e a uma divisão em esferas de pertencimento, porque reconhece suas interconexões e interações.

Muito embora o conceito de comunidade não seja contemporâneo, o fato é que durante os últimos anos tem se convertido em um dos termos mais debatidos e polêmicos. Seria possível traçar uma genealogia do conceito, em um sentido amplo, retomando o percurso histórico-filosófico delineado por Roberto Esposito,¹ que passa pelas obras de Hobbes, Rousseau, Kant, Heidegger e Bataille. Ao fazer essa genealogia, Esposito centra-se na tensa relação entre o pensamento de Heidegger e Bataille, opondo-se, assim, às diferentes acepções dadas pelos filósofos anteriores ao conceito, haja vista que, sob a ótica do italiano, na obra de Hobbes, a comunidade representava algo que deveria ser destruído em prol da constituição do poder absoluto do Estado; já na crítica comunitária de Rousseau ao individualismo hobbesiano, reclama-se da ausência de comunidade, como uma origem natural à qual é preciso retornar; e na filosofia de Kant, embora não haja nenhum ideal de reapropriação de uma essência ligada a um mito de origem, a comunidade aparece como aquilo a que se deve aspirar, não obstante constitua sempre um irrealizável, o

que recorda ao homem a sua finitude e impossibilidade de perfeição. Aproximando-se assim à sensação do sublime, a aspiração kantiana da comunidade funciona como experiência traumática do limite, justapondo a tendência a se querer ultrapassá-lo à impossibilidade de fazê-lo. É, porém, no pensamento de Heidegger que se reconhece outro lugar de compreensão da comunidade, deixando esta de ser vista como princípio ou fim, pressuposto ou destino, passando a ser entendida como condição, ao mesmo tempo singular e plural, de nossa existência finita. Heidegger é o pensador que afirma com maior veemência que o momento verdadeiramente autêntico de nossa existência é a consciência madura de nossa inautenticidade originária. Isso implica dizer “que a incompletude, a finitude, não é o limite da comunidade – como o retrato melancólico do pensamento sempre imaginou –, mas o seu sentido, para ser mais exato”.²

Note-se que a virada representada pela obra de Heidegger é fundamental para a entronização da questão do niilismo no pensamento filosófico e para a tematização da questão do “fim” na filosofia. Desse modo, o texto heideggeriano abre a questão fundamental do fim da filosofia e da necessidade de se criar um outro pensamento com base nessa nova condição. Contudo, enquanto Heidegger se coloca como elemento ulterior da linhagem filosófica ocidental, reinventando a filosofia de seu fim, Bataille inverte essa

posição, investindo não numa nova filosofia do fim da filosofia clássica – de tradição metafísica –, mas numa filosofia do fim que, em vez de operar no interior mesmo do saber, como Heidegger, desenvolve-se a partir do não saber, como a afirmação de uma negação radical. Nesse sentido, em contraposição ao pensamento heideggeriano, “marcado pela subordinação da experiência ao conhecimento”,³ a obra de Bataille, por meio da ideia de “experiência interior”, percebe no próprio bojo do saber a simultaneidade de uma potência (a experiência) estranha a qualquer possibilidade de definição filosófica. A experiência, em termos bataillianos, seria assim aquilo que leva o sujeito para fora de si, destituindo-lhe toda forma de subjetividade. Dessa maneira, é possível afirmar que a abertura representada pela relação entre as noções de experiência e comunidade em Bataille ergue-se como algo ainda mais problemático, visto que o vazio que envolve a questão do *cum* – da relação comunitária pensada para além dos mitos de origem e dos discursos imunitários de identidade – bem como a desativação do sentido que a experiência do mundo institui – deslocando sujeito, linguagem e pensamento de seus lugares consolidados – exigem refletir sobre a comunidade como aquilo que falta, porém não como um nada que reclama “ser preenchido com novos e antigos mitos, mas antes, ser interpretado à luz de seu próprio ‘não’”.⁴ É

por essa via que a obra batailliana inaugura um espaço na contemporaneidade para a emergência de um sentido “singular” que não se reduz ao mecanismo de produção dos sentidos já previamente impostos ou pressupostos em nosso contexto sociocultural, mas que, de outro modo, mantém uma coincidência problemática com a ausência de sentido, como a abertura de um sentido até então impensado que se formula sob a égide da exposição à experiência – entendida aí não como o comum já sabido, mas como o “nada em comum”.

É importante, portanto, frisar que desde a obra de Bataille, sobretudo – pensador de grande influência para filósofos contemporâneos como Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy e o próprio Esposito –, vem se gestando e desdobrando um trabalho intelectual conjunto a respeito da noção de comunidade que desloca a concepção tradicional dos laços comunitários, no que se refere aos signos ou atributos de pertencimento e propriedade (língua, religião, raça, nação etc.), concepção esta que muitas vezes impede o pensamento sobre o comum da comunidade de ter em conta a singularidade da diferença. Diante disso, surge um novo pensamento da comunidade que desconstrói – de modos diversos – essa ideia de comunidade anterior e propõe uma totalmente diferente.



Tentando pensar a diferença dessa outra noção de comunidade que se apresenta, Esposito elabora a seguinte reflexão a respeito do caráter paradoxal que atravessa as definições tradicionais do conceito:

O que na verdade une a todas estas concepções é o pressuposto irrefletido de que a comunidade é uma “propriedade” dos sujeitos que une: um atributo, uma determinação, um predicado que os qualifica como pertencentes a um mesmo conjunto. (...) A comunidade segue amarrada à semântica do *proprium*. (...) Basta lembrar a mais sóbria, e já amplamente secularizada, comunidade weberiana, para que se veja sobressair, embora de uma maneira desnaturalizada, a própria figura da pertença. “Uma relação social deve se definir como comunidade se, e na medida em que, a disposição para a ação repousa (...) sobre uma pertença comum (afetiva ou tradicional) subjetivamente sentida pelos indivíduos que participam dela” [Weber]. Se nos detivermos por um instante a refletir por fora dos esquemas habituais, veremos que o dado mais paradoxal é que o “comum” se identifica com o seu oposto mais evidente: é comum o que une numa única identidade a propriedade – étnica, territorial, espiritual – de cada um de seus membros. Eles têm em comum o que lhes é próprio, são proprietários do que lhes é comum.⁵

Segundo Nancy, no prólogo ao livro *Communitas*, de Esposito, um trabalho coletivo de definição e discussão da comunidade, compartilhado por diversos pensadores, sobretudo do contexto europeu,

impôs-se por um motivo terrível, que a história de nosso século (...) não cessou de nos brindar, a tal ponto que a sua lembrança, de tão angustiante, torna-se inevitável: em nome da comunidade, a humanidade – acima de tudo na Europa – pôs à prova uma capacidade insuspeitada de autodestruição.⁶

Nesse mesmo texto, Nancy busca refletir sobre a questão do “comum”, partindo da instabilidade do “ser junto” como condição. A questão que esses pensadores nos apresentam é a de pensar essa condição de outro modo que não derive unicamente de uma concepção fechada de sujeito, seja individual ou coletivo, isto é, que não se restrinja a nenhum “sujeito”, tentando, ao contrário, partir da própria condição de relação e vínculo:

O *cum* é o que vincula (se é um vínculo) ou o que junta (se é uma juntura, um jugo, uma junta) o *munus* do *communis* cuja lógica ou carga semântica Esposito reconheceu e desenvolveu tão bem (...): a distribuição de uma carga, de um dever ou de uma

tarefa, e não a comunidade de uma substância. O ser-em-comum se define e constitui por uma carga, e em última análise, não está a cargo de outra coisa senão do próprio *cum*.⁷

Tentando assim se distanciar, de modo radical, da dialética entre o comum e o próprio, entendidos como elementos essenciais da comunidade, Esposito procura um ponto de partida externo – por fora da filosofia política moderna, dado que essa dialética seria inerente a sua linguagem conceitual –, focando-se na origem etimológica do termo *communitas*. Nesse percurso por dentro da etimologia, chega à ideia de que “o *munus* que a *communitas* compartilha não é uma propriedade ou pertença. Não é uma posse, mas, pelo contrário, uma dívida, um presente, um dom-a-dar.”⁸

Esse modo de refletir sobre o conceito de comunidade leva em conta a potência da exterioridade, daquilo que não se submete ao movimento de apropriação e fixação de parâmetros identitários, ou “imunitários” – para usar outra concepção desenvolvida pelo filósofo italiano. A recuperação da raiz etimológica de *communitas* faz com que ele trate de atualizar a discussão em torno do “comum” como

“Um dever” [que] une os sujeitos (...), que faz com que não sejam inteiramente donos de si mesmos. Em termos mais precisos,

expropria-lhes, em parte, sua propriedade mais própria, isto é, sua subjetividade. Impomos assim um giro de cento e oitenta graus à sinonímia comum-próprio, inconscientemente pressuposta pelas filosofias comunitárias, e restabelecemos a oposição fundamental: não é o próprio, e sim o impróprio – ou, mais drasticamente, o outro – o que caracteriza o comum. (...) Na comunidade, os sujeitos não acham um princípio de identificação, nem tampouco um recinto asséptico em cujo interior se estabeleça uma comunicação transparente, ou quando menos, o conteúdo a comunicar.⁹

Mas, novamente aqui, o caráter paradoxal do conceito de comunidade reaparece, em Esposito, no debate que ele promove a respeito da dificuldade de se articular uma comunidade política. Tal dificuldade se instaura justamente no fato de que essa comunidade se conjuga numa radical desconstrução do próprio e da propriedade, em torno da qual a tradição política funda a ideia de pertencimento. É por isso que na esteira da reflexão de Esposito¹⁰ a própria noção de “político” é questionada a partir da percepção de que o terreno da política é um campo de lutas discursivas em torno da definição de sentidos, representações e práticas que fomentam inúmeras formas de identidade e gregarismo, erigidas por meio de oposições binárias, tais como direita *versus* esquerda, conservadorismo *versus* progresso, capitalismo *versus* socialismo. Nesse sentido,

Esposito chama a atenção para a tensão entre clareza e obscuridade em torno das concepções políticas modernas, mostrando que, subjacente à suposta clareza vinculada a ideais políticos transcendentais, reside uma face obscura e contraditória aberta ao deslizamento de sentidos. E é aí, no bojo desse interdiscurso, que operam, simultaneamente, os mecanismos de fechamento e repartição das comunidades, por um lado, e desterritorialização e rearranjo dos laços comunitários, por outro. Leia-se a seguinte citação:

Pode-se dizer que a reflexão política moderna, deslumbrada por essa luz, perdeu completamente de vista a zona de sombra que recorta os conceitos políticos e que não coincide com o significado manifesto destes. Enquanto este significado é sempre unívoco, unilateral, fechado sobre si mesmo, o horizonte de sentido, em troca, é muito mais amplo, complexo, ambivalente, capaz de conter elementos reciprocamente contraditórios. Quando se reflete sobre eles, todos os conceitos mais influentes da tradição política – poder, liberdade, democracias – põem de manifesto que possuem no fundo este núcleo aporético, antinômico, contraditório; estão expostos a uma verdadeira batalha pela conquista e a transformação de seu sentido.¹¹

Esse fragmento sinaliza, entre outras coisas, a consciência de que uma visada política contemporânea precisa dissolver

certezas universalistas, abandonando uma noção simplista de realidade, em prol da reflexão em torno dos “regimes de verdade”, constituídos em meio a um complexo feixe de relações e campos de força. Fica patente aí que tal subversão à lógica política tradicional só pode se dar na e pela linguagem, cuja prática, conforme já mostrou Foucault,¹² está inexoravelmente vinculada ao processo de produção do poder. Não à toa, na visão de Esposito, por exemplo, não é possível, numa perspectiva atual, “entender o político à luz de qualquer aceção dualista como algo que positivamente, a partir do exterior, se contrapusesse à linguagem do poder”.¹³ Esse posicionamento filosófico se coaduna com outras discussões, mais ligadas às ciências sociais, como, por exemplo, a levantada por Michael Hardt e Antonio Negri, em *Império*, livro no qual assinalam que “todos os elementos de corrupção e exploração nos são impostos pelos regimes de produção linguística e comunicativa: destruí-los com palavras é tão urgente quanto fazê-lo com ações”.¹⁴



Note-se que esta última reflexão suscitada pela leitura de Hardt e Negri é frutífera e interessante não só por trazer à tona a necessária aproximação entre linguagem e práxis, mas também por abrir caminho para se pensar a possível

relação entre prática artística e outras práticas, nas quais a constituição do comum e a convivência se tornam centrais. Isso porque as práticas artísticas estão inseridas no contexto amplo de uma certa sensibilidade contemporânea para as questões da vida em comum (a filosofia parte, justamente, da necessidade de interpretar esse contexto e encontrar nele – num gesto intempestivo, como querem Agamben/Nietzsche – as zonas obscuras).¹⁵

Âmbitos muito diferentes do conhecimento estão se dedicando, simultaneamente, a pensar a comunidade (ou a convivência, a vida em comum). Essa é uma questão urgente hoje. Nunca se falou tanto em complexidade e, possivelmente, em nenhuma outra época, a relação entre as diferentes esferas da atuação humana e a consciência do impacto mútuo esteve tão evidente no cotidiano. Basta pensar, por exemplo, em como a preocupação com o meio ambiente e o aquecimento global deixaram o âmbito científico para habitar – e às vezes direcionar – os debates políticos, a indústria de bens de consumo, a publicidade, ao ponto de reformular a própria noção de ética. Em grandes centros urbanos, perguntas como “o que você come?”, “onde você compra sua comida?”, “onde compra?”, simplesmente, e “o quê?”, “o que você faz com seus restos?” se tornaram perguntas políticas.

É possível perceber aí que a noção de convivência apresenta uma importante duplicidade de apropriações em termos teóricos. Liga-se, filosoficamente, à experiência de abertura ao outro, a qual desabilita a pulsão imunitária/identitária das comunidades, bem como os lugares estabelecidos da forma e do sentido, no discurso artístico. Já no que tange aos estudos sociais, convivência é o resultado de uma conjuntura histórica/geopolítica que se impõe *a priori* como um problema, dentro de uma estrutura sociocultural acostumada a lidar com a separação/estratificação. Sendo assim, na lógica da militância político-intelectual contemporânea, é preciso aprender a lidar com o outro, conviver com ele, estruturando relações políticas e culturais produtivas, dentro da inexorável multiculturalidade do presente. Nesse sentido, se, por um lado, a postura estético-filosófica parece parar no lugar do “não”, da desconstrução dos discursos hegemônicos em torno da comunidade, por outro, a postura sociológica parece ser um tanto ou quanto heurística.

Conforme já demonstramos, a vertente filosófica tenta deixar para trás a ideia de que a comunidade é a *Gemeinschaft*, em que os membros se unem por um sentido de lealdade a princípios morais, por uma identidade comum ou pela nostalgia da comunidade como conjunto harmônico. Contudo, uma ideia de comunidade que não se sustente no

pertencimento nem na propriedade, mas na coexistência, no *cum*, despotencializa-se, muitas vezes, em meio à inoperância de seu próprio discurso, que se institui como a promessa de algo “que vem”, renegando criticamente lutas específicas, interesses compartilhados e afetos mobilizadores do presente.

A princípio, parece haver uma disjunção entre a noção de comunidade de que falam os filósofos (Nancy, Esposito, Agamben) e aquela de que falam os cientistas políticos e sociais (como Negri, Hardt) e os teóricos da comunicação (como Clay Shirky, Howard Rheingold). Um desencontro entre a comunidade como conceito filosófico e a comunidade da vida cotidiana, a “comunidade dos humanos”.¹⁶

Os filósofos europeus, em geral, partem sempre do trauma pelos usos que se fez da comunidade no século XX: das atrocidades cometidas em nome de um sentido de comunidade baseado na identidade do grupo (no caso do nazismo) e do fracasso do grande projeto político baseado no comum (no caso do comunismo). Escrevem com muito tato, sabendo da aversão dos leitores europeus pelo vocabulário ligado ao comum-comunismo-comunitário. Nancy, em especial, reforça a ideia da comunidade como um mito que perde sua força no momento mesmo em que é reconhecido como tal. Para eles, a nostalgia da comunidade se expressa muitas

vezes como o desejo de recuperação de uma certa idade de ouro perdida, uma visão de comunidade calcada num certo pacto de confiança mútua que não existe, nunca existiu. Eles partem daí para pensar uma possível comunidade das singularidades, uma comunidade que não se funde sobre a identidade (a semelhança), mas que se construa na rede da heterogeneidade (a “comunidade inoperante” ou a “comunidade que está por vir”).

Negri e Hardt não falam precisamente em comunidade e talvez evitem o termo pelos mesmos motivos históricos que indicavam Nancy e os demais. Negri menciona ainda os efeitos perversos que o conceito de comunidade baseado em uma identidade de raça nos deixou, como a herança da colonização, lembrando que não só a Europa viu as consequências cruéis da noção tradicional de comunidade.

Esses autores preferem, então, o termo “multidão”, que é o mesmo escolhido por Paolo Virno. O modo como eles entendem a multidão, no entanto, se aproxima muito da ideia de uma comunidade heterogênea, composta por singularidades e sem unificação, que aparece nos outros filósofos. No entanto, em sua reflexão, a multidão claramente emerge do estágio atual do capitalismo e é um conceito inseparável da globalização. A multidão é a alternativa que vai se construindo dentro do império:

A globalização, contudo, também é a criação de novos circuitos de cooperação e colaboração que se alargam pelas nações e continentes, facultando uma quantidade infinita de encontros. Esta segunda face da globalização não quer dizer que todos no mundo se tornem iguais; o que ela proporciona é a possibilidade de que, mesmo nos mantendo diferentes, descubramos os pontos comuns que permitam que nos comuniquemos uns com os outros para que possamos agir conjuntamente. Também a multidão pode ser encarada como uma rede: uma rede aberta e em expansão na qual todas as diferenças podem ser expressas livre e igualitariamente, uma rede que proporciona os meios da convergência para que possamos trabalhar e viver em comum.¹⁷

Quais são as categorias que nos permitem fazer uma leitura desta nova realidade? Dizemos que são as categorias de multidão, comum e de singularidade. Quando falamos de multidão falamos de um conjunto, mais do que uma soma, de singularidades cooperantes. A multidão pode ser definida como o conjunto de singularidades cooperantes que se apresentam como uma rede, uma *network*, um conjunto que define as singularidades em suas relações umas com as outras.¹⁸

O conceito de multidão se afasta dos de “povo” e de “massas” pela heterogeneidade, mas o que permite sua articulação é o comum. É a construção do comum o objetivo

da multidão, e não a tomada do poder: “Na medida em que a multidão não é uma identidade (como o povo) nem é uniforme (como as massas), suas diferenças internas devem descobrir o comum (*the commons*) que lhe permite comunicar-se e agir em conjunto.”¹⁹

Parece curioso que justamente os filósofos militantes (Virno e Negri) coincidam nessa escolha e que o termo que eles usam, “multidão”, seja mais “pé no chão” e de caráter mais concreto do que a “comunidade inoperante”, de Nancy,²⁰ e a “comunidade que vem”, de Agamben, que parecem evocar mais a ausência ou a impossibilidade do que a efetiva existência da comunidade, qualquer que seja sua forma. A definição de multidão parte da possibilidade da colaboração, está ancorada na ação concreta. Para além da “comunidade inoperante”, existe algo, ainda que frágil e provisório, que as pessoas leigas em seu cotidiano entendem por comunidade. E ela funciona, mesmo que esteja sempre a ponto de se desfazer.²¹

Embora a multidão apareça inicialmente em Negri e Hardt como um projeto, um objetivo a ser conquistado (como um horizonte utópico), após a sucessão de eventos de 2011 – da revolta na Tunísia que se estende pelo Oriente Médio, passando pela tomada da Puerta del Sol em Madri e da Praça Syntagma em Atenas, até o surgimento do Occupy Wall Street (OWS) – eles passam a falar no assunto como

algo presente, em progresso. Esses eventos são recebidos com entusiasmo pelos autores porque ilustram perfeitamente o projeto de construção do comum pela multidão, com seu mecanismo horizontal de organização, sem comitês ou líderes identificáveis pela mídia.

Apesar de a definição de multidão apresentada por esses autores (Virno, Negri, Hardt), cada um a seu modo, coincidir em muitos aspectos com a ideia de comunidade apresentada pelos filósofos, o que diferencia os dois conceitos é o fato de que os pensadores que falam da multidão não tratam dela como algo que está por vir, mas como algo que já existe, que está presente e ativo agora (uma comunidade operante, afinal), ainda que, por sua própria natureza, permaneça em construção.

Não se pode ignorar ainda que o conceito de multidão como um “conjunto de singularidades cooperantes” depende da interconectividade, de ações mútuas. A interação com a tecnologia e a transformação que ela causa nos modos de produção e consumo é fundamental para as ideias de Negri e Hardt, e é o que os aproxima dos teóricos da comunicação. Estudiosos da internet, como Clay Shirky,²² por exemplo, têm descrito e prognosticado as possibilidades de ação colaborativa proporcionadas pela difusão da tecnologia, desde a Wikipédia, as novas formas

de produção e difusão de notícia, o *software* livre, o consumo colaborativo, até as estruturas de gerenciamento de empresas e sistemas de avaliação de serviços.

Mas o entusiasmo de Negri e Hardt pela multidão (para eles, aparentemente imbuída de valores positivos) faz com que se concentrem naquelas possibilidades de cooperação que se enquadram em suas próprias expectativas políticas. Porém, o potencial da multidão não está disponível só para a agenda da esquerda, nem só para fins diretamente políticos. Não à toa, quando Howard Rheingold fala de multidões inteligentes, ele se refere à capacidade de articulação entre pessoas que não se conhecem para realizar uma ação comum. Mas a ação não é necessariamente benéfica, pois a convergência de tecnologias, ao passo que abre um novo panorama de cooperação,

também possibilita uma economia de vigilância universal e autoriza o sanguinário, bem como o altruísta. Como todo salto prévio no poder tecnológico, a nova convergência da computação sem fio e da comunicação social permitirá que as pessoas melhorem a vida e a liberdade em alguns aspectos e as degradem em outros. A mesma tecnologia tem o potencial de ser usada tanto como uma arma de controle social quanto um meio de resistência. Mesmo os efeitos benéficos irão ter efeitos secundários.²³



É importante atentar para essa tensão entre potência e controle que a interconectividade na sociedade midiática suscita. Não à toa, alguns artistas e intelectuais contemporâneos têm percebido esse poder dúplice que o uso das redes sociais, por exemplo, implica, a saber: o de ser ao mesmo tempo canal de reivindicação, protesto, e instrumento de exposição e fragilização dos sujeitos que por elas se manifestam. A título de exemplificação, veja-se um comentário postado no Facebook pelo poeta, jornalista e professor brasileiro Eduardo Sterzi, em 15 de julho de 2014, dois dias após o cumprimento de mandados de prisão preventiva de 37 militantes de movimentos sociais supostamente envolvidos na organização de manifestações que coincidiriam com a final da Copa do Mundo do Brasil:

A gente continuará repassando notícia após notícia, imagem após imagem, testemunho após testemunho, movidos por uma raiva que às vezes é quase só tristeza, mas que só por ser raiva também nos salva de irmos direto ao fundo do poço, que não tem fundo. E o mais trágico talvez seja saber que, mesmo se dedicarmos o dia todo, todos os dias, a fazer a informação circular, provavelmente não convenceremos ninguém que já não esteja sabendo na carne, e pior: provavelmente nossos inimigos, inclusive alguns, ou muitos, que até há pouco tempo eram nossos amigos,

ou assim se diziam, vão celebrar, a cada dia mais vergonhosamente, cada agressão que sofrermos, e que mesmo a informação que fazemos circular (o número de presos, a gravidade das violências, a extensão das exceções etc.) será também motivo de festa para quem já não tem um pingão de caráter na carcaça vazia – porque talvez nunca tenha tido, nós é que não percebíamos. Repassando, e repassando, e repassando informação – até que todos estejamos presos. E isto também é trágico, muito trágico: saber que, se as coisas continuarem como estão, nenhum de nós escapa.

Note-se que Sterzi, nessa postagem, paralelamente à potência do gesto raivoso e irascível de denúncia – atrelado à proliferação discursiva propiciada pelo suporte virtual, capaz de fazer informações de diferentes esferas e perspectivas ideológicas e autorais circularem, dando visibilidade muitas vezes àquilo que se encontra velado no convívio social –, justapõe a consciência de que tal gesto expõe e fragiliza o sujeito da enunciação, ao passo que provoca regozijo dos que se alinham às posições autoritárias. Desse modo, o autor nos propõe uma reflexão sobre uma forma de resistência frágil, na contemporaneidade, que embora enxergue sua potencialidade de contestação como algo contínuo, prevê a possibilidade trágica do fim, da destruição de qualquer tentativa de mudança, desvelando, simultaneamente, a fragmentação do espaço social em grupos antagônicos.

Essa perspectiva coaduna-se à elaborada por Agamben,²⁴ quem, no bojo da discussão em torno da noção de “comunidade que vem”, leva em conta tensões que se desenvolvem de maneira transversal em nossa história, revelando a força de coerção do aparelho estatal em relação ao que ele denomina de “singularidade qualquer”, desapegada das modelizações identitárias (algo que sempre está/esteve/estará presente). Nesse sentido, o filósofo dedica um dos capítulos de seu livro sobre a comunidade ao massacre da Praça Tienanmen (China, 1989), no qual vai afirmar o seguinte: “Ali onde estas singularidades manifestam pacificamente seu ser comum, ali haverá uma Tienanmen e, antes ou depois, chegarão os carros blindados.”²⁵ Dessa forma, Agamben, assim como outros filósofos que refletem em torno do conceito de comunidade, mostra sua diferença em relação aos movimentos multitudinários – que marcam historicamente diferentes épocas, não só a atual, é claro –, evidenciando que, não obstante reconheça a potencialidade de tais acontecimentos, não aposta na multidão como um dispositivo de superação do *status quo*.

Não seria descabido apontar que mesmo Negri e Hardt,²⁶ embora desde outro ângulo, percebem em suas reflexões certos pontos problemáticos da multidão. Embora esses teóricos compreendam esta como um mecanismo político de desarticulação do capitalismo pós-industrial a partir

de suas próprias bases e sistemas comunicativos, maquínicos e cooperativos, assinalam certo obstáculo que é a dificuldade de se configurar com “o corpo da multidão” um *télos*.²⁷ A falta de um *télos* da multidão – aí no sentido de um agenciamento coletivo, não formado por mediações, que constitua uma noção de finalidade – impõe-se para os autores, ao final da obra *Império*, por exemplo, como um incômodo. Leia-se:

A capacidade de construir lugares, temporalidades, migrações e novos corpos já afirma sua hegemonia por ações da multidão contra o Império. (...) O único evento que ainda estamos esperando é a construção, ou melhor a insurreição, de uma poderosa organização.²⁸

Na medida em que vai se tornando cada vez mais perceptível o rearranjo veloz das estruturas conservadoras após o processo de desencadeamento-acirramento-arrefecimento das manifestações populares – a exemplo do que vem ocorrendo no Brasil desde junho de 2013 –, vem à tona o questionamento em torno da capacidade de impacto desses movimentos, tanto em termos culturais quanto sociopolíticos. Paralelo a isso, reside um intento por parte das organizações sociais e das legendas partidárias de cooptar as discursividades e os sentidos mobilizados pelas chamadas “vozes das ruas”. Até mesmo a universidade

nesse contexto tende a se enxergar como protagonista intelectual do processo, fornecendo aos grupos alternativos suporte, legitimidade e *background* acadêmico para suas reivindicações. Visivelmente contrários a essas tendências, Negri e Hardt negam qualquer tipo de postura prescritiva, dizendo o seguinte: “Não dispomos de qualquer modelo (...) Só a multidão, pela experimentação prática, oferecerá os modelos.”²⁹



A dificuldade de se extrair um *télos* reformador dessas experimentações/experiências que constituem as novas práticas comunitárias talvez seja mesmo uma condição paradoxal do contemporâneo, visto que o ser-em-comum, ou, em outras palavras, o aberto que as novas formas de manifestação da comunidade exige – uma comunidade da relação, não do pertencimento, da propriedade –, se despotencializa ao ser fixado em modelos organizacionais preestabelecidos. As novas propostas e modelos de militância em geral são facilmente reapropriados por forças políticas tradicionais e grupos fundamentalistas. Reside justamente aí a perigosa tendência política e discursiva ao fechamento imunitário dos grupos sociais, conforme já assinalou Esposito:

Apesar de todas as precauções teóricas inclinadas a garanti-lo, esse vazio tende irresistivelmente a propor-se como um pleno, a reduzir o geral do “em comum” ao particular de um sujeito comum. Uma vez identificada – com um povo, uma terra, uma essência –, a comunidade permanece amuralhada dentro de si mesma e separada de seu exterior, e a inversão mítica cumpre-se perfeitamente.³⁰

É importante refletir que esse movimento de resignificação do lugar do vazio como algo pleno e interpretável, sob a égide de uma origem essencializada, não constitui unicamente uma tendência, mas é, por outro lado, fruto do medo e da angústia em se aderir a uma experiência comunitária pensada como uma interação de singularidades, e não reduzida às representações que fazem as comunidades serem entendidas como entidades (povo, nação, classe ou raça, para mencionar termos históricos mais evidentes).

Atente-se para o fato de que pensar a coletividade como um encontro de singularidades não significa recuperar qualquer tipo de ideia romântica de subjetividade homogênea. O sujeito singular tampouco deve ser visto como uma entidade apriorística que transcende a dinâmica sociocultural. A relação com a exterioridade e com a heterogeneidade de formações discursivas é fundamental para a compreensão do sujeito contemporâneo. Não à toa, dentro dos estudos

dedicados ao conceito de multidão, o problema do anônimo aparece com bastante ênfase, visto que o anônimo neste caso é perspectivado como elemento pré-individual constitutivo, que faz parte do mosaico dialógico que conforma o “eu”. Não podemos deixar de recordar a propósito disso que, para Virno,³¹ teórico que utiliza essa categoria a fim de problematizar a noção de indivíduo:

A noção de subjetividade é anfíbia: o “Eu falo” co-habita com o “fala-se”, o que não podemos reproduzir está estreitamente mesclado com o recursivo e com o serial. Mais precisamente: no tecido do sujeito encontram-se, como partes integrantes, a *tonalidade anônima* do que é percebido (a sensação enquanto sensação da espécie) e o caráter imediatamente intersubjetivo ou “público” da língua materna (...). A coexistência do pré-individual e do individuado no seio do sujeito está mediada pelos afetos; emoções e paixões assinalam a integração provisória dos dois aspectos, mas também seu eventual desapego: não faltam crises nem recessões nem catástrofes. Há medo, pânico ou angústia quando não se sabe compor os aspectos pré-individuais de sua própria experiência com os aspectos individuados.³²

Não é de se espantar que, na perspectiva de diversos poetas-críticos contemporâneos atuais, por exemplo, a

experiência do presente configure-se como uma problemática (tanto quanto produtiva) tensão entre o imediato e a irrepresentabilidade, de outro modo: entre a banalidade da experiência vivida – que se coloca na ordem do comum, passível de ser experienciado por qualquer pessoa – e o aspecto singular que essa experiência ganha na ótica do sujeito, capaz de retirá-la do campo representativo habitual para fazê-la deslizar em direção a novos horizontes de sentido. Leia-se, a título de exemplificação, um fragmento de *Aqui América Latina*, em que Josefina Ludmer relata ao leitor uma consideração da poeta e crítica argentina Tamara Kamenszain a respeito da questão da experiência na novíssima geração da poesia portenha:

Paradoxalmente esses textos, que trabalham com o mais transparente, o mais cotidiano, o mais imediato, de repente se tornam mais difíceis de entender do que o próprio *Ulisses*... talvez porque não ofereçam nada que mereça ser lido a sério... Parecem ser como o próprio real. Sim, eu sei que o termo soa meio lacaniano, você já me disse outras vezes, e de alguma maneira é, pelo menos neste caso parece não haver dúvida de que o uso nesse sentido. Pois quero me referir ao que não pode ser representado, apesar de se tratar apenas de um xixi que me molha...³³

Claro que nesse comentário de Tamara – citado em forma de discurso direto por Ludmer – subjaz uma reflexão sobre a questão mais ampla da impropriedade do campo poético-literário em face da experiência contemporânea. Como se a linguagem poética se autoproblematizasse em sua potencialidade de produzir sentidos para além da doxa da representação. Note-se assim um paralelo entre o percurso de desenvolvimento da literatura e o dos debates teóricos a respeito do conceito de comunidade.

Tal impropriedade, evidentemente, promove diferentes formas de hibridização que fazem a literatura extrapolar seu campo específico e autônomo. Na obra de Kamenzain, por exemplo, fundem-se gêneros e tipologias discursivas da poesia e da narrativa – não à toa, sua coletânea poética intitula-se *La novela de la poesía*.³⁴ Os problemas literários e as citações intertextuais nela aparecem frequentemente mesclados a questões extremamente íntimas e biográficas: um exemplo disso é o fato de seus livros *O gueto* e *O eco da minha mãe* girarem, respectivamente, em torno da morte de seu pai e de sua mãe. Não poucas vezes, percebe-se também na produção da autora a interface entre questões e discussões relativas tanto a sua poesia quanto a sua produção ensaística – note-se, a este respeito, um apontamento do crítico Jorge Monteleone:

No entanto, em *O gueto*, a poesia de Kamenzain dava um giro que, sem desdenhar aqueles núcleos de distância e ironia, se personalizavam de um modo inequívoco com o motivo da morte do pão. Era um modo de explorar também o lugar do nome, e nele, a inscrição da origem: tal como ela mesma observou sobre Alejandra Pizarnik no seu notável livro de ensaios *La boca del testimonio*, o nome judeu de Kamenzain é o nome do pão.³⁵

Em consonância com todas essas fusões e mesclas, a poesia de Tamara coloca-se no terreno da *anautonomia*, isto é, do não autônomo: entre-lugar que se expande em direção a campos de reflexão que vão além do poético, atingindo patamares de discussão sobre cultura, política, língua(gem), psicanálise etc. E isso se produz no bojo de uma escrita simultaneamente pessoal e coletiva, autobiográfica e experimental, como se a experiência da alteridade (isto é, com o outro e do outro em si mesmo) abalasse a linguagem do poema a ponto de fazê-lo singularizar a relação sujeito-comunidade. Perceba-se que, tanto em *O gueto* quanto em *O eco da minha mãe*, a questão da experiência torna-se uma problemática. No poema “Judeus”, de *O gueto*, por exemplo, é interessante notar a tensa configuração de um “nós” (de “tonalidade anônima”, como diria Virno) que não consegue fixar-se em uma identidade nacional, étnico-cultural, religiosa ou linguística.

Somos los de la combi "Corcovado"
portuñoles tirando de las faldas
de un guía
que a los pies macizos del redentor
pone los brazos en cruz como diciendo:
hasta aquí llegamos.
Algo de la altura nos marea
es una percusión que se eleva de los otros,
fantasías golpeando en redondo ellos avanzan
sobre su carnaval de todos una bandera
que dice escola nos desorienta más
porque al tam tam de las voces se suman
las nuestras también ya somos disfrazados
una fauna dejada de la mano de dios
los que bailan y los que ven bailar
inauguramos el mismo carnaval
2001 y todo es como siempre
al otro lado del Cristo el precipicio
y todos sin embargo marchamos
esta marcha de ciegos
sobre los pasos que le debemos a la música
loca fantasía de una escuela de vida
donde se aprende golpe a golpe
que los de arriba y los de abajo
que los de abajo con los de arriba son distintos
diferentes a costa de lo mismo
son el borde mismo de un idéntico abismo
el tamboril que adelanta si detiene

su tam tam para el santo y seña:
hasta aquí llegamos.

II

Pero hay más.

Nosotros

los de la combi en éxtasis foráneo
vamos a dejar nuestros disfraces de hotel
vamos a colgar nuestra bermuda en estandarte
de una ventana abierta al morro
y que nos reconozcan.

Pueblito que baja y se pierde
ni raza ni nación ni religión
del argentino la parte en camiseta
(lo que transpira destiñe al Che)
hay una diáspora subida al Corcovado
parte por parte acudimos a esa cruz
sin raza sin nacionalidad sin religión
ya fuimos clavados pero aún no somos
tan portuñoles tan ladinos tan idshistas
no somos suicidas aquí no ha pasado nada
sólo se trata de lúmpenes peregrinaciones
de un día más por Río de Janeiro
visa de turista boleto de ida y vuelta
no empujen ya quedamos atrás
pasó de largo la parada del milenio
bájense ahora todos

precipiten

que hasta aquí llegamos.³⁶

O poema, desde seu título, traz à baila a questão da diáspora inusitadamente imbricada à do turismo. Nele, o cenário, que simboliza ao mesmo tempo a tradição cristã (já aí um outro em relação ao elemento judaico) e o clichê turístico da cidade do Rio de Janeiro, funciona como local de interação, conflito, contato linguístico (“portuñoles tirando de las faldas / de un guía”), por um lado, e interpenetração e deslizamento dos discursos que vão paulatinamente desestabilizando fronteiras cristalizadas pela cultura (“porque al tam tam de las voces se suman / las nuestras también ya somos disfrazados”), por outro. No texto, Tamara afirma um “Nosotros” complexo que ora é índice de diferença em relação ao “ellos”, ora constitui sinal de que o comum é composto de alteridades, sendo a voz subjetiva um arranjo de vozes *a priori* dessemelhantes (“diferentes a costa de lo mismo / (...) el borde mismo de un idéntico abismo”). Nesse sentido, ainda, é interessante chamar atenção para as citações, em forma de pastiche, do poema “Lúmpenes peregrinaciones”, de Néstor Perlongher, e do texto de José Saramago, “Hasta aquí he llegado”, publicado no jornal *El País*, em protesto à continuidade dos fuzilamentos em Cuba nos anos de 2000. Não são escolhas aleatórias, à medida que ambos nutriram por meio de suas biografias a imbricação, também projetada aí por Kamenszain, entre memórias e formações discursivas advindas de regiões

linguístico-culturais lusófonas e hispânicas, tendo o poeta e antropólogo argentino vivido no Brasil e o romancista português, na Espanha.

Já nos poemas de *O eco da minha mãe*, configura-se uma inversão da estratégia de problematização da comunidade via ancoragem enunciativa do “nós”. Neles, encena-se uma voz poética em primeira pessoa do singular que, em virtude da relação (de cunho autobiográfico) com a doença da mãe, enfrenta-se com seu próprio processo de dessubjetivação. Segue um exemplo:

Ayer descubrí que me había vuelto
aún menos yo para ella
SYLVIA MOLLOY

Como mi madre que a veces me trata de usted
y yo me doy vuelta para ver quién soy,
la amiga de Sylvia que perdió el voseo
la desconoce hablándole de tú.
Correctas educadas casi pomposas
estas rehenes del Alzheimer
ponen a congelar la lengua materna
mientras nos despiden de su mundo sin palabras.
Sin embargo si te canto tu canción infantil
la neurona del idisch se posa dulce sobre tus labios
y todo lo que nunca entendí en ese idioma
lo repito con vos viejita, y me queda claro.³⁷

Note-se, na primeira parte do texto, que a diferenciação pragmática dos graus de cortesia e distância interpessoal – marcada numa escala que na variedade do espanhol rio-platense vai do mais formal “usted” ao menos formal “vos”, passando pela recuperação anacrônica do “tú” como tratamento de formalidade intermediária – é basilar para o entendimento da mudança enunciativa introduzida pela estranha associação do conectivo “Sin embargo” – típico de textos argumentativos formais –, a uma sequência de matiz dramático em que a presença de clítico e possessivos de segunda pessoa, o reaparecimento do “voseo” e o uso de forma lexical marcadamente coloquial na posição de vocativo (“viejita”) sugerem uma tentativa, embora unilateral, de recuperação do diálogo e da proximidade com a figura materna. O poema contemporâneo de Kamenzain já não se projeta, de forma idealizante, em direção a um leitor (interlocutor) universal; ao contrário, parece fazer questão de marcar múltiplas formas de endereçamento, todas particulares em diferentes níveis: aos leitores argentinos (também *voseantes*), à amiga e escritora Sylvia Molloy, à própria mãe. Com isso o texto exige um esforço de interpretação que necessariamente nascerá de um posicionamento exotópico do leitor, do mesmo modo que coloca a figura autoral num lugar de estranheza em relação a si mesma.

É importante notar ainda aí o movimento pendular de passagem do íntimo ao pré-individual e impessoal (“me doy vuelta para ver quién soy”), num sentido, e do coletivo/anônimo ao íntimo, novamente. Fica patente nisso um tratamento da questão da comunidade de maneira não esquemática, ou seja, sem reduzir o texto a um processo de adesão à fala comum ou de coletivização totalizante, mas uma abordagem que, ao exibir a experiência mais íntima e pessoal, projeta-a no domínio do comum, onde a doença/morte daquela mãe torna-se a doença/morte de qualquer mãe, de todos. Esse jogo tensiona, de maneira crítica, o próprio “ter lugar na língua” (materna), como diria Agamben,³⁸ operando, assim, “um deslocamento do individual ao coletivo, no qual nem a experiência nem o eu pertencem a um indivíduo em particular, logrando desta maneira singularizar a experiência, sem amarrá-la a qualquer noção de pertença ou especificidade”.³⁹

Notas

- ¹ Roberto Esposito, *Comunidad, inmunidad y biopolítica*, trad. Alicia García Ruiz, Madrid, Herder, 2009.
- ² “que la incompletitud, la finitud, no es el límite de la comunidad – como siempre ha imaginado el retrato melancólico del pensamiento –, sino exactamente su sentido” (*ibidem*, p. 57).
- ³ “marcado por la subordinación de la experiencia al conocimiento” (*idem*, *Communitas: origen y destino de la comunidad*, trad. C. Molinari Marotto, Buenos Aires, Amorrortu, 2007, p. 189).

- ⁴ “ser llenado con nuevos y antiguos mitos, sino más bien ser interpretado a la luz de su mismo ‘no’” (*idem, Comunidad, inmunidad y biopolítica*, p. 77).
- ⁵ “Lo que en verdad une a todas estas concepciones es el presupuesto no meditado de que la comunidad es una ‘propiedad’ de los sujetos que une: un atributo, una determinación, un predicado que los califica como pertenecientes a un mismo conjunto. (...) La comunidad sigue atada a la semántica del *proprium*. (...) Basta recordar la más sobria, y ya ampliamente secularizada, comunidad weberiana, para ver destacarse, si bien de una manera desnaturalizada, la figura misma de la pertenencia. ‘Una relación social se debe definir comunidad sí, y en la medida en que, la disposición a la acción reposa (...) sobre una común pertenencia subjetivamente sentida (afectiva o tradicional) por los individuos que participan en ella’ [Weber]. Si nos detenemos por un instante a reflexionar por fuera de los esquemas habituales, veremos que el dato más paradójico es que lo ‘común’ se identifica con su más evidente opuesto: es común lo que une en una única identidad a la propiedad – étnica, territorial, espiritual – de cada uno de sus miembros. Ellos tienen en común lo que les es propio, son propietarios de lo que les es común.” (*Idem, Communitas*, p. 22-25).
- ⁶ “se impuso por un motivo terrible, que la historia de nuestro siglo (...) no ha cesado de brindarnos, a tal punto que su recuerdo de tan agobiante se torna inevitable: en nombre de la comunidad, la humanidad – ante todo en Europa – puso a prueba una capacidad insospechada de autodestrucción” (Jean-Luc Nancy, *Conloquium*, em Roberto Esposito, *Communitas: origen y destino de la comunidad*, trad. C. Molinari Marotto, Buenos Aires, Amorrortu, 2007, p. 10).
- ⁷ “El *cum* es lo que vincula (si es un vínculo) o lo que junta (si es una juntura, un yugo, una yunta) el *munus* del *communis* cuya lógica o carga semántica Esposito ha reconocido y desarrollado tan bien (...): el reparto de una carga, de un deber o de una tarea, y no la comunidad de una sustancia. El ser-en-común se define y constituye por una carga, y en último análisis no está a cargo de otra cosa sino del mismo *cum*” (Nancy, *Conloquium*, p. 15-16).
- ⁸ “el *munus* que la *communitas* comparte no es una propiedad o pertenencia. No es una posesión, sino, por el contrario, una deuda, una prenda, un don-a-dar” (Esposito, *Communitas*, p. 30).
- ⁹ “‘Un deber’ [que] une a los sujetos (...), que hace que no sean enteramente dueños de sí mismos. En términos más precisos, les expropia, en parte, su propiedad más propia, es decir, su subjetividad. Imponemos así un giro de ciento

ochenta grados a la sinonimia común-propio, inconscientemente presupuesta por las filosofías comunitarias, y restablecemos la oposición fundamental: no es lo propio, sino lo impropio – o, más drásticamente, lo otro – lo que caracteriza a lo común. (...) En la comunidad, los sujetos no hallan un principio de identificación, ni tampoco un recinto aséptico en cuyo interior se establezca una comunicación transparente o cuando menos el contenido a comunicar.” (*Ibidem*, p. 30-31).

- ¹⁰ Esposito, *Comunidad, inmunidad y biopolítica*.
- ¹¹ “Puede decirse que la reflexión política moderna, deslumbrada por esa luz, ha perdido completamente de vista la zona de sombra que recorta los conceptos políticos y que no coincide con el significado manifiesto de éstos. Mientras este significado es siempre unívoco, unilateral, cerrado sobre sí mismo, el horizonte de sentido, en cambio, es mucho más amplio, complejo, ambivalente, capaz de contener elementos recíprocamente contradictorios. Cuando se reflexiona sobre ellos, todos los conceptos más influyentes de la tradición política – poder, libertad, democracias – ponen de manifiesto que poseen en el fondo este núcleo aporético, antinómico, contradictorio; están expuestos a una verdadera batalla por la conquista y la transformación de su sentido.” (*Ibidem*, p. 11).
- ¹² Michel Foucault, *A ordem do discurso*, trad. Laura Fraga Sampaio, São Paulo, Loyola, 2002.
- ¹³ “entender lo político bajo cualquier acepción dualista, como algo que positivamente se contrapusiera desde el exterior al lenguaje del poder” (*ibidem*, p. 13).
- ¹⁴ Michael Hardt e Antonio Negri, *Império*, trad. Berilo Vargas, Rio de Janeiro, Record, 2005, p. 428.
- ¹⁵ O intempestivo (ponto de vista sobre o contemporâneo em Agamben – leitor de Nietzsche) tem muito a ver com o modo como o anacronismo atravessa o tempo histórico. Em Agamben (*O que é o contemporâneo e outros ensaios*, trad. Vinicius Honesko, Chapecó, Argos, 2009), o contemporâneo está marcado pela tensão entre a ação (daquele que “interpreta” antes, daquele que detecta “zonas obscuras”) e a involuntariedade (a percepção nasce da experiência, o acontecimento estético-discursivo está sempre ligado ao acaso). Isso nos parece importante para pensarmos o papel dos que produzem arte num cenário contemporâneo que põe em xeque conceitos identitários de comunidade.

- ¹⁶ Cf. este conceito em “Aesthetic Separation, Aesthetic Community”, de Jacques Rancière (J. Rancière, *Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art, Art&Research*, Glasgow, v. 2, n. 1, Summer 2008, disponível em <<http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/ranciere.html>>, acesso em 20 out. 2014).
- ¹⁷ Michael Hardt e Antonio Negri, *Multidão*, trad. Clóvis Marques, Rio de Janeiro, Record, 2005, p. 12.
- ¹⁸ Antonio Negri, A Constituição do Comum, em Seminário Internacional – Capitalismo Cognitivo: Economia do Conhecimento e a Constituição do Comum, 2., Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, out. 2005, disponível em <<http://philosophersdesk.blogspot.com.br/2011/07/antonio-negri-constituicao-do-comum.html>>, acesso em 29 abr. 2013.
- ¹⁹ Hardt e Negri, *Multidão*, p. 14. Os autores têm todo um outro livro dedicado ao conceito do comum (*Commonwealth*, Cambridge, Harvard University Press, 2009). Por agora, bastaria esclarecer que esse comum de que falam é uma produção nova, contemporânea, que não se identifica com a dicotomia público-privado e que não se refere a uma volta ao terreno comunal de partilha pré-capitalista (por isso, os autores, mais tarde, trocam a expressão “the commons” por “commonwealth”).
- ²⁰ Jean-Luc Nancy, *La comunidad inoperante*, trad. Juan Manuel Garrido Wainer, Santiago, Arcis, 2000.
- ²¹ Esta reflexão é, de algum modo, paralela ao que se verifica na tradução. A teoria pós-estruturalista da tradução insiste na intraduzibilidade, na impossibilidade da equivalência linguística etc. No entanto, para quem traduz, a tradução simplesmente acontece. Ela depende de decisões mais ou menos adequadas, mas é um ofício e se cumpre, não emperra na teoria.
- ²² Clay Shriky, *Lá vem todo mundo: o poder de organizar sem organizações*, trad. Maria Luiza Borges, Rio de Janeiro, Zahar, 2012.
- ²³ “also makes possible a universal surveillance economy and empowers the bloodthirsty as well as the altruistic. Like every previous leap in technological power, the new convergence of wireless computation and social communication will enable people to improve life and liberty in some ways and to degrade it in others. The same technology has the potential to be used as both a weapon of social control and a means of resistance. Even the beneficial effects will have

side effects” (Howard Rheingold, *Smart Mobs: the Next Social Revolution*, Cambridge, Perseus, 2002, p. xviii).

- ²⁴ Giorgio Agamben, *La comunidad que viene*, trad. M. Latorre y J. L. Villacañas, Valencia, Pre-Textos, 1996.
- ²⁵ “Allí donde estas singularidades manifiestan pacíficamente su ser común, allí habrá una Tienanmen y, antes o después, llegarán los carros blindados.” (*Ibidem*, p. 71).
- ²⁶ Hardt e Negri, *Multidão*.
- ²⁷ *Idem*, p. 427.
- ²⁸ *Idem*, p. 435.
- ²⁹ *Ibidem*, p. 435.
- ³⁰ “Pese a todas las precauciones teóricas tendientes a garantizarlo, ese vacío tiende irresistiblemente a proponerse como un lleno, a reducir lo general del ‘en común’, a lo particular de un sujeto común. Una vez que se la identifica – con un pueblo, una tierra, una esencia –, la comunidad queda amurallada dentro de sí misma y separada de su exterior, y la inversión mítica queda perfectamente cumplida.” (Esposito, *Communitas*, p. 44-45).
- ³¹ Paolo Virno, *Gramática da multidão: para uma análise das formas de vida contemporâneas*, trad. Leonardo Palma Retamoso, São Paulo, Annablume, 2013.
- ³² *Ibidem*, p. 103, grifos nossos.
- ³³ Josefina Ludmer, *Aqui América Latina: uma especulação*, trad. Rômulo Monte Alto, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013, p. 96-97.
- ³⁴ Tamara Kamenszain, *La novela de la poesía: poesía reunida*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012.
- ³⁵ “Sin embargo, en *El ghetto*, la poesía de Kamenszain daba un giro que, sin desdeñar aquellos núcleos de distancia e ironía, se personalizaban de un modo inequívoco con el motivo de la muerte del padre. Era un modo de explorar también el lugar del nombre y, en él, la inscripción del origen: tal como ella misma predicó sobre Alejandra Pizarnik en su notable libro de ensayos *La boca del testimonio*, el nombre judío de Kamenszain es el nombre del padre.” (Jorge Montealeone, En el vacío de la palabra, *La Nación*, Buenos Aires, nov. 2010,

disponível em <<http://www.lanacion.com.ar/1320667-en-el-vacio-de-la-palabra>>, acesso em 30 jun. 2015).

³⁶ “Somos os da kombi ‘Corcovado’ / portunhóis agarrados à barra / de um guia / que aos pés maciços do redentor / abre os braços em cruz como se dissesse: / até aqui chegamos. / Algo nesta altura nos deixa tontos / é uma percussão que se eleva dos outros, / fantasias batendo repetidamente eles avançam / sobre seu carnaval de todos uma bandeira / que diz escola nos desorienta mais / porque ao tam-tam das vozes se somam / as nossas também já somos fantoches / uma fauna esquecida por deus / os que dançam e os que olham dançar / inauguramos o mesmo carnaval / 2001 e tudo é como sempre / do outro lado do Cristo o precipício / e contudo todos caminhamos / este caminho de cegos / sobre os passos que devemos à música / louca fantasia de uma escola de vida / onde se aprende a cada batida / que os de cima e os de baixo / que os de baixo e os de cima não são iguais / diferentes às custas do mesmo / e estão à beira mesmo de um idêntico abismo / o tamborim que avança interrompe / seu tam-tam para a palavra de ordem: / até aqui chegamos. // II / Mas tem mais. / Nós / os da kombi em êxtase forasteiro / vamos largar nossas fantasias de hotel / vamos pendurar nossa bermuda como estandarte / em uma janela aberta para o morro / e que nos reconheçam. / Cidadezinha que desce e se perde / nem raça nem nação nem religião / dos argentinos, a camiseta / (a transpiração desbota o Che) / tem uma diáspora subida ao Corcovado / parte por parte acudimos a essa cruz / sem raça sem nacionalidade sem religião / já fomos pregados mas ainda não somos / tão portunhóis tão ladinos tão idshistas / não somos suicidas aqui nada aconteceu / trata-se apenas de lúmpens peregrinações / de um dia a mais no Rio de Janeiro / visto de turista bilhete de ida e volta / não empurrem já ficamos para trás / passou direto a parada do milênio / desçam todos agora / precipitem / que até aqui chegamos.” (Tamara Kamenszain, *O gueto/O eco da minha mãe*, trad. Paloma Vidal e Carlito Azevedo, Rio de Janeiro, 7Letras, 2012, p. 60-63).

³⁷ “Ontem descobri que tinha me tornado / ainda menos eu para ela / SWILVIA MOLLOY // Como minha mãe que às vezes me chama de ‘senhora’ / e eu viro para ver quem sou, / a amiga de Sylvia que perdeu o ‘você’ / desconhece-a dizendo-lhe ‘tu’. / Corretas educadas quase pomposas / estas reféns do Alzheimer / colocam no congelador a língua materna / enquanto nos despedem do seu mundo sem palavras. / Mas se canto para você sua canção infantil / o neurônio do ídiche se pousa doce sobre seus lábios / e tudo o que eu nunca entendi nesse idioma / repito com você, mãezinha, e fica claro para mim.” (*Ibidem*, p. 60-63).

³⁸ Agamben, *La comunidad que viene*.

³⁹ “un desplazamiento de lo individual a lo colectivo en el cual ni experiencia ni yo pertenecen a un individuo en particular, logrando de esta manera singularizar la experiencia, sin amarrarle noción alguna de pertenencia o especificidad” (Florencia Garramuño, Resenha de *La novela de la poesía. Espacio Murena*, Buenos Aires, abr. 2013, disponível em <<http://www.espaciomurena.com/4805/>>, acesso em 30 jun. 2015).

ENDEREÇAMENTO

Onde queres revólver, sou coqueiro
E onde queres dinheiro, sou paixão
Onde queres descanso, sou desejo
E onde sou só desejo, queres não
E onde não queres nada, nada falta
E onde voas bem alto, eu sou o chão
E onde pisas o chão, minha alma salta
E ganha liberdade na amplidão

Caetano Veloso

Un verso se encabalga con otro
Si van de la mano ¿cuentan algo?
No sé pero te aseguro
Que con toda el alma quieren seguir contando
Para que mañana si me queda tiempo
Yo te pueda pasar en claro mi cuaderno
escribirte por ejemplo un ensayo titulado
LA NOVELA DE LA POESÍA
¿Será eso hablar de la muerte?
Vos sabrás...

Tamara Kamenszain

Endereçamento e poesia

Podemos entrar na discussão sobre endereçamento observando a atenção dada pela crítica a um procedimento da produção poética contemporânea: a presença do pronome em segunda pessoa na retórica da correspondência e da conversação. No contexto brasileiro, é possível encontrar esse interesse em algumas leituras em torno da poesia de Ana Cristina Cesar. Lançando mão dos procedimentos do diário, correspondência, confissão, essa poesia evidencia o endereçamento como um modo de problematizar as leituras que postularam a intransitividade da palavra poética e sua autorreflexividade, tais como as de Roman Jakobson ou do Formalismo Russo. É o que sinaliza Silviano Santiago quando, em “Singular e anônimo”, de 1985, publicado posteriormente em *Nas malhas da letra*, questiona algumas dicotomias usadas para ler essa poesia, como entre poema “fácil” e poema “difícil”, entre “construído” e “espontâneo”, entre autobiográfico e literário, nos fazendo ler o que há de singular e anônimo no caráter direcionado, endereçado, dessa poesia, e quem sabe de qualquer poesia, “continua travessia para o outro”, segundo sua formulação.

Na poesia de Ana Cristina Cesar, em especial, isso se explicita, como entenderá também Flora Süssekind em *Até segunda ordem não me risque nada* – ensaio escrito em 1989 que nasce do encontro com os cadernos e rascunhos do acervo de Ana

Cristina Cesar, hoje no Instituto Moreira Salles –, através de uma poesia que se apresenta como conversação:

A escrita como conversação, como fala: este um dos traços característicos da escrita de Ana Cristina Cesar, cujo eco, insistente, se repete, com variações, de um livro a outro. Às vezes o texto começa como relato, mas, de repente, surgem aspas, interrogações, sugestões de interlocução.¹

Tal discussão em torno do endereçamento se reatualiza em textos recentes, como o do poeta e crítico Marcos Siscar, também sobre a poesia de Ana Cristina Cesar, “Ana C. aos pés da letra”, em que aparece o endereçamento ligado ao “problema da destinação” na poesia, o que por sua vez se liga a uma problemática mais ampla sobre o lugar da “sinceridade”, da “intimidade”, da “experiência pessoal”, isto é, sobre a enunciação na poesia desde a modernidade. Quem fala na poesia? Que “eu” é esse que insiste? De quem é a voz? – são perguntas que retornaram na crítica de poesia. Nesse caso, é o ensaio “Poesia e composição”, de João Cabral de Melo Neto, de 1952, que serve para mostrar uma confluência entre poéticas distintas no que se refere ao movimento do eu em direção ao leitor, situando, como já apontava Silviano Santiago, no cerne da discussão sobre poesia, a questão da alteridade, presente tanto em Cabral

como em Ana Cristina, embora com objetivos bastante diversos. Em relação ao deslocamento produzido pela poesia de Ana Cristina Cesar, Siscar aponta:

Da utopia da concordância entre poeta e público, da complementariedade entre o cantar de um galo e o cantar do outro (no poema "Tecendo a manhã" de Cabral), passamos aqui para uma experiência da provocação, do entrechoque, da sedução cheia de advertências.²

Por sua vez, em seu ensaio "Poesia, crítica, endereçamento", Celia Pedrosa traça um mapa em torno da relação entre poesia e endereçamento a partir dos ensaios mencionados de Silviano Santiago, Flora Süssekind e Marcos Siscar, além de leituras próprias sobre a poesia de Ana Cristina Cesar e sobre a produção poética do próprio Siscar. O endereçamento como característica discursiva será pensado em relação a discussões em torno da linguagem e da experiência:

O investimento na primeira pessoa endereçada pode ser compreendido então como modo paradoxal de a poesia solicitar e colocar em crise a lógica da copresença e da identidade que preside a comunicação linguística; e também a transitividade do eu ao outro, do individual ao coletivo, do singular ao comum, bem como o sentido de cada uma dessas instâncias e categorias.³

O que Pedrosa define, incorporando a poesia de Siscar, é um modo de pensar o endereçamento como uma forma do acontecimento que supera tanto as posturas eufóricas como céticas a respeito da comunicação ou da comunicabilidade, através do apelo a um outro, que está, não obstante, em fuga.

Poderíamos nos perguntar, neste ponto, se o endereçamento seria algo próprio da poesia contemporânea. Luciana di Leone aponta em relação a isso em seu livro *Poesia e escolhas afetivas*: "nem a qualidade transitiva nem o afeto são prerrogativas da poesia contemporânea",⁴ assinalando, porém, que no presente há uma especial preocupação no pensamento filosófico, bem como na crítica de arte, pela questão do relacional e do comunitário, pelos modos de viver juntos, como teremos a oportunidade de observar mais adiante.

A ideia, de qualquer modo, é que seria possível produzir uma releitura de tradições poéticas a partir desse conceito. A própria autonomia do literário poderia ser repensada a partir do embate com o leitor, perfeitamente encenado no poema de abertura de *As flores do mal*, para ficarmos num exemplo paradigmático. A preocupação com o outro, com aquele ao qual o poema se dirige, será, pela cisão mesma entre o eu e o mundo, incontornável. Ela conduzirá, afinal de contas, os caminhos de uma discussão sobre os sentidos e valores da enunciação poética. Como assinala Yves Vadé, referindo-se à emergência do sujeito lírico no romantismo:

O sujeito lírico romântico, nesse primeiro estágio de sua emergência, poderia então ser definido como uma instância de enunciação produzindo enunciados poéticos cujo referente seria a intimidade mesma do autor, na medida em que ela compartilha um domínio comum com a intimidade do leitor.⁵

E esse domínio comum está relacionado à “consciência de pertencer a uma mesma época, turva e incerta”.⁶ Lembremos as palavras de Werther, dirigindo-se ao seu leitor: “Sim, nada mais sou do que um viajante, um peregrino sobre a terra! E você é alguma coisa mais do que isso?”

Desde o romantismo, poderíamos dizer então, o endereçamento introduz uma questão ética: para quem se fala? E ainda: por que esse outro estaria ou deveria estar disposto a me ouvir? Diz ainda Vadé: “Trata-se de convencer [o leitor] de que, por mais pessoal que seja a experiência que inspira as propostas do poeta, essa experiência é ou poderia ser a dele.”⁷ A segunda pessoa – diferentemente do que acontecia na poesia clássica, em que esse problema simplesmente não se colocava, já que o destinatário era o que deveria ser, a saber, os grandes senhores ou personagens conhecidos – é esse “qualquer um”, com quem poderá haver familiaridade e cumplicidade, comunidade, enfim, em geral no sofrimento. Se não, lembremos, ainda, Baudelaire: “Se o veneno, a paixão, o estupro, a punhalada / Não bordaram ainda com

desenhos finos / A trama vã de nossos míseros destinos, / É que nossa alma arriscou pouco ou quase nada.”⁸

Mas seremos ainda tão românticos? Será o poeta ainda esse porta-voz privilegiado? Esse mensageiro das penas de todo e qualquer homem? Porque sobre os comuns mortais se ergue o mito do poeta maldito, que universaliza os padecimentos particulares, falando não apenas para, mas também em nome de, representando os que não têm voz. Se a discussão sobre o endereçamento é um retorno ao problema da enunciação poética, relacionando poesia e ética, ela mobiliza certamente uma nova circunstância, relacionada a um empenho performático, em que já não se trata de um sujeito representado por outro e para um outro, mas de eus em trânsito, transformados no curso da poesia, produzidos inclusive por ela, na escrita e na leitura, expostos e refletidos enquanto construções em aberto, em obras, como a forma poética mesma, que também não é mais, como queria João Cabral, um “organismo acabado”, mas se apresenta como um entrecruzamento plural de formas, entre o ensaio e a poesia, entre a poesia e a autobiografia e assim por diante. O empenho performático serve igualmente a um questionamento da dicotomia entre “lírico” e “antilírico”, que opõe o eu ao coletivo para enfatizar um ou outro, sempre concebidos a partir de parâmetros representativos.

Nesse sentido, pensar a poesia a partir do endereçamento é pensar, com Jacques Rancière, por exemplo, que o “eu” poético é antes de mais nada um gesto, um movimento, um ato, político porque endereçado:

(...) a questão do lirismo emerge quando a poesia toma consciência de si mesma como sendo o ato de se acompanhar, como coextensividade do *eu* a seu dito (quer o poema seja ou não na primeira pessoa), ou seja, uma certa maneira, para o poeta, de se constituir e de constituir seu semelhante, seu irmão, o “hipócrita leitor” de Baudelaire, como caixa de ressonância de seu canto.⁹

O eu se constitui no poema *com o outro*, pelo gesto mesmo de ser escrito pelo outro, como também o pensava Barthes, ao propor o “escrever” como verbo médio.¹⁰

Trata-se, então, de pensar o endereçamento como algo que produz no texto um movimento, um deslocamento, através de uma conversação ou de uma correspondência em aberto, uma palavra em trânsito, poderíamos dizer, que não tem um destino certo, um remetente certo, um leitor, o leitor, mas trabalha, segundo a sugestão de Siscar, com a estratégia de irritação e de sedução do leitor, constituindo e modulando-se nesse encontro, como ocorre na escrita de cartas. Ana Cristina Cesar parecia trabalhar com essa ideia quando dizia: “A gente não sabe direito para quem a

gente escreve. Mas existe, por trás do que a gente escreve, o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro.”¹¹

Através de uma investigação da presença da segunda pessoa no poema, coloca-se em relevo o valor estético-político do eu, desvalorizado pela poética clássica, focada na representação, mas também pela poética moderna, focada na oposição entre lírico/antilírico, representativo/não representativo, figurativo/abstrato, expressivo/construtivo. Pensa-se, assim, um eu em diálogo, conversacional, dirigido, o que implica uma mudança de atenção para outra das funções da linguagem: não já tanto a referencial e a poética, como enfatizava Roman Jakobson, mas a conativa e a fática, ambas preocupadas com a relação entre emissor e receptor.

Mais uma vez, a crítica poética se aproxima da linguística para repensar a enunciação poética endereçada, mas agora num sentido novo. Afirma Benveniste: “uma característica das pessoas ‘eu’ e ‘tu’ é sua *unicidade* específica: o ‘eu’ que enuncia, o ‘tu’ ao qual ‘eu’ se dirige são cada vez únicos”.¹² A questão se complica na enunciação poética, em que justamente se põe em jogo essa unicidade, criando uma instabilidade em relação à situação do diálogo na comunicação oral, instabilidade esta, por outro lado, dada por uma característica desses mesmos pronomes: “A linguagem de algum modo propõe formas ‘vazias’ das quais cada locutor em exercício de discurso se apropria e as quais refere à sua

'pessoa', definindo-se ao mesmo tempo a si mesmo como *eu* e a um parceiro como *tu*."¹³ Isto é, os pronomes são formas "vazias", que podem ser ocupados por qualquer um, mas, em cada situação de enunciação, ganham um referente único. Poderíamos dizer que a poesia produz uma situação específica em que essas formas são preenchidas e, ao mesmo tempo, permanecem vazias, numa espécie de "indeterminação determinada".

Uma última interrogação que caberia acrescentar aqui é se o endereçamento pertence sobretudo ao âmbito da enunciação poética ou se faz parte da literatura de um modo mais amplo. Levando em conta a narrativa, como pensá-lo? Há um exemplo que se mostra especialmente interessante: *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Nele o leitor faz parte da trama e das reflexões do narrador, que se coloca numa posição marginal, precisamente porque carece de leitores que possam compreendê-lo. Os pobres não o entendem, a classe média o teme e os ricos o odeiam. E assim mesmo a narrativa se produz. Mas para quem fala o narrador desse romance? A pergunta está embutida no próprio livro, que problematiza o lugar de privilégio da literatura e, mais especificamente, o apelo ao outro feita pelas literaturas ditas "engajadas". Efetivamente, o romance de Clarice é uma reflexão sobre os alcances e os pressupostos desse tipo de apelo e, ao mesmo tempo, a procura de um modo alternativo de relação com a alteridade.

Na literatura engajada, eu me dirijo a um outro que considero ignorante e o faço a partir do meu saber. Clarice dramatiza esse tipo de endereçamento invertendo certas valorações e fazendo do não saber do narrador e do personagem o próprio motor da narrativa. Assim, utilizando o endereçamento como um dispositivo fundamental, expõe-se o problema epistemológico e ético de como ter acesso à alteridade, sem se fechar numa forma autorreferencial que espelharia seus próprios dilemas. Diz o narrador:

Escrevo neste instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita. De onde no entanto até sangue arfante de tão vivo de vida poderá quem sabe escorrer e logo se coagular em cubos de geleia trêmula. Será essa história um dia o meu coágulo? Que sei eu. Se há veracidade nela – e é claro que a história é verdadeira embora inventada – que cada um a reconheça em si mesmo porque todos nós somos um e quem não tem pobreza de dinheiro tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro – existe a quem falte o delicado essencial.¹⁴

Endereçamento e arte

Um terreno fértil para pensar outras formas do endereçamento é encontrado em algumas zonas da arte contemporânea. Num presente coisificado, em que os contatos

humanos se dão em espaços controlados, certas produções artísticas se esforçam, sustenta Nicolas Bourriaud, “para efetuar modestas ramificações, abrir alguma passagem, pôr em relação níveis de realidade distanciados uns de outros”.¹⁵ Tais produções, que Bourriaud denomina de “arte relacional”, trabalham com a hipótese de que os espaços de sociabilidade na atualidade se encontram amplamente atravessados e mediados pelo consumo. Desse modo, o laço social se acha cada vez mais estandardizado e etiquetado de acordo com as modalidades do consumo nos quais se desenvolve. A preocupação pelo “laço social” supôs para a arte o abandono das premissas teleológicas que aspiravam a transformar o mundo e a assunção de uma tarefa mais modesta de produzir experiências sensoriais e comportamentais, mas não mais com o objetivo de alcançar algum tipo de liberação radical, mas como possibilidade de indagar novas formas de estar no mundo. O objetivo da transformação foi substituído pelo da habitação, a utopia se tornou heterotopia.¹⁶

Poderíamos, a esse respeito, nos referir às experiências levadas a cabo por Lygia Clark – que pode ser pensada como pioneira da arte relacional – na Sorbonne, em Paris, com o nome de “Baba antropofágica”, de 1973, que consistiram num encontro coletivo em torno de um corpo deitado no chão, que ia sendo coberto por fios até configurar uma nova

imagem e percepção do corpo. Mais recentemente, poderíamos mencionar experiências como o Proyecto Venus, realizado na Argentina a partir de uma proposta do artista Roberto Jacoby. A respeito desse projeto, Jacoby afirma:

Em torno dos anos de 1990, meus amigos Georgina Gil, Gonzalo Gil e Andrés Castro editavam uma bela revista de cultura contemporânea chamada *Venus*. Eu lhes propus formar uma rede de leitores – assinantes que pudessem realizar intercâmbios mediados por uma nova moeda denominada como a revista. No interior, seria colocada uma lâmina com bilhetes, que permitia realizar esses negócios para demonstrar seu valor efetivo. Seria possível inclusive comprar a própria revista com vênus, quer dizer: compre uma, leve dois.¹⁷

O projeto se compõe, assim, de uma série de pessoas que recebem uma determinada quantidade de “vênus”, aquisição que define um pertencimento e serve, é claro, para realizar intercâmbios entre os participantes. Reinaldo Laddaga o definiu como um sistema “entresolado”. Diz Laddaga: “O sistema coexiste com o outro mercado: por isso não está inteiramente isolado do espaço em que se encontra.”¹⁸ Os integrantes dessa comunidade virtual produziam seus intercâmbios – de serviços, de objetos, do que fosse – e também desse modo uma comunidade paradoxal,

adotando um padrão monetarista, que no entanto era arbitrariamente inventado.

Ao pensarmos nessa experiência, poderíamos ampliar a noção foucaultiana de heterotopia como aquela que abre uma brecha nas formas de vida contemporâneas mediadas pelo consumo. Nesse sentido, certa zona da arte poderia ser pensada como um grande laboratório que experimenta com novas formas de vida. Nesses casos, as obras são apresentadas a nós como uma duração que é necessária experimentar e como uma abertura possível para um intercâmbio inesperado. Nesse sentido, ela se dá como interstício, com o objetivo de criar espaços livres, durações cujo ritmo se contrapõe ao imposto pela vida cotidiana com o objetivo de favorecer um intercâmbio diferente aos impostos socialmente. Quando Jeens Haaning, nos conta Nicolas Bourriaud, “difunde pelos alto-falantes histórias engraçadas numa praça de Copenhague (Turkish Jokes, 1994), produz nesse momento uma microcomunidade – os imigrantes se unem num riso coletivo que inverte sua situação de exilados”.¹⁹

De volta ao passado e ao Brasil, seria possível dizer algo semelhante da instalação *Tropicália*, de Hélio Oiticica, lendo-a também como uma experiência relacional precoce. A instalação se realizou no âmbito da exposição intitulada *Nova Objetividade Brasileira*, levada a cabo entre 6 e 30

de abril de 1967, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ela se articulou em torno de certas premissas, escritas por Oiticica e publicadas no catálogo da mostra: negação da pintura de cavalete, tendência para o objeto, participação do espectador, tomada de posição diante dos problemas políticos, sociais e éticos do país, adoção de uma perspectiva coletivista da arte e, ao mesmo tempo, de uma postura antiestética. *Tropicália* consistia num ambiente formado por duas tendas que Oiticica chamava de “penetráveis”: uma ambientação tropical composta por areia, água, pedregulho esparramado pelo chão, papagaios e jarrões com plantas, uma espécie de labirinto que percorria a tenda principal, no escuro. Com uma encenação precária, longe de qualquer exuberância e próxima de uma estética da favela, a instalação não conduzia a uma restauração romântica da paisagem, mas antes a uma experiência sensorial por parte do espectador. Ela buscava capturar as forças expressivas de certas manifestações populares, através da articulação entre trópico e favela, sem reproduzi-las num sentido naturalista. Essas forças deveriam prover ao público participante uma experiência de liberação e se configurar também como uma premissa de descondição das estruturas estabelecidas – institucionais e subjetivas. Daí que não se trate de algo “bonito”. Sua “feiura” é uma declaração de princípios antiburguesa. Não se tratava

de um produto de exportação que enalteceria a pobreza ou que a denunciaria, nos moldes de uma arte exotizante ou engajada, mas de um procedimento de liberação de energias, assim como o carnaval ou o samba, fundado sobretudo na ideia de num espectador participante.

Na arte relacional, voltando às teorizações de Bourriaud, o artista perdeu sua aura de “inventor”, categoria de extrema importância para, por exemplo, os integrantes do grupo da poesia concreta e para os artistas plásticos concretos brasileiros. De inventor, podemos passar a categorias relacionadas com a “gestão”, o “bricolagem”, o “DJ”, levando em conta que não se trabalha a partir de inovações formais ou materiais, mas, no que nos concerne e nos interessa, a partir de experiências de interação entre espectadores participantes e, em muitos casos, o próprio artista. Lembremos que Lygia Clark sustentava: “Somos o molde, somos propositores, a você cabe o sopro.”

Se na poesia nos referimos a uma palavra “em trânsito”, que desestabiliza o lugar da enunciação, que tipo de trânsito se produz nesse tipo de manifestações artísticas? Digamos, em primeiro lugar, que o artista recortou seu poder, seu privilégio, de produzir uma obra, que agora só se completa com a presença e a interação de um outro, o espectador. Nesse sentido, se tivéssemos que pensar numa modalidade do endereçamento na arte contemporânea,

deveríamos pensá-la como a geração de um encontro que mobiliza afetos no âmbito de uma instalação ou de uma performance. Se na poesia se mobiliza uma palavra em trânsito, entre eus que se constituem no próprio fazer poético, nessas instalações ou performances – que se valem dos materiais mais variados, como a areia, os papagaios, as plantas de *Tropicália* e as babas antropofágicas de Lygia Clark – se mobilizam afetos sobre outros corpos.

É possível mencionar ainda outro tipo de experiências de endereçamento nas artes, levadas adiante por algumas artistas modernas e contemporâneas, como Marina Abramovic, Sophie Calle ou Tracey Emin, ligadas à relação entre arte e intimidade. Essa última produziu, em 1999, uma obra intitulada *My Bed*. A peça consistia em seu próprio quarto, com a cama desfeita, os lençóis com manchas amareladas, objetos em torno, como preservativos, maços de cigarro vazios, algumas calcinhas com fluidos menstruais e outros objetos, como um par de tênis. Em outra de suas obras, *Everyone I Have Ever Slept With 1963-95*, vemos uma tenda enfeitada com os nomes de todas as pessoas com as quais ela alguma vez dormiu, entre eles companheiros sexuais, familiares com os quais passou a noite na infância, como seu irmão gêmeo. Sobre essa exposição, Emin afirmou que se tratava menos de suas conquistas sexuais do que de sua intimidade num sentido geral.

Em tensão e em diálogo com a tendência contemporânea a se expor, numa crescente espetacularização da intimidade, essas obras produzem uma forma de reflexão sobre as potencialidades da situação de exposição da intimidade, à espera de que as instalações ou as performances possam se tornar um espaço comum entre espectador e artista. Nesse sentido, esses artistas se distanciariam de artistas como Cindy Sherman, em que a obra se fundava num questionamento radical dos discursos íntimos. Através do uso da fotografia, esta última se caracteriza – se veste, se maquia e posa – como diferentes personagens: uma heroína do cinema clássico, uma dona de casa de um lar americano dos anos de 1950, a protagonista de um quadro de Duchamp, pondo em tensão a dimensão indicial da fotografia e a performance representada.

No caso de Sophie Calle, na performance intitulada *Dolor exquisito* – originalmente apresentada na Bienal de Veneza, em 2007, que passou recentemente pelo Centro Cultural Néstor Kirchner, em Buenos Aires –, contava a experiência que teve em 1984, quando lhe outorgaram uma bolsa de estudos de três meses no Japão. Antes de partir, ela sofreu uma ruptura amorosa que lhe provocou um dos fatos mais dolorosos de sua vida. Ao regressar, realizou a experiência de pedir a seus amigos que lhe relatassem quais eram as lembranças mais dolorosas que tinham para poder comparar sofrimentos. A situação de intercâmbio era uma forma

de inscrição e de elaboração da dor. “O método de Calle [nos diz a crítica Paula Siganevich] se apresenta como um exorcismo radical: falar disso até cansar e cansar os outros é o melhor remédio contra os males de amor.”²⁰

No âmbito de uma crescente espetacularização do sujeito que aponta para uma visibilização do privado, afirma Diana Klinger,

assistimos (...) a uma proliferação de narrativas *vivenciais*, ao grande sucesso mercadológico das memórias, das biografias, das autobiografias e dos testemunhos; aos inúmeros registros biográficos na mídia, retratos, perfis, entrevistas, confissões, *talk shows* e *reality shows*; ao surto dos blogs na internet, ao auge de autobiografias intelectuais, de relatos pessoais nas ciências sociais, a exercícios de ego-história, ao uso dos testemunhos e dos “relatos de vida” na investigação social.²¹

Sem dúvida, boa parte dos discursos da intimidade também se encontra capturada e estandardizada pela mídia, mas no domínio da arte o que podemos captar nessa “cena íntima”, seja na cama de Tracey Emin ou nos e-mails de Sophie Calle, é, precisamente, o desejo de transitividade. Quer dizer, não tanto fazer da intimidade um espetáculo, mas sim um ponto de partida para um encontro e uma partilha com o outro.

Algumas derivações políticas e filosóficas

Como vimos indicando, o endereçamento pode ser identificado como um gesto urgente para a cultura contemporânea, operado, enfatizado e problematizado tanto pela crítica poética e pela linguística, pela crítica de arte, como, num sentido mais amplo, pela filosofia e pela psicanálise, relacionado sobretudo a uma redefinição da comunidade, no sentido de pensar novas formas de agrupamento social. Mais especificamente, o endereçamento pode servir para pensar a relação com a alteridade de um modo que desestabiliza padrões identitários associados a demandas sociológicas e psicológicas. Nesse sentido é que se dá um reinvestimento na psicanálise para pensar termos como intimidade e extimidade,²² sobretudo no sentido de um questionamento da identidade como base para uma reflexão sobre a alteridade²³ na cultura, na literatura e na arte.

Além disso, como vimos, pensar os modos de endereçamento na literatura significa recuperar uma tradição fundacional ligada à constituição da subjetividade moderna sem escamotear um esgotamento das diferentes formas de autorreferencialidade que esse processo constitutivo desdobrou. Nesse sentido, há uma tentativa de se deslocar de uma tradição crítica que ao longo do século XX insistiu na intransitividade do exercício literário, com uma

consequente valorização da literatura como modo de estar com o outro, de pensar a comunidade, uma comunidade que pudesse, como dizia Silviano, “compor com o singular e o anônimo, o coletivo, sem se recorrer à uniformização, sem se valer da indiferenciação”.²⁴ Assim, como observamos, o poema se escreve com o outro, indo em direção a ele, endereçado, na medida em que há algo na composição verbal que permite um trânsito entre o eu e o outro, para além das identificações identitárias. A linguagem em perpétua travessia que é o poema permite pensar numa comunidade de semelhantes, não de iguais.

Essa comunidade se constrói no desentendimento, como dirá Rancière, com o mal-entendido e não com sua supressão. No âmbito dessa discussão, ele faz uma distinção entre a política da polícia: a polícia enquanto “conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição”,²⁵ se diferencia da política, que “desfaz as divisões sensíveis da ordem policial ao atualizar uma pressuposição que lhe é heterogênea por princípio, a de uma parcela dos sem-parcela que manifesta ela mesma, em última instância, a pura contingência da ordem”.²⁶ Rancière mostra que atualmente acredita-se que fazer política é pôr em concordância os modos de ser, de fazer e de dizer, evitando

o conflito entre os que têm e os que não têm; que fazer política é colocar cada um no seu lugar para que não haja problemas na adaptação às exigências do mercado. Essa é, para Rancière, a tarefa do poder policial. A política justamente se distingue dele por suspender essa harmonia ao fazer ver o que não caberia ser visto e ouvir o que não caberia ser ouvido. A política, insiste Rancière, desnatura as relações sociais, cria litígio em vez de entendimento, litígio que gira em torno da possibilidade de igualdade. O tipo de comunidade que esse litígio traz em seu âmago é a democracia, entendida como uma interrupção singular da ordem de distribuição dos corpos efetuada pela polícia.

Mas como poderia a arte atuar em relação a essa política do desentendimento? Em seu *El espectador emancipado*,²⁷ Rancière concentra-se numa figura crítica: o espectador *passivo*. O espaço do teatro, com seu espectador sentado na sua poltrona e em silêncio, permite assimilar escuta e passividade. Para desconstruir essa perspectiva, Rancière problematiza duas estéticas consideradas centrais na dramaturgia do século XX: a de Brecht, através do método de distanciamento, que “devia produzir um duplo efeito: por um lado, a estranheza experimentada devia se dissolver na compreensão de suas razões; por outro, devia transmitir intacta sua potência de afeto para transformar

a compreensão em potência de revolta”; e a experiência de Artaud, que propunha ao espectador “perder toda a distância” com o material teatral, confundindo-se com as energias vitais que atravessavam a cena. A cena e a performance teatral, sustenta Rancière, se tornam assim uma mediação evanescente entre o mal do espetáculo e a virtude da verdade teatral. Elas se propõem a ensinar a seus espectadores os meios para cessar de ser espectadores e se transformar em agentes de uma prática coletiva. Segundo o paradigma brechtiano, a mediação teatral os torna conscientes da situação social que lhe dá lugar e desejosos de atuar para transformá-la. Já o paradigma de Artaud os faz sair de sua posição de espectadores: ao invés de estar diante de um espetáculo, veem-se rodeados pela performance, levados para o interior do círculo da ação que lhes devolve sua energia coletiva. Num e noutro caso, o teatro se dá como uma mediação que tende para sua própria supressão. Por que não deixar que o espectador estabeleça suas próprias conexões, pergunta Rancière, por que não deixar que selecione, que compare, que interprete, que ligue, que componha, em última instância, sua própria obra? Os espectadores veem, sentem e compreendem algo na medida em que compõem seu próprio texto, tal como o fazem a seu modo atores e dramaturgos, diretores teatrais, dançarinos ou performers, porque

num teatro, diante de uma performance, como num museu, numa escola, numa rua, jamais há nada além de indivíduos que traçam seu próprio caminho na selva das coisas, dos atos e dos signos que se confrontam a eles e que os rodeiam. O poder comum aos espectadores não reside em sua qualidade de membros de um corpo coletivo ou em alguma forma específica de interatividade. É o poder que tem cada um ou cada uma de traduzir de seu modo aquilo que ele ou ela percebe, de ligá-lo à aventura intelectual singular que os torna semelhantes a qualquer outro, mesmo quando essa aventura não se parece a nenhuma outra.²⁸

Poderíamos dizer que a tradição cultural brasileira tem um nome para pensar essas mediações: antropofagia. Parafraseando Silviano Santiago, “comer o poema ou a peça de teatro do outro” implica uma comunidade que respeite o singular e anônimo. “Come, bebe, devora minha letra, porte-a, transporte-a em ti, como a lei de uma escrita que deveio seu corpo: *a escrita em si*”, afirma Derrida em “Che cos’è la poesia?”.²⁹ Mas “devorar” a letra ou a peça ou a performance não seria, novamente, um gesto autoritário? Não representaria precisamente o contrário de uma comunidade que não pretende aniquilar o desentendimento mas se construir a partir dele? A devoração representa ao menos um duplo movimento: em primeiro lugar, o caráter de incompletude de todo sujeito, condição básica para

sair de um pensamento da propriedade tal como, por exemplo, o propôs Roberto Esposito em seu *Communitas*.³⁰ Devero porque sou constitutivamente incompleto. Em segundo lugar, a devoração implica transformação. Nesse sentido, não deveria ser pensada como um gesto autoritário, “devero o outro e me completo”, mas, pelo contrário, como a introjeção de uma alteridade, de modo tal que a devoração admite a incompletude e a alteridade como condições constitutivas da subjetividade.

É possível caracterizar, assim, para encerrar este percurso, o endereçamento como um conceito estético que ilumina problemáticas atuais em torno da pergunta pela convivência e pela comunidade, pela subjetividade e pela alteridade, que põem em evidência um tipo de laço que questiona as lógicas da copresença e da identidade, na medida em que não se refere ao próprio, mas ao impróprio, que se funda no desentendimento e que imagina um sujeito em sua incompletude e em sua alteridade infinitas. O endereçamento nos convoca a imaginar uma política do inimaginável.

Notas

- ¹ Flora Süssekind, *Até segunda ordem não me risque nada*: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar, Rio de Janeiro, 7Letras, 1996, p. 13.
- ² Marcos Siscar, Ana C. aos pés da letra, em Mario Cámara, Lucía Tennina e Luciana di Leone (org.), *Experiencia, cuerpo y subjetividades*: nuevas reflexiones, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2011, p. 74.

- ³ Celia Pedrosa, Poesia, crítica, endereçamento, em Ana Kiffer e Florencia Garramuño (org.), *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014, p. 70.
- ⁴ Luciana di Leone, *Poesia e escolhas afetivas*, Rio de Janeiro, Rocco, 2014.
- ⁵ Yves Vaté, L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique, em Dominique Rabaté (org.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 14-15.
- ⁶ *Ibidem*, p. 21.
- ⁷ *Ibidem*, p. 16.
- ⁸ Charles Baudelaire, Ao leitor, em *As flores do mal*, São Paulo, Nova Fronteira, 2015, p. 18.
- ⁹ Jacques Rancière, *Políticas da escrita*, São Paulo, Editora 34, 1996, p. 108.
- ¹⁰ Recorrendo à linguística, em "Escrever, verbo intransitivo?" Barthes propõe entender o verbo *écrire* ("escrever") como outros verbos franceses que no tempo *passé composé* (passado composto) são conjugados com o verbo *être* ("ser"), para indicar que a ação não se deve inteiramente à iniciativa do sujeito, como em *il est mort* ("ele morreu"). Sobre o que acontece nesse "escrever", diz Barthes: "o sujeito se constitui como imediatamente contemporâneo da escrita, se efetuando e se afetando por ela" (Roland Barthes, *Le bruissement de la langue: essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 30).
- ¹¹ Ana Cristina Cesar, *Crítica e tradução*, Rio de Janeiro, Ática, IMS, 1999, p. 293.
- ¹² Émile Benveniste, *Problemas de linguística geral I*, Campinas, Editora Unicamp, 1995, p. 253.
- ¹³ *Ibidem*, p. 289.
- ¹⁴ Clarice Lispector, *A hora da estrela*, Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 12.
- ¹⁵ Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009, 2005, p. 7.
- ¹⁶ Em *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault define do seguinte modo as diferenças entre "utopia" e "heterotopia": "As utopias consolam: pois se não têm um lugar real, desenvolvem-se num espaço maravilhoso e liso; desdobram cidades de amplas avenidas, jardins bens dispostos, comarcas fáceis, mesmo

se seu acesso é quimérico. As heterotopias inquietam, sem dúvida porque minam secretamente a linguagem, porque impedem nomear isto ou aquilo, porque rompem os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a 'sintaxe' e não a que constrói as frases – aquela menos evidente que faz 'se manterem juntas' (umas do outro lado ou diante de outras) frases. Por isso, as utopias permitem as fábulas e os discursos: encontram-se no gume reto da linguagem, na dimensão fundamental da fábula; as heterotopias (como as que com tanta frequência se encontram em Borges) secam o propósito, detêm as palavras em si mesmas, desafiam a partir de sua raiz toda possibilidade de gramática; desatam os mitos e envolvem em esterilidade o lirismo das frases" (Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1998, p. 3, tradução minha).

- ¹⁷ Roberto Jacoby, *El deseo nace del derrumbe*, ed. de Ana Longoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, Barcelona, Ediciones La Central, 2011, p. 402.
- ¹⁸ Reinaldo Laddaga, *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006, p. 96.
- ¹⁹ Bourriaud, *Estética relacional*, p. 17.
- ²⁰ Paula Siganevich, *Sophie Calle entre cuatro paredes*, 2009, disponível em <<http://salagrumo.org/notas.php?notaId=74>>, acesso em 10 mar. 2016.
- ²¹ Diana Klinger, *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2007, p. 20.
- ²² "Êxtimo" é um neologismo criado por Lacan para indicar algo do sujeito que lhe é mais íntimo, mais singular, mas que está fora. Trata-se de uma formulação paradoxal: aquilo que é mais interior, mais próximo, mais íntimo, está no exterior. A primeira vez que Lacan usou este termo foi em 1960, no *Seminário 7: a ética da psicanálise* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997). Ao falar da arte pré-histórica, diz que é de se admirar que uma cavidade subterrânea com tão pouca iluminação e com tantos obstáculos à visualização, como a caverna, fosse escolhida como o lugar das primeiras produções artísticas. Diz, então, que aquilo com que ele vinha trabalhando ao longo desse seminário "como sendo esse lugar central, essa exterioridade íntima, essa extimidade, que é a Coisa" (p. 173) pode nos ajudar a esclarecer a questão da arte nas cavernas. O que faz Lacan criar esse termo tem relação com a Coisa (*das Ding*), termo alemão utilizado por Freud já no início de seus escritos e que será retomado na leitura lacaniana. Alguns anos depois,

em 1969, no *Seminário 16: de um Outro ao outro* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006), Lacan retoma esse neologismo para falar do ponto vazio da estrutura. Ao situar o lugar do objeto *a*, ele diz: "(...) ele está num lugar que podemos designar pelo termo 'êxtimo', conjugando o íntimo com a exterioridade radical. (...) o objeto *a* é êxtimo" (p. 241).

- ²³ No texto que abre o primeiro volume de seus *Escritos*, Lacan analisa o conto de Poe "A carta roubada", com o intuito de voltar a um conceito freudiano, o automatismo de repetição, que põe em evidência o lugar excêntrico onde é preciso situar o sujeito do inconsciente. Isto é, se, como diz Lacan, pretendemos levar a sério a descoberta freudiana do inconsciente, precisamos admitir que os sujeitos são determinados, "em seus atos, em seu destino, em suas recusas, em suas cegueiras, em seus sucessos e em sua sorte" (Jacques Lacan, *Le Séminaire sur "La lettre volée"*, em *Écrits I*, Paris, Seuil, 1999, p. 30), por algo cujo sentido lhes escapa. Algo que vem do Outro. Ou, na formulação de Lacan: "o inconsciente é o discurso do Outro" (p. 16).
- ²⁴ Silviano Santiago, Singular e anônimo, em *Nas malhas da letra*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 67.
- ²⁵ Jacques Rancière, *O desentendimento*, São Paulo, Editora 34, 1996, p. 41.
- ²⁶ *Ibidem*, p. 43.
- ²⁷ *Idem*, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.
- ²⁸ *Ibidem*, p. 23.
- ²⁹ Jacques Derrida, Che cos'è la poesia?, *Poesia*, Milano, ano 1, n. 11, p. 18, nov. 1988.
- ³⁰ Roberto Esposito, *Communitas: origen y destino de la comunidade*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.

O CONTEMPORÂNEO

Desde meados do século XIX, caminhar pelas ruas vem funcionando como uma das principais motivações para a experiência de contemporaneidade da arte – captada emblematicamente por Baudelaire na cena do poeta que deixa cair e enlamear sua aura em meio à multidão e ao trânsito turbulentos da cidade moderna. Apropriada como tema e procedimento, essa experiência implicou o enriquecimento formal e a ampliação do alcance das diferentes linguagens artísticas, como exemplificam as práticas do poema em prosa ou da colagem – originadas da contaminação do especificamente literário e pictórico por elementos da cotidianidade urbana. Mas deflagrou também um processo e uma desestabilização da ideia de arte tal como então associada aos valores hierarquizantes de originalidade e autonomia. Assim evidencia a importância polêmica que passam a ter noções como a de *ready-made* e a de *objet trouvé*, cunhadas por dadaístas e surrealistas.

Na passagem do século XIX para o século XX, esses e outros diferentes movimentos de vanguarda investiram nesse processo. Compreendendo-o como de aproximação entre arte e vida, nele articularam a tentativa de ultrapassamento de limites formais e materiais e a dos lugares até então legitimadores do artístico – a escola, o museu, a biblioteca, a academia. Evidentemente, as contradições e as aporias que assombram e ao mesmo tempo fecundam todo procedimento de inscrição social e temporal não deixaram de aí se apresentar.

É por isso que, a partir da metade do século XX, o esvaziamento da força transgressora da arte moderna, reorganizada em novos conjuntos de autores e obras exemplares, reconduzida à biblioteca, à escola e ao museu, passa a ser desafiado por práticas artísticas e críticas que recolocam em discussão as fronteiras entre o artístico e o não artístico, a arte e a vida. Um século antes, essa força transgressiva fora identificada exemplarmente por Walter Benjamin¹ no modo como na nova vida urbana a perda da aura podia ser associada à emergência de uma nova linguagem visual – o cinema. E ainda ao fato de esta implicar tanto o aproveitamento de novas tecnologias de produção e reprodução quanto, em consequência, um tipo de recepção dispersa e diferenciadamente coletiva, ao mesmo tempo solicitando e problematizando o ocularcentrismo da cultura do

ocidente, assim como a relação entre o artístico, o técnico e o cultural.

Não por acaso, hoje mais uma vez, o reinvestimento nessa força pode ser com maior evidência localizado no modo como a prática artística interage com diferentes tecnologias de produção e reprodução não só visual como também vocal – desde a tipografia e a fotografia, o vídeo e a holografia, a gravação e a mixagem de vozes e ruídos, até a programação virtual de imagens e sons. Ao radicalizar procedimentos cujo efeito acabou circunscrito pela monumentalização idealizante do projeto moderno,² a arte mais uma vez tenta paradoxalmente se renovar e se afirmar através da aposta numa expansão que implica simultaneamente a fragilização e a contaminação de sua especificidade. Não por acaso, a noção de *campo expansivo*, sugerida por Rosalind Krauss a propósito da escultura,³ tem se mostrado mais que produtiva, indispensável, para entender os efeitos dessa aposta em práticas híbridas, que colocam em tensão não apenas diferentes meios e suportes mas, principalmente, valores neles associados à corporeidade, à natureza e à técnica e seus efeitos simultâneos de criação e destruição, de maneira a problematizar as ideias de obra, de arte e de vida.

Dois exemplos recentes desse hibridismo são as exposições *Tombo*, de Rodrigo Braga, realizada em 2015, na

Casa França-Brasil (Rio de Janeiro), e *Rebelião em silêncio*, de Rebecca Horn, de 2010, no Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro). No título da primeira já se aponta para uma mistura de significados em que a ideia de tombamento, associada à de preservação de patrimônio, convive com a de queda. Ambas são referidas nessa instalação por colunas neoclássicas de um prédio já demolido – ironicamente o da Imperial Academia de Belas Artes, projetada em 1826 e demolida em 1937, sendo seu terreno hoje transformado em estacionamento de automóveis – misturadas a troncos imensos de palmeiras-imperiais derrubadas. Na segunda, composta de vários trabalhos, todos se apresentando como máquinas-corpos simultaneamente frágeis e violentos, destacamos “A árvore-tartaruga que suspira”. Nele tubos de cobre funcionam como galhos de árvore em cujas pontas brotam flores que são na verdade pequenos funis/alto-falantes de onde saem vozes murmurantes, chorosas, de emissores anônimos de diferentes línguas, transformando o espectador em ouvinte e parte de uma teia de materiais em que beleza e desconsolo se entrelaçam.⁴

Nessas práticas expansivas, vemos definir-se ainda a tendência a uma perspectiva *relacional*, tal como definida por Nicolas Bourriaud, para quem “a forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica.

Uma obra de arte é um ponto sobre uma linha.”⁵ Nesse investimento na esfera das relações, problematizando-a, é possível detectar o projeto político da arte contemporânea, que a vincula a suas dimensões materiais. Se a forma na arte moderna se caracteriza pelo seu acabamento, ao instituir um objeto fechado em si mesmo, produto de um estilo, de uma assinatura, na arte atual a forma se dá de modo aberto a partir de encontros fortuitos, de interações dinâmicas entre uma proposição artística com outras formações, de cunho artístico ou não, fomentando a intersubjetividade, a elaboração coletiva de sentido, de maneira que, em relação à arte contemporânea, torna-se mais apropriado, segundo Bourriaud, falar-se antes em *formações* que em formas.

Além de implicar uma utilização transgressiva de espaços institucionais – como se percebe na insuficiência da tradicional relação perspectivística complementar entre visão, quadro e paredes estáveis e uniformes –, essa opção relacional vai se realizar mesmo como instalação e localização públicas. Em plena rua, numa estação de metrô, diante de um muro, no meio de uma praça, qualquer transeunte pode se transformar então inesperadamente em espectador, leitor, ator, envolvido em acontecimentos que solicitam sua participação. Assim se efetiva um modo de autoria em andamento, em que a interação entre o corpo individual e o coletivo é fundamental, aproximando subjetividades diferentes e anônimas.

Um bom exemplo é o projeto “BHÁsia – A Ásia ocupa a cidade”, que levou a locais significativos de Belo Horizonte megainstalações de artistas asiáticos, no período de outubro de 2013 a fevereiro de 2014. Uma delas foi a *Ilha de encantamento*, da chinesa Jennifer Wen Ma, instalada na Barragem Santa Lúcia, situada na zona sul da capital mineira – um espaço de lazer da população local, constituído por uma lagoa, pistas para caminhada, quadras de esporte, campo de futebol, praça com equipamentos para atividades físicas. Incrustada entre, de um lado, a comunidade Santa Lúcia, com seu conglomerado de casas de população de baixa renda escalando o morro, e, de outro, bairros de classes mais abastadas – Vila Paris, São Bento e Santo Antônio –, ela repete em miniatura as diferenças e contradições características das grandes metrópoles, nas quais determinados espaços geográficos e sociais funcionam de modo rigidamente demarcado e distintivo, enquanto outros, ao mesmo tempo, como as ruas, porque abertas ao trânsito anônimo e coletivo, se abrem a uma inesperada aproximação de formas as mais diversas de sociabilidade e subjetivação.

Precisamente aí, no meio da lagoa, Wen Ma projetou sua “obra” como um lugar, ou melhor, um *entre-lugar*,⁶ misto de natureza e construção terrestres e aquáticas: uma ilha de cerca de 200 metros quadrados, com inúmeros

canais e caminhos, trilhas, “ruas” enfim. Após a etapa de desassoreamento da lagoa, seus frequentadores puderam acompanhar, entre ansiosos e intrigados, o processo de montagem da instalação. Inicialmente assistiram à construção de uma estrutura elevada de madeira para abrigar a ilha-jardim flutuante, com um pagode e plantas. Embora o estilo fosse chinês, o pavilhão foi feito com materiais e técnicas de construção locais. As plantas e as árvores eram indígenas, mas, ainda novas e em brotos, foram pintadas a mão pela artista com tinta chinesa preta.

Se essa pigmentação representou, de início, uma dificuldade ou agressão, por fim funcionou de modo a aguçar nas plantas a urgência da vida: elas começaram a brotar e a crescer com força, e um verde vistoso conseguia aos poucos se destacar entre ramos e folhas ainda negras, até se tornar preponderante. Vista das margens pelos caminhantes, a estrutura parecia um desenho de nanquim representando a silhueta de um jardim chinês clássico, na verdade contaminando a paisagem urbana tipicamente ocidental com uma perspectiva asiática. Ao operar essa contaminação entre culturas, entre natureza e técnica, a instalação de Wen Ma solicitava um esforço interpretativo e nos oferecia, segundo a própria artista, uma utopia invertida.⁷ E, de fato, nela a abertura à participação se fazia de modo a mobilizar um coletivo de autores/atores anônimos, diferenciados,

desterritorializados e, por isso mesmo, a potencializar a iminência de sua própria destruição. Nessa dupla valência – criação/destruição, comunidade/diferença – se manifesta justamente toda uma potência irruptiva e crítica da arte, não mais confinada nos espaços sacralizados do museu e de individualidades excepcionais – cujo valor utópico, coletivo, se dava por identificação a formas de verdade estáveis, plenas, universais.

Uma das referências seminais dessa proposta de arte relacional é o suíço Thomas Hirschhorn, com seu já famoso *Museu precário Albinet*. Ele o pensou como uma exposição que, por um lado, reunia obras originais e consagradas da arte moderna, mas que, por outro, previa um processo rápido de montagem e desmontagem, durante os meses de julho e agosto de 2004, em Paris, e, ainda mais provocativamente, num terreno baldio do bairro periférico de Aubervilliers, habitado de forma majoritária por imigrantes árabes e africanos. Conforme esclarece Reinaldo Laddaga, o deslocamento das obras do contexto institucional para esse “museu precário”, possibilitaria reatualizar sua capacidade de intervenção crítica e estímulo à mudança das condições de vida dos sujeitos no mundo. Isso porque implicaria colocá-las “sob o risco não apenas de serem roubadas ou destruídas, mas sob o risco associado de expô-las a circunstâncias que são muito diferentes daquelas em que foram

produzidas, e confrontá-las com o que [o artista] chama de ‘um público não exclusivo’”.⁸

É claro que esses e outros procedimentos de apropriação crítica da relação entre singularidade e comunidade podem se tornar um dispositivo de reterritorialização. Assim ressaltam posteriormente a própria Rosalind Krauss, ao avaliar a mercantilização museificadora das práticas expandidas, e, sob outro ângulo, Hal Foster, que aponta para o necessariamente produtivo paradoxo inerente à expressão “campo expansivo”, por exemplo.⁹ A percepção dessas limitações e instabilidades, no entanto, não funciona como justificativa para propostas de rupturas e alternativas antagônicas. Ao contrário, constitui na verdade o fundamento de uma concepção lacunar e imprecisa de contemporaneidade cuja emergência é um efeito produtivo da compreensão dos riscos e contradições inerentes ao projeto moderno, à relação mesma nele implicada entre presente e projeto, assim como à visão univocamente linear e evolutiva de história.

Nesse sentido, importa ressaltar a importância do anti-historicismo na compreensão de nossa contemporaneidade como *perlaboração* da modernidade – lembrando aqui o uso feito por Jean-François Lyotard desse conceito que servira já no discurso freudiano à definição da posterioridade própria à dinâmica da memória.¹⁰ Nessa compreensão podemos identificar também um reinvestimento na filosofia

antiprogredista nietzschiana, conforme esclarece Christine Buci-Glucksman, propondo a distinção entre dois tipos de modernidade:

Uma modernidade de e do progresso, resultante da síntese hegeliana e reinscrita nas interpretações evolucionistas e historicistas do marxismo: tempo cumulativo e linear, desenvolvimento “sem bárbarie” da cultura e das forças produtivas, estética das belas totalidades clássicas e romanescas, visão da história a partir de um sujeito, mesmo alienado, que lhe dá sentido. E a modernidade que Benjamin depreende a partir da constelação Baudelaire-Nietzsche-Blanquim, segundo a qual a destruição da aparência do todo, do sistema, da unicidade historicista da história, condiciona o eterno retorno do incontornável. A utopia catastrófica, o reconhecimento da barbárie, da fragmentação, da destruição como força crítica.¹¹

O reconhecimento dessa modernidade intempestiva está associado a uma valorização do *anacronismo* que já contaminara a visão de história da Escola dos Anais, conforme atesta o pensamento de um de seus fundadores, Marc Bloch.¹² E passa a ser a pedra de toque do trabalho de perlaboração da história da arte empreendido por Georges Didi-Huberman, que desmonta o causalismo mecanicista que a submetia ao discurso de uma história geral, e

transforma as imagens artísticas em origem de interrogações que desmontam a coesão desse discurso e instauram uma poética anacrônica do tempo.¹³

Esses efeitos de intempestividade motivam também o espaço aberto no pensamento contemporâneo para o que poderia ser chamado de uma poética temporal do arquivo. No âmbito de uma mudança implementada nos anos de 1980 e de 1990, ele se torna um operador relevante para pensar nossas relações com a memória, a história, o tempo. Abordagens filosóficas, antropológicas e culturais contribuem para desnaturalizar o arquivo, visto até então como produto da acumulação natural e orgânica de documentos, realçando o seu caráter construído. De simples depósito de fatos e “provas” do passado, ele se converte em locus de produção de conhecimento, dispositivo de poder, com implicações políticas e epistemológicas.¹⁴ Com isso, é preciso atentar não apenas para o conteúdo das informações contidas nos documentos arquivados, mas também para as formas de arquivamento, isto é, os procedimentos de seleção, exclusão e arranjo que constituiriam o “filtro arquivístico”. Ao se entrar nele, em sua materialidade arquitetural e organizacional, carece de acionar uma visão periférica que neutralize as luzes da racionalidade do poder – arcônico, estatal e científico. Assim se torna possível o distanciamento da cultura histórica em que estamos imersos, de

modo a fixar os olhos em suas sombras, seus pontos cegos, seu escuro, a fim de acessar o que nela é mais singular e nos escapa.

Essa poética temporal relaciona-se então ao caráter heterogêneo dos materiais que constituem, particularmente, os arquivos literários e culturais, compondo uma mescla de arquivo, biblioteca e museu. Ao consignarem signos de variada natureza e em distintos suportes, abrigam imagens diversas: verbais, icônicas, indiciais, grafemáticas, fotográficas, videográficas, cinematográficas, analógicas, digitais. No espaço do arquivo, essas imagens são portadoras de memória e abrigam tempos heterogêneos e descontínuos. Estão crivadas de sobrevivências e anacronismos, de sintomas e latências e funcionam como passagens que articulam simultaneamente o gesto de fechamento e o de abertura. Por isso estar diante delas é estar diante do tempo, conforme postula Didi-Huberman.¹⁵ Por isso nelas há uma promessa de futuro, como considera Jacques Derrida.¹⁶

Outro efeito teórico desse reconhecimento do anacrônico pode ser localizado na reflexão de Paolo Virno sobre as relações entre teoria da memória e filosofia da história. Ao distinguir memória semântica e memória do procedimento, Virno vai identificar historicidade e faculdade, potencialidade, em detrimento de conteúdos específicos de fatos e lembrança de fatos. Retomando Henri Bergson,

ressalta ainda o caráter fantasmático de toda experiência, na qual conviveriam simultaneamente a percepção e os rastros mnésicos. Mas, diferentemente dele, considera nesse anacronismo a manifestação de uma experiência do possível, aprendida no passado enquanto forma, isto é, enquanto possibilidade de acontecimento. Essa compreensão do passado enquanto forma potencial ele localiza também na estrutura da língua como sistema de possibilidades e em seu uso simultâneo como repetição, citação, recomeço constante. Assim, na contracorrente da perspectiva melancólica que lamenta o fim do progressismo utópico e com ele da possibilidade mesmo de história, assim como da originalidade revolucionária da linguagem da arte, Virno vê nessa experiência intrinsecamente anacrônica da língua o emblema de uma historicidade em que repetição e incerteza se aliam como índices de potencialidade e iminência, isto é, de uma historicidade que se produz à margem de qualquer certeza progressista.¹⁷

É interessante perceber que a perspectiva anacrônica pode ser utilizada também para repensar o domínio, inclusive aqui, em nosso próprio texto, de referências às artes plásticas, de cujo âmbito inclusive emergiram os conceitos de *arte relacional* e de *campo expansivo*. Não se trata de recusar o indiscutível peso de uma economia visual na arte contemporânea,¹⁸ muito menos a importância de sua

presença ou do recalçamento desta para a compreensão da literatura desde o modernismo.¹⁹ No entanto, é necessário evitar o simplismo de interpretações hierarquizantes e evolucionistas. Esse tipo de interpretação, na verdade, é contestável, desde logo, pela observação atenta de algumas manifestações das poéticas da modernidade. Assim, já no contexto da valorização extremada da relação entre modernidade, atualidade e técnicas visuais, seja através da invenção da fotografia e do cinema, seja através da transformação transgressora da ideia de pintura, no início do século XX, podem ser identificadas perspectivas que desmontam a coesão unívoca tanto da noção de atualidade quanto da de especificidade artística.

É o que podemos encontrar no importante ensaio em que Sergei Eisenstein, responsável pela compreensão da montagem como marca da especificidade artística da linguagem visual do cinema, remonta seu conhecimento dessa técnica ao romance oitocentista de Charles Dickens.²⁰ Ou ainda nas explicações de André Breton e Max Ernst, que, a propósito da importância da colagem para as transformações revolucionárias na concepção de pintura, vão remeter sua origem ao processo de desdobramento e fusão de imagens verbais característico da produção poética de Rimbaud.²¹

Nesse *campo de forças*,²² como se vê, a ideia moderna de vanguardismo passa a ser consequentemente bastante

problematizada. Não por acaso, teóricos tão diversos como Roland Barthes, Antoine Compagnon e Marjorie Perloff vão empreender leituras da produção artística do século XX nas quais vai emergir a noção de “retaguarda da vanguarda”, para evidenciar a relação anacrônica e ambivalente das propostas experimentais dos anos de 1950 seja com a vanguarda de fins do século XIX, relativizando os conceitos de passadismo e de futurismo, seja com procedimentos artísticos que só hoje se tornam significativos no que se refere à produção e recepção. Um exemplo dessa releitura é a reavaliação da opção formal-conceitual da poética concretista, enfatizando o modo como nela se entrecruzam a solicitação da tecnologia e a da memória, que redimensiona o valor da modernidade da poesia de T. S. Eliot e suas relações com o potencial de repetição, recorte, colagem e citação da prática poética na internet.²³

Nesse sentido, o efeito de anacronismo significa um agenciamento simultâneo do passado e do futuro, de ideais utópicos e míticos, fragmentados em sua coerência totalizada, mobilizados agora enquanto restos, resíduos que, justo nessa condição, produzem uma dinâmica desafiadora. O alcance estético dessas perlaborações é também intrinsecamente político, em especial na medida em que o desconcerto²⁴ temporal que lhes é intrínseco vai afetar também classificações espaciais e sociais a elas associadas,

como as que dividem o mundo entre centro e periferia, em função de relações históricas de colonização e dependência.²⁵ A esse propósito, é bem instigante a avaliação em que Perloff aponta a relação, nessa mesma década de 1950, entre o clima de pós-guerra e a predominância, nos países hegemônicos da nova ordem política, de uma tendência conservadora manifestada no realismo socialista ou no existencialista.

Segundo ela, o espírito de retaguarda da vanguarda vai se manifestar então de modo imprevisito, deslocado, justamente naqueles países considerados periféricos. Tirando da observação da prática artística motivação para evitar a tradicional dicotomia entre desenvolvidos e subdesenvolvidos, colonizadores e colonizados, centro e periferia, europeus e latino-americanos, ela vai identificar como ao mesmo tempo periféricos e vanguardistas artistas de países como Brasil, Austrália, Suécia e, em especial, Suíça (do já referido Hirschhorn), cuja produção vai se caracterizar pelo multilinguismo, pelo antinacionalismo, pelo investimento na relação entre arte e técnica,²⁶ abalando também assim, em consequência, a solidez hegemônica da dicotomia entre experiência e experimentalismo.

Não por acaso, essa inflexão interpretativa que articula espaço e tempo de modo desierarquizante vai direcionar o ensaísmo de Silviano Santiago e o radical deslocamento

que ele opera na crítica literária brasileira e em sua forma canônica de pensar a relação entre estético e político, até então determinada pela importância atribuída à formação de uma identidade nacional. Silviano vai desestabilizar justo esse historicismo identitário, a partir de uma perspectiva marcada por uma contemporaneidade que nomeia como *pós-moderna* e, portanto, a contrapelo, anacrônica. Nela o conceito de *entre-lugar* é o fundamento consensualmente reconhecido. Também é consensual a compreensão de sua produtividade por seu valor paradoxal, pois serve justamente à problematização do caráter arbitrário de todo conceito e de seu uso como fundamento.

Através desse movimento, o discurso crítico de Silviano solicita a tradição de articulação entre teoria literária e filosofia, por um lado, e entre literatura e sistematização histórico-sociológica, por outro, para ao mesmo tempo nelas inocular o germe da indecidibilidade – do sentido como efeito provisório de diferença. Apoiado na leitura de Nietzsche e Derrida, ele vai contribuir para redimensionar tanto a discussão mais genérica sobre a relação entre literatura e forma quanto a avaliação dos modos de inscrição da produção artística em circunstâncias específicas, como a brasileira e a latino-americana.

Esse redimensionamento é apresentado como atualização da força antropófaga que Silviano atribui simultaneamente

à filosofia de Montaigne e à poesia de Oswald de Andrade. Desse modo, propõe desde logo uma prática comparativista em que hibridismo e anacronismo desestabilizam fronteiras e hierarquias convencionais entre formas, tempos e instâncias discursivas. A referência a Montaigne evidencia que esse entre-lugar conceitual, metodológico, discursivo retoma e atualiza a potência crítica anacrônica do ensaio em face da tradição ocidental do saber. Ao mesmo tempo, a referência a Oswald sugere a relação entre essa potência crítica mais geral e aquela manifestada especificamente na prática do ensaísmo na cultura brasileira.²⁷

Sua experiência do entre-lugar vai ser exercitada com muita constância no modo como essa especificidade cultural é retomada e radicalizada em diferentes níveis de hibridismo entre o ficcional, o autobiográfico e o reflexivo. Diante de tantos exemplos possíveis, detemo-nos no romance *Stella Manhattan*, de 1985.²⁸ Nele, a hibridização se torna constitutiva também da identidade do personagem, um homossexual travestido, cuja vivência em Nova York se mescla a ecos da vida no Brasil, mesclando também experiência existencial e política, como ocorre com o personagem *doublé* de *voyeur* e torturador.

Além da fronteira de gênero, o texto exercita então também o ultrapassamento da fronteira de *gender*, ao mesmo tempo que opta por um espaço de hibridismo étnico,

linguístico e social, encenando ficcionalmente o tema ensaístico do “entre-lugar do discurso latino-americano” em pleno coração de Nova York. Todo esse movimento é associado pelo autor, em mais uma transposição de limites, à produção da artista plástica Lygia Clark, que na série intitulada *Bichos* propõe a escultura como exercício da dobrabilidade que abre a forma plástica à ambiguidade e desestabiliza o olhar contemplativo do espectador. O autor explicita essa relação, bastante discutida na fortuna crítica de seu romance, em nota que, colocada ao final, inverte o lugar tradicionalmente atribuído a dedicatórias, homenagens: “Narrador e personagens dobradiças, homenagem aos *Bichos*, de Lygia Clark, e a *La poupée*, de Hans Bellmer.”²⁹

Através de Lygia, Silviano estabelece uma ponte também com o trabalho de Hélio Oiticica, que emblemata essa postura na série de *Parangolés*, pensada menos como obra e mais como uma estratégia relevante de intervenção ambiental. Semelhantes a uma capa ou a um manto, feitos com tecido de cores vibrantes, os *parangolés* constituem-se numa roupa maleável a ser vestida pelo espectador, cujo corpo em movimento, tornado parte dessa obra aberta, é impelido a uma experimentação dinâmica que desativa dicotomias normalizadoras de nossa relação com o espaço, físico e social, tais como dentro/fora, interior/exterior, espaço/lugar, lugar/não lugar, privado/público. Assim se

instaura um movimento de passagens, marcado por inten-
sidades diferenciadas, constitutivo de um espaço do “entre”
que, conforme ressalta Paola Berenstein Jacques, “não quer
dizer ser uma coisa ou outra, mas quer dizer ser tempora-
riamente uma coisa e outra. Estar em processo de... Em
trans-formação. Não é apenas estar em meio ou em um
meio, mas ser o próprio meio: *mi-lieu*.”³⁰ Segundo ela, a
arquitetura funcionaria exemplarmente como esse espaço
intermediário, ponto de união e separação que pressupõe
limites nômades e onde um não lugar está em vias de se
tornar um lugar praticado, e vice-versa. Como não apre-
nder aqui a porosidade das fronteiras entre a arquitetura e
as artes plásticas, que remete à noção da “escultura num
campo expandido” de Rosalind Krauss, já mencionada
anteriormente? Como não surpreender também o mote
da perda de especificidade da arte contemporânea, mar-
cada pela implosão dos meios considerados próprios de
cada arte – aqui o *medium* como um meio, fomentador de
lógicas identitárias e da autonomia e acabamento da obra,
distinto daquele *milieu*?

Se em seus desdobramentos ao longo das primeiras
décadas do século XX a proposta vanguardista de relação
entre arte e vida acabou mantendo-se atrelada a uma con-
cepção de *obra* caracterizada por seu acabamento, como
produto de uma linguagem específica, na arte atual ela

motiva a busca de abertura e a aceitação da incomple-
tude, privilegiando cruzamentos múltiplos e fortuitos, em
interações dinâmicas que inclusive colocam em questão
a separação entre o artístico e o não artístico. Podemos
dizer que desde então o paradigma representativo e o
paradigma ficcional, que caracterizaram respectivamente
as estéticas clássica e moderna, dão lugar a uma ênfase na
performatividade.

Nesse sentido, também ao contrário da concepção
hegemonicamente moderna, a inscrição no seu tempo e
na sua circunstância vai fazer com que a atividade artística
se deixe afetar por um movimento de anomia, de impre-
cisão classificatória, de heterogeneidade que afeta também
consequentemente as formulações idealistas e identitárias
sobre sua função sociopolítica, tensionando paradoxalmente
movimentos de expansão e de crise.³¹ Estes abalam tanto a
ideia de forma em seu caráter de singularidade autônoma
quanto também a crença em sua capacidade de representa-
ção plena de realidades individuais ou coletivas originárias.
Isso porque, de fato, a ênfase no caráter de gesto, de envio
e endereçamento implica uma preocupação com o público
que o concebe agora enquanto indeterminado, anônimo,
múltiplo, híbrido.

Esse duplo e paradoxal movimento de expansão e crise
da forma e de sua expectativa de recepção e alcance vai

ser apontado, não por acaso, de modo seminal, na leitura que Silviano Santiago propõe da poesia de Ana Cristina Cesar e, nela, da opção por uma estética prosaica e epistolar em que o leitor/receptor é presença fundamental. A esse respeito, valoriza o modo como nessa opção convivem a vontade de aproximação e o negaceio, numa duplicidade que nos convida a recusar a dicotomia entre a poesia fácil e a difícil, que vigorava em sua época como extensão daquela que, opondo rigor e comunicabilidade, percorre, em diferentes matizes, toda a avaliação crítica da poesia após a modernidade.³²

Sintomaticamente, essa questão vai ser, três décadas depois, em 2011, o eixo da releitura de Ana Cristina proposta por Marcos Siscar, que nela ressalta o caráter dramático, lacunar, da subjetividade em sua relação com a alteridade, análogo ao do poema com sua destinação.³³ Essa característica é, segundo ele, indicativa de uma concepção de forma como acontecimento *da crise* – na linguagem, na afetividade, que considera fundamento muitas vezes sublimado da modernidade cuja repotencialização pode alimentar a produtividade da arte e do pensamento contemporâneos.³⁴

A distância temporal entre essas duas leituras já evidencia a vitalidade da poesia de Ana Cristina e das perguntas que provoca sobre o modo de inserção do poético em sua

circunstância ou, melhor dizendo, sobre o poético mesmo enquanto circunstância. Na verdade, ela vem produzindo tantas novas leituras, que nos autoriza a considerá-la um dos acontecimentos mais significativos da poesia e da crítica de poesia pós-1980. Ao se desdobrar em diferentes linhas de força, essa posterioridade vem lhe conferindo um valor exemplar contraditório, que contempla, em um espaço de tempo muito curto, desde a construção de uma identidade autoral e artística hierarquicamente distinguida quanto sua problematização.³⁵

Na esteira de muitas de suas provocações, a contemporaneidade da poesia brasileira vem sendo compreendida como performance de um entre-lugar em que se tensionam o poético e o prosaico, a memória e o momento, a intimidade e a extimidade, a escrita como conversação e como leitura. Os valores de *crise* e de *anonimato* vão ser então reafirmados, a identidade subjetiva e textual se abrindo enquanto constelação de rastros e efeitos da relação ao mesmo tempo intrínseca e imprevisível entre produção e recepção. Essa compreensão vai motivar a ênfase no conceito de *voz*, articulação de corpo e palavra, sempre tendente à pluralização e à ressonância,³⁶ como no importante ensaio de Flora Süssekind sobre a “poesia-em-vozes” de Ana Cristina referido na nota 35. Seu uso implica que a força estética e existencial do *afetivo* seja vista como

decorrência paradoxal de sua *vulnerabilidade*, de sua capacidade de deixar-se contaminar pelo diverso, anônimo, como considera Florencia Garramuño.³⁷

Essas perspectivas ganham mais amplitude e vão ao encontro dos conceitos de *desterritorialização* que Flora desenvolve para avaliar as formas contemporâneas de relação entre literatura e experiência urbana³⁸ e de *expansividade*, que Florencia Garramuño toma emprestado da reflexão de Rosalind Krauss sobre a escultura, a que nos referimos de início. Ela o utiliza para identificar o efeito cada vez mais presente de procedimentos que transgridem os limites de uma definição especificamente artística do literário – o caráter autônomo, original e ficcional de seu uso da linguagem verbal – bem como sua relação também específica com determinada origem autoral e inscrição sócio-histórica.³⁹

É importante notar que, nessas abordagens, é focalizada com certa ênfase a tendência ao hibridismo entre o verbal e o visual. Podemos considerar que essa tendência se justifica como retomada problematizante de tradições diversas, até antagônicas, mas igualmente fundamentais à organização da cultura e da arte ocidentais, como a associação entre visão e pensamento racional, a distinção entre poesia e pintura, a radicalidade transgressiva das artes visuais vanguardistas, e como movimento de interação e confronto com a informação visual hegemônica na vida contemporânea.

Não por acaso, tem lugar significativo hoje na leitura de poesia a reavaliação da relação entre palavra e imagem, arte e técnica, como no concretismo. Tal reavaliação, por outro lado, tem se beneficiado de um investimento na releitura do caráter performático e expansivo da produção plástica neoconcretista dos já referidos Hélio Oiticica e Lygia Pape.⁴⁰ Os diferentes modos de articulação dessas tendências, antes antagonizadas, têm papel central na cena literária. Nela ocupam espaço significativo poetas que fazem da referência à linguagem pictórica, fotográfica e/ou cinematográfica um recurso fundamental; ou que explicitam de modo contundente sua genealogia poética concretista, atualizando-a com o uso poético de novas tecnologias visuais. Outros ainda desenvolvem simultaneamente produção de poesia e de artes visuais; ou ainda se aventuram nos caminhos abertos pela mídia digital para a transformação dos suportes da palavra e para os novos meios de reprodução e circulação de compósitos de textos e imagens.

Um olhar atento à narrativa contemporânea haverá também de detectar, na heterogeneidade de seus projetos, realizações, tendências, uma força que rasura e subverte aquela “*libido* do pertencer” – segundo expressão de Michel Serres – que tornou dominante no mundo moderno uma lógica atrelada a limites e meios específicos, na esteira de um pensamento conceitual, abstrato, empenhado em capturar

identidades puras. Para Serres, a essa lógica se contrapõe a narrativa capaz de melhor responder, com seu caráter fragmentário, processual, multiperspectivístico, a perguntas como “quem sou eu?”, “quem é você?”.⁴¹ Ao ultrapassar fronteiras entre discursos, campos disciplinares, artes, ela pode instaurar movimentos de “saída para fora de si”, “formas de não pertencimento”, produzindo uma “arte inespecífica”.⁴²

Em relação a esse ultrapassamento, podemos notar, por exemplo, que a tensão entre verbal e visual que vemos enfatizando pode ser percebida também na produção narrativa, como em *Paisagem com dromedário* (2010), de Carola Saavedra,⁴³ que assim revela a seu modo as bases instáveis da literatura hoje. Em termos de enredo, o relato gira em torno do drama envolvendo um triângulo amoroso constituído por um casal de artistas – Érika, a narradora, e Alex – e a jovem Karen, cuja morte leva Érika a se isolar em uma ilha na casa de Vanessa, sua galerista. Esse relato é emitido por um gravador, onde Érika gravou mensagens para Alex contando suas experiências na ilha, insinuando o caráter espectral das identidades pessoais. O gravador está em cima de uma mesa de madeira, único móvel existente numa sala espaçosa e vazia, quase na penumbra. Como dispositivo de enunciação, ele captura não somente a voz de Érika, como também todo o som ambiente: ruído do vento,

do mar e de objetos que caem, sons da televisão e do rádio, de passos mais ou menos próximos ou distantes, conforme revelam notações em itálico após ou em meio a cada sessão de gravação. O leitor é afetado então por uma sinfonia dissonante responsável pelo caráter entrecortado e descontínuo da narrativa, com a voz de Érika sendo atravessada por diversas outras vozes e sons. Como esse gravador na sala vazia, o texto de Saavedra performa um espaço expositivo em que um procedimento técnico reatualiza, desaturatizada, a relação entre arte, literatura e potência narrativa. Podemos dizer que se trata aqui de um texto ou “obra-instalação”, segundo noção com que Wander Melo Miranda mais uma vez exercita a produtividade da expansão crítica que desconstrói o limite entre linguagens artísticas.⁴⁴

Além desse aspecto, há em *Paisagem com dromedário* outras formas de interação com as artes visuais – a fotografia, o cinema, o vídeo. Em vários momentos, então, a narrativa emula a arte conceitual, como quando Érika caminha pela orla gravando o barulho do mar selvagem a fim de desenhar um contorno acústico da ilha, formada por areia e lavas de vulcão, para um trabalho que intitularia “Contorno de uma ilha”. Noutra passagem, estimulada pelo filme *Sob o céu de Lisboa*, de Wim Wenders, a personagem imagina um homem não com uma câmera, mas com um gravador na mão gravando os sons de diferentes

idades (Nova York, Berlim, Buenos Aires) em determinado horário, para uma exposição sobre a história sonora das cidades. Entram aqui ainda as discussões entre Érika e Alex em que são invocadas e problematizadas as relações entre arte e vida.

No que concerne à narrativa contemporânea, ocupam espaço significativo as que colocam em cena escritores e artistas empenhados na produção de uma obra e às voltas com materiais de arquivo – coleções de textos, imagens e sons, listas de afazeres –, que os fazem interagir com outros sujeitos, tempos e espaços. Esse é o caso do romance *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho,⁴⁵ que tem vários narradores, um dos quais desenvolve pesquisas em arquivos pessoais, históricos e antropológicos, em ambientes acadêmicos do Brasil e do exterior, com o intuito de escrever um livro sobre o suicídio de um jovem antropólogo norte-americano ocorrido entre os índios krahô, em Mato Grosso. O relato desse narrador-escritor contém indícios autobiográficos que o aproximam do próprio autor, cuja fotografia é inclusive usada no livro. A ele se associam, em contraponto, vozes de outros narradores e personagens, empíricos uns, inventados outros, compondo um mosaico com diferentes versões e visões dos acontecimentos narrados.

Assim se pode caracterizar como pertencente a essa linhagem um texto como *Cujo* (1993), do escritor e artista

plástico Nuno Ramos, que nos apresenta o artista em seu ateliê-arquivo, lidando com a mistura de seus materiais – água, alga, lama, vidro derretido sobre o breu, feltro... – e refletindo sobre técnicas de composição. Em seu esforço de “arrancar a pele das coisas” para apreender a fala íntima desses materiais, acaba revelando o caráter proteico e disperso da matéria, difícil de nomear: “Cansei de arrancar a pele das coisas. Dá sempre no mesmo: atrás da madeira, a madeira, dentro do óleo, o óleo, no interior do plástico, o plástico. A natureza é mais repetitiva do que gostaríamos de admitir.”⁴⁶ Em seu ateliê, vislumbramos o caos que antecede a fatura da obra, que articula materiais díspares e incongruentes – sal e breu, vidro e resina, por exemplo – em equilíbrio instável, numa tentativa, conforme acentua Rodrigo Naves,⁴⁷ de “historicizar e dar dignidade ao mundo material” sem remetê-lo a uma esfera mística.

Em ambos esses casos, o movimento de autorreferência tem um caráter muito diverso daquele que, nas poéticas modernas, implicava a valorização da criatividade individual do artista e a afirmação “metaliterária” do caráter construtivo e ficcional da obra. Pois agora, apesar de alguma crítica ainda enxergar nesses procedimentos um sinal de isolacionismo autotético, de esvaziamento e alienação da atividade artística, essa autorreferência se constitui em procedimento de questionamento subjetivo, de um

lado, e de desestabilização das ideias mesmas de obra, de especificidade de linguagem, de autonomia ficcional do artístico, de outro.

Nesse movimento, à semelhança do que pode ser visto em relação à poesia, encena-se um modo de aproximação entre arte e vida, entre autor e leitores, através da exposição do artístico como manuseio dramático de materialidades cujo prosaísmo e incompletude evitam tanto a sublimação mística quanto a tautologia realista.



Na tentativa de compreender o contemporâneo, consideramos práticas e noções artísticas e críticas marcadas pela heterogeneidade, expansividade, inespecificidade. Não por outro motivo, em relação à literatura contemporânea francesa, o crítico Christophe Hanna cunhou a expressão “objetos verbais não identificados”, que Flora Süssekind vai tomar emprestada para avaliar a produção brasileira, em ensaio a que dá esse mesmo título.⁴⁸ Nele reencontramos o uso fulcral da noção de *voz*, desdobrado agora no reconhecimento da importante presença de *experiências corais* em diferentes manifestações estéticas, da literatura ao teatro, passando pelo cinema, instalações plásticas e artes sonoras. Nessas manifestações, além da mistura de gêneros, textualidades e linguagens diversas, a ensaísta vai

apontar modos diferentes de diálogo com o espaço urbano e, ainda, a tendência à formação de coletivos, prática mais comum na atividade teatral que vemos hoje se expandir na literatura, combinando produção editorial e literária, em especial de poesia.

A tal conjunto de aspectos associados por tensão e desestabilização, ela vai identificar como modos de interrogação do campo literário (e artístico em geral, acrescente-se) e simultaneamente da hora histórica. Associando-os, no caso brasileiro, às manifestações políticas de junho de 2013, ela nos convida a pensar a relação entre hora histórica, contemporaneidade e dimensão coletiva através de categorias excêntricas como as de anonimato, multidão, anomia, dispersão e ausência.

São essas formações e noções, referidas a elaborações singulares e coletivas, que nos permitem apreender a disseminação da categoria do contemporâneo pelos discursos que buscam dar conta da representação do presente histórico, deslocando as noções de moderno e pós-moderno.

Como gesto de interrupção provisória deste ensaio, torna-se oportuno retomar criticamente o já clássico ensaio de Giorgio Agamben sobre o contemporâneo. Ao relacioná-lo ao intempestivo nietzschiano, o filósofo vai considerá-lo uma tomada de posição em relação ao presente, ou seja, ao que está diante de nós e nos afeta. Tal posição

comporta uma desconexão, uma inaturalidade ou discronia, na medida em que consiste numa “singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação, anacronismo*”.⁴⁹ Estar colado e plenamente identificado ao seu tempo impossibilita melhor vê-lo. Já o movimento ambivalente de distanciamento e adesão ao presente explicita a existência na contemporaneidade do movimento que pode ser considerado essencialmente temporal: do presente com o passado e o futuro como camadas heterogêneas que se misturam na simultaneidade de elementos heterocrônicos.

Não por acaso, Agamben vê o poeta como um sujeito contemporâneo de seu tempo, ao trazer como exemplo o poema “O século”, de Osip Mandel’stam, indiciando o espaço das artes como profundamente antenado com a contemporaneidade. O poeta seria alguém que “mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”.⁵⁰ Cabe ter em conta aqui que as luzes do século relacionam-se, em Agamben, a um mundo de hegemonia do midiático e espetacular – a “sociedade do espetáculo” em Guy Debord –, que produz uma adesão acrítica ao presente enquanto atualidade, presença plena. Como resistência a isso, um olhar voltado para as sombras ativa uma visão periférica e libera a percepção do escuro da ideia de passividade e inércia.

Uma forma de problematizar essa sua compreensão do contemporâneo consiste em apontar nela uma recusa do presente – melhor dizendo, do presentismo – visível quer na sua leitura da destruição da experiência fundada em Benjamin,⁵¹ quer no seu desconforto com os dispositivos tecnológicos aos quais vê como causa de processos indiferenciados de subjetivação e dessubjetivação.⁵² Na elaboração de Agamben a esse respeito, Georges Didi-Huberman detecta um tom apocalíptico e a expectativa de uma redenção absoluta. Contrapondo-se a um e a outra, e à obscuridade do tempo presente que funciona como sua motivação, Didi-Huberman propõe pensar a possibilidade de resistência das “pequenas luzes” sobreviventes circunscritas à imanência do tempo histórico.⁵³

Mas uma leitura mais atenta ao ensaio sobre o contemporâneo de Agamben nos permite visualizar outro encaminhamento da questão. O movimento ambivalente de distanciamento e adesão, a percepção da luz no escuro do presente podem constituir-se em procedimentos que nos levam a estranhar o presente, para melhor ter consciência dele, de modo que possamos conectá-lo com outros tempos, o passado e o futuro, de maneira a transformá-lo e ler a história de modo inédito. Nesse sentido, aquelas formações que apontamos em relação à literatura, às artes e à cultura, em sua coralidade e expansividade, iluminam um câmbio perceptivo-reflexivo, em que o contemporâneo pode ser

apreendido como uma dobra reflexiva sobre o presente, um modo crítico de lidar com o nosso tempo, que nos permite enfrentar a sedução do presentismo – um presente intransitivo, sem diálogo com o passado e o futuro.

Notas

- ¹ Cf. Walter Benjamin, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1985, v. 1, Obras escolhidas.
- ² Ver a diferença entre procedimento, gesto e projeto em César Aira, A nova escritura, em *Abandonar a literatura*. Pequeno manual de procedimentos, Curitiba, Arte & Letra Editora, 2007.
- ³ Cf. Rosalind Krauss, A escultura no campo ampliado, *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC Rio, n. 1, p. 129-137, 1984.
- ⁴ A curadoria da exposição *Tombo* foi de Thais Rivitti. A de Rebecca Horn foi de Marcello Dantas, responsável pela organização de excelente catálogo (que pode ser encontrado na internet) em que constam textos sobre diferentes aspectos do trabalho da artista, em traduções também excelentes de Renato Rezende e Sônia Augusto.
- ⁵ Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, trad. Denise Bottmann, São Paulo, Martins Fontes, 2009, p. 29.
- ⁶ Mais adiante retornaremos a esse conceito, forjado por Silviano Santiago, e à sua importância para a discussão contemporânea da arte e da cultura.
- ⁷ Informações sobre o projeto “BHÁsia – A Ásia ocupa a cidade” e a instalação de Jennifer Wen Ma estão disponíveis em <<http://www.bhasia.art.br/isle-of-enchantment/>>, acesso em 9 set. 2014.
- ⁸ Reinaldo Ladagga, *Estética de laboratório: estratégia das artes do presente*, trad. Magda Lopes, São Paulo, Martins Fontes, 2013, p. 139.
- ⁹ Cf. Rosalind Krauss, *A Voyage on the Northsea: Art in the Age of Post-Medium Condition*, New York, London, Thames and Hudson, 1999; e Hal Foster, This

Funeral is for the Wrong Corpse, *Design and Crime (and Other Diatribes)*, London, New York, Verso, 2002. Dois trabalhos tomam o conceito de Krauss como motivo para a reflexão sobre a arte e a literatura contemporâneas, com atenção especial à brasileira: Florencia Garramuño, La literatura en un campo expansivo y la indisciplina del comparatismo, *Cadernos de Estudos Culturais*, Campo Grande, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, v. 1, n. 2, p. 93-101, 2009; e Renato Rezende, Poesia brasileira contemporânea: ações plásticas e performáticas, *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 3, disponível em <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/poesia-brasileira-contemporanea-aco-es-plasticas-e-performaticas/>>, acesso em 29 jan. 2016.

- ¹⁰ Cf. Jean-François Lyotard, Reescrever a modernidade, em *O inumano: considerações sobre o tempo*, trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre, Lisboa, Editorial Estampa, 1997.
- ¹¹ “Une modernité de et du progrès, issue de la synthèse hégélienne et réinscrite dans les interprétations évolutionnistes et historicistes du marxisme: temps cumulatif et linéaire, développement ‘sans barbarie’ de la culture et des forces productives, esthétique des belles totalités classiques et romanesques, vision de l’histoire à partir d’un ‘sujet’, fût-il aliéné, qui lui donne sens. Et la modernité que dégage Benjamin à partir de la constellation Baudelaire-Nietzsche-Blanqui, pour qui la destruction de l’apparence du tout, du système, de l’unicité historiciste de l’histoire, conditionne l’éternel retour d’un incontournable. L’utopie catastrophiste, la reconnaissance de la barbarie, de la fragmentation, de la destruction comme force critique.” (Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir: une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002, p. 69-70, tradução nossa).
- ¹² Marc Bloch, *Apologia da história ou o ofício do historiador*, trad. André Telles, Rio de Janeiro, Zahar, 2002.
- ¹³ Cf. Georges Didi-Huberman, *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*, trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2015.
- ¹⁴ Cf. Luciana Quillet Heymann, *O lugar do arquivo: a construção do legado de Darcy Ribeiro*, Rio de Janeiro, Contracapa, 2012, p. 23-30.
- ¹⁵ Cf. Didi-Huberman, *Diante do tempo* (“Abertura” e Capítulo 2, especialmente).
- ¹⁶ Cf. Jacques Derrida, *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, trad. Cláudia de Moraes Rego, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001, p. 31.

- ¹⁷ Cf. Paolo Virno, *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico*, Buenos Aires, Paidós, 1999.
- ¹⁸ Cf. Terry Smith, *What is Contemporary Art?*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 2009, p. 248-249.
- ¹⁹ A esse respeito, é importante notar, por exemplo, que são bem recentes e esparsos os estudos sobre as relações entre a prática modernista brasileira e o impacto de novas técnicas de produção visual fundamentais à vanguarda europeia, como a fotografia e o cinema. A atenção restrita a artes plásticas tradicionais, como a pintura e a escultura, também não chegou a motivar reflexões significativas de escritores e críticos literários (cf. Tadeu Chiarelli, A fotomontagem como “introdução à arte moderna”: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo, *Revista Ars*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 67-81, 2003). Quanto a isso, representa instigante exceção a atividade artística e literária dos poetas Jorge de Lima e Murilo Mendes, na qual a relação interartes ainda carece de leituras suficientes.
- ²⁰ Cf. Sergei Eisenstein, Dickens, Griffith e nós, em *A forma do filme*, Rio de Janeiro, Zahar, 2002.
- ²¹ *Apud* Elza Adamowicz, *Surrealist Collage in Text and Image: Dissecting the Exquisite Corpse*, London, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- ²² Utilizamos aqui esse conceito com o valor que lhe atribui Martin Jay, localizando-o na reflexão de Walter Benjamin e Theodor Adorno e associando-o a uma compreensão dos diferentes momentos históricos como constelações em que a totalidade e a coesão dão lugar à justaposição dinâmica de elementos e temporalidades diversos. Cf. Martin Jay, Introducción, em *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- ²³ Cf. Marjorie Perloff, Da vanguarda ao digital: o legado da poesia concreta brasileira, em *O gênio não original*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.
- ²⁴ Usamos aqui propositalmente a tradução portuguesa da expressão *out of joint*, usada por Shakespeare em Hamlet e retomada por Jacques Derrida em sua perlaboração do pensamento marxista. Cf. Jacques Derrida, *Espectros de Marx*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994.
- ²⁵ A relação entre o temporal e o espacial bem como as simplificações que sofreram na concepção hegemonicamente moderna de história são abordadas com bastante acuidade por Doreen Massey, no ensaio “La filosofía y la política de

la espacialidad: algunas consideraciones”, em Leonor Arfuch (comp.), *Pensar este tempo: espacios, afectos, pertinências*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

- ²⁶ Perloff, Da vanguarda ao digital.
- ²⁷ Antonio Candido foi provavelmente o primeiro a chamar a atenção para a produtividade da indisciplina ensaística, moldada em heterogeneidade metodológica e no hibridismo do estético e do analítico, na formação da cultura crítica brasileira. Cf. seus ensaios sobre Sérgio Buarque de Holanda, “Raízes do Brasil” (em *Teresina etc.*, São Paulo, Paz e Terra, 1980), sobre Sérgio Milliet, “O ato crítico” (em *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Ática, 1987), e, mais genericamente, “Literatura e cultura de 1900 a 1945” (em *Literatura e sociedade*, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1980).
- ²⁸ Silviano Santiago, *Stella Manhattan*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- ²⁹ Belmmer é um artista alemão (1902-1975) conhecido por seu trabalho de desconstrução ao mesmo tempo lúdica e perversa de corpos nus de bonecas que, desse modo, se contrapõem à assepsia corporal e ideologia do nazifascismo em ascensão.
- ³⁰ Paola Berenstein Jacques, Parangolés de Oiticica/Favelas de Kawamata, em Paula Braga (org.), *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*, São Paulo, Perspectiva, 2011, p. 156.
- ³¹ Sobre esses movimentos, cf. Celia Pedrosa, Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão, em Celia Pedrosa, Ida Alves e Nuno Júdice, *Crítica de poesia: tendências e questões*. Brasil-Portugal, Rio de Janeiro, 7Letras, 2014.
- ³² Cf. Silviano Santiago, Singular e anônimo, em *Nas malhas da letra*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- ³³ Marcos Siscar, Apresentação, em *Ana Cristina Cesar*, Rio de Janeiro, EdUERJ, Coleção Ciranda da Poesia, 2011. A relação entre a reflexão dos dois críticos e a importância do tema da destinação do poema são avaliadas em Celia Pedrosa, Poesia, crítica, endereçamento, em Ana Kiffer e Florencia Garramuño (org.), *Expansões contemporâneas*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.
- ³⁴ Marcos Siscar, Poetas à beira de uma crise de versos, em *Poesia e crise*, São Paulo, Editora Unicamp, 2010.
- ³⁵ A esse respeito, comparem-se o ensaio a ela dedicado por Flora Süssekind, *Até segunda ordem não me risquem nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes*

- de Ana Cristina Cesar (Rio de Janeiro, 7Letras, 1995), e o de Maria Lucia de Barros Camargo, fruto da primeira tese acadêmica sobre a poeta, *Atrás dos olhos pardos* (Florianópolis, Argos, 2004), e, apenas nove anos depois, o de Luciana di Leone, também originado de pesquisa universitária, *Ana Cristina Cesar: as tramas da consagração* (Rio de Janeiro, 7Letras, 2008).
- ³⁶ Além da retomada das pesquisas de Paul Zumthor, em que a voz é enfatizada em sua relação com a oralidade, são fundamentais hoje estudos em que ela se torna instrumento de uma revisão da tradição da linguagem filosófica centrada na valorização da visão, como, por exemplo, faz Jean-Luc Nancy, em *A la escucha* (Buenos Aires, Amorrortu, 2007).
- ³⁷ Cf. Florencia Garramuño, Poderes da afetividade: a destituição do sujeito e seu potencial de resistência, *Revista Escritos*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, n. 3, p. 215-228, 2010.
- ³⁸ Flora Süssekind, Desterritorialização e forma literária: literatura brasileira contemporânea e experiência urbana, *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo, USP, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, n. 8, p. 60-81, 2005.
- ³⁹ Garramuño, La literatura en un campo expansivo y la indisciplina del comparatismo. Rosalind Krauss vai ser também referência do ensaio do poeta e crítico Renato Rezende: *No contemporâneo: arte e escritura expandidas* (Rio de Janeiro, Circuito, 2011).
- ⁴⁰ Bastante significativo a esse respeito é o movimento de leitura da arte e da cultura brasileiras empreendido pelo crítico argentino Gonzalo Aguilar, pois nele se articulam a análise da relação verbal-visual na poesia de Ana Cristina Cesar (Gonzalo Aguilar, Luvas de pelica de Ana Cristina Cesar: el ojo y el guante, em Ana Cristina Cesar, org. Florencia Garramuño et al., *Album de retazos. Antología crítica bilingüe. Poemas, cartas, imágenes e inédito*, Buenos Aires, Corregidor, 2006) e a reavaliação dessa mesma relação na poesia concretista (Gonzalo Aguilar, *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*, trad. Regina A. Crespo, Rodolfo Mata e Gênese Andrade, São Paulo, Edusp, 2005).
- ⁴¹ Cf. Michel Serres, *Narrativas do humanismo*, trad. Caio Meira, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2015, p. 49-56.
- ⁴² Recorremos aqui à “Apresentação” de Ana Kiffer e Florencia Garramuño para Ana Kiffer e Florencia Garramuño (org.), *Expansões contemporâneas: literaturas e outras formas*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014, p. 7-15.
- ⁴³ Carola Saavedra, *Paisagem com dromedário*, São Paulo, Companhia das Letras, 2010.
- ⁴⁴ Cf. Wander Melo Miranda, Formas mutantes, em Ana Kiffer e Florencia Garramuño (org.), *Expansões contemporâneas: literaturas e outras formas*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014, p. 135-152.
- ⁴⁵ Bernardo Carvalho, *Nove noites*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- ⁴⁶ Nuno Ramos, *Cujo*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1993, p. 39.
- ⁴⁷ Cf. Rodrigo Naves, Nuno Ramos: um materialismo invulgar, *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007, p. 378-386.
- ⁴⁸ Cf. Flora Süssekind, Objetos verbais não identificados, *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 set. 2013, Caderno Prosa & Verso.
- ⁴⁹ Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, trad. Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó, Argos, 2009, p. 59, grifos do autor.
- ⁵⁰ *Ibidem*, p. 62.
- ⁵¹ Cf. *Idem*, *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, trad. Henrique Burigo, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005, p. 19-78.
- ⁵² Cf., a propósito, o ensaio “O que é um dispositivo?”, em Agamben, *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, trad. Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó, Argos, 2009, p. 25-54.
- ⁵³ Em relação às críticas de Didi-Huberman a Agamben, conferir especialmente o Capítulo III, “Apocalipses?”, em Georges Didi-Huberman, *Sobrevivência dos vaga-lumes*, trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

PÓS-AUTONOMIA

A noção de pós-autonomia ficou fortemente vinculada, no contexto brasileiro e argentino, ao texto “Literaturas postautónomas” (e sua versão revisada chamada “Literaturas postautónomas 2.0”), de Josefina Ludmer, posto em circulação em 2006 em diferentes veículos digitais.¹

Com sua brevidade e seu caráter mais provocativo que explicativo, o texto de Ludmer teve o efeito de um manifesto e funcionou como uma espécie de catalisador, gerando uma proliferação de respostas, ao mesmo tempo que conectava uma série de ideias que corriam paralelas na crítica das décadas anteriores, tanto na América Latina quanto no âmbito ocidental mais amplo.

Embora venha sendo muitas vezes adotada no discurso acadêmico como um conceito que descreveria a literatura do presente e como uma ferramenta de periodização, a noção de pós-autonomia que Ludmer apresenta é difusa e experimental. Partiremos dela para esclarecer alguns de

seus sentidos e traçar algumas das linhas de pensamento que podem se desenvolver a partir daí.

Sob o rótulo de literaturas pós-autônomas, o texto de Ludmer abriga diferentes acepções: por um lado, o termo se refere a um certo conjunto de textos (basicamente as narrativas) produzidos nas últimas décadas na literatura latino-americana que, apesar de sua diversidade, apresentam em comum a ambivalência de se posicionar ao mesmo tempo dentro e fora do que tradicionalmente se considera literatura e ficção, transitando entre diferentes gêneros e, nas palavras de Ludmer, “fabricando realidade” através do discurso. Por outro lado, pós-autonomia também seria o nome de um regime de leitura que implicaria o abandono das categorias tradicionais de análise e da noção de valor literário, um modo de ler que colocaria o texto literário de qualquer categoria em igualdade com outros discursos, escritos ou não, e deslocaria seu foco do fenômeno literário para o que Ludmer chama de “imaginação pública”. Nesse sentido, mais que de textos, se trataria de uma abordagem pós-autônoma, um reposicionamento do olhar em busca de novos procedimentos críticos que ademais permitiriam reler os textos do passado com outra perspectiva. Por fim, dessa acepção de pós-autonomia advém um terceiro sentido, apenas insinuado no texto de Ludmer, segundo o qual o termo pode ser o nome provisório (e não inteiramente

adequado) de um processo de reorganização que não afeta só a literatura ou as artes, pois constitui um movimento muito mais amplo de questionamento dos valores que foram centrais para a constituição da modernidade e que se encontram, agora, em processo de revisão (mas não de conclusão, como o prefixo “pós” pode sugerir). Levado às últimas consequências, esse processo poderia implicar a radical transformação dos estudos literários em outra *coisa* ainda por definir.

Essas diferentes acepções estão, naturalmente, interligadas. Seja como uma qualidade de determinados textos ou como um reposicionamento dos estudos literários (como um problema da escrita ou da leitura), a noção de pós-autonomia é um dos muitos esforços da crítica atual para entender o que acontece com a literatura na contemporaneidade. Mesmo se a pensarmos a partir do contexto mais amplo de revisão da modernidade, teríamos de levar em conta que esse processo depende de determinadas condições que estão dadas no presente. Trata-se de pensar a literatura na época em que certos elementos determinantes – o capitalismo global, a difundida consciência do risco ambiental, a intercomunicação massiva e os novos imaginários e subjetividades que surgem nesse contexto – tornam obsoletas as explicações modernas do mundo e nos forcem a buscar modos alternativos de interpretar a realidade.

Pós-autonomia implica, essencialmente, uma dissolução de fronteiras (ou o reconhecimento de que elas nunca existiram senão como a ficção necessária para a sustentação do paradigma), entre gêneros literários, entre realidade e ficção, entre o dentro e o fora do texto, entre a literatura e outras formas de expressão. É o apagamento dos contornos com os quais se delimitava o domínio da literatura.

Porque estas escrituras diaspóricas não só atravessam a fronteira da “literatura”, mas também a da “ficção” (e ficam fora-dentro das duas fronteiras). E isto ocorre porque reformulam a categoria de realidade: não é possível lê-las como mero “realismo”, em relações referenciais e verossimilizantes. 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, a internet etc.). Fabricam presente com a realidade cotidiana e essa é uma de suas políticas.²

Por outro lado, a característica fundamental do presente à qual Ludmer vincula o estado de pós-autonomia é a preponderância do econômico sobre todos os outros modos

de produção e interpretação de realidade. Pós-autônomo seria o estado da literatura na era da globalização, na época em que, como coloca Félix Guattari, “o capitalismo é mundial e integrado porque potencialmente colonizou todo o planeta (...) e porque tende a fazer com que nenhuma atividade humana, nenhum setor de produção fique fora de seu controle”.³ Algo ocorre com a escrita e com os modos de ler quando o mercado se torna universal. Assim, para Ludmer, a noção de pós-autonomia se basearia em dois postulados sobre esta época:

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 a pensarmos a partir dos meios de comunicação, que a constituiriam constantemente) é ficção e que a ficção é realidade.⁴

Como observou Sandra Contreras, o colapso da separação entre economia e cultura está no cerne de uma das mais célebres teses sobre a pós-modernidade, aquela desenvolvida por Federic Jameson em *A lógica cultural do capitalismo tardio* (1984) e retomada em *A virada cultural* (1995).⁵ Sem associar explicitamente a noção de pós-autonomia à de pós-modernidade, Ludmer retoma a tese de Jameson e vincula diretamente a predominância do econômico à recorrência,

na literatura contemporânea, dessas escritas que ficam ao mesmo tempo fora e dentro das fronteiras da ficção e dos gêneros tradicionais. Assim, a indistinção realidade-ficção corresponderia à ubiquidade do mercado. Quando se torna impossível distinguir a fronteira entre a economia e as diferentes esferas da vida social, também já não se poderiam distinguir os limites do ficcional (e do literário), porque eles estavam fundados precisamente numa ideia adorniana da arte como resistência à lógica do capital, numa suposta separação entre arte e mercado que hoje já não se sustentaria.

Diferentes intervenções críticas dos últimos anos apontam para a emergência no campo literário latino-americano contemporâneo de narrativas que problematizam o estatuto da ficção. Um dos principais modos dessa problematização se dá na exposição da figura do escritor e das condições de produção da obra, mas de tal forma que é impossível ou inútil procurar estabelecer uma identidade entre o personagem e a figura real do autor, assim como não se pode determinar se os processos de criação exibidos são reais ou simulações.

Diana Klinger⁶ e Alberto Giordano,⁷ entre outros, destacam a proeminência do registro autobiográfico na literatura contemporânea, um certo *retorno do autor*,⁸ no sentido de uma recuperação do registro autobiográfico, de gêneros associados ao confessional e de exploração da

experiência íntima e subjetiva, posterior à chamada “morte do autor” tal como teorizada por críticos franceses como Roland Barthes e Michel Foucault nas décadas de 1960 e 1970. No entanto, para Klinger, não se trataria de uma mera ficcionalização da experiência autobiográfica nos textos contemporâneos latino-americanos, mas de uma operação *performática*, que consiste na criação do sujeito através da escrita, um tipo de operação mais próxima da chamada “autoficção” do que do autobiográfico como era tradicionalmente compreendido.

Ao analisar textos literários brasileiros e argentinos publicados especialmente a partir dos anos de 1980, Florencia Garramuño afirma:

Non decorre deles a ideia de que um sujeito e uma experiência plenos habitem “no real” mas não possam ser capturados pela poesia ou pela escritura; a ideia é, pelo contrário, que nessa captação de um sujeito e de uma experiência incompletos os textos se colocam como indiferenciados do real.⁹

Tais formas ambíguas parecem fazer parte de um movimento mais amplo, percebido em textos recentes, que desestruturam gêneros e subjetividades e que trabalham com esses *restos do real* tal como caracterizados por Garramuño¹⁰ ou, como afirma Luz Horne,¹¹ textos nos quais não se busca

representar o real senão sinalizá-lo, incluí-lo na forma de indício ou rastro e, ao mesmo tempo, produzir uma intervenção nele.

Reinaldo Laddaga observa, assim como Ludmer, que essas experiências de exposição produzem uma espécie de esvaziamento da narrativa, que parece, em muitos casos, menos dedicada a contar histórias do que a produzir “espetáculos de realidade”.¹² Assim, ao mesmo tempo que inutilizam a distinção ficção-realidade, essas narrativas geram formas que já não podem ser lidas pelos critérios tradicionais. Diz Ludmer:

Aparecem como literatura, mas não é possível lê-las com critérios ou categorias literárias como autor, obra, estilo, escritura, texto e sentido. Não é possível lê-las como literatura porque aplicam à “literatura” uma drástica operação de esvaziamento: o sentido (ou o autor, ou a escritura) fica 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.¹³

A aparente ligeireza ou inconsistência narrativa associada a uma exposição problemática da figura do autor pode ser observada em textos de escritores tão díspares como César Aira, Mario Levrero, João Gilberto Noll, Mario Bellatin ou Alejandro Zambra, para nomear apenas alguns.

Laddaga entende que esses espetáculos de realidade aproximam a literatura das artes plásticas contemporâneas, no sentido de que ambas buscariam “construir não tanto objetos concluídos, mas perspectivas, óticas, marcos que permitam observar um processo que se encontra em curso”.¹⁴ Em um ensaio posterior, Laddaga amplia essa ideia e sugere que a tendência a revelar o espaço, os materiais e as condições de fabricação do objeto artístico seria um traço não só da literatura, mas também do cinema, da música, das artes plásticas do presente, e não apenas na América Latina. Para ele, tratar-se-ia de “estéticas de laboratório”, que atendem a uma vontade de *transparência* e uma valoração positiva do desnudamento, tanto do artista quanto das relações sociais como um todo, sem que, no entanto, seja mais possível aceitar a possibilidade de uma revelação de fato do eu.

Porque sabemos que não existe essa coisa de um eu preciso, externo às manobras pelas quais se coloca em cena para outros e também para si mesmo: eu me constituo (“eu” se constitui), como posso, com os materiais que encontro e as resistências que possuo, no panorama variável onde estou e onde aparecem súbitas pessoas, cujas expectativas e intenções eu quisera (mas não consigo) acabar de adivinhar. Eu me constituo ao me exhibir. Essa dupla condição de incerteza é algo que qualquer explicação dos motivos que definem a arte destes anos tem de integrar.¹⁵

Mas se essas escritas do presente representam uma ruptura, essa seria a ruptura com certos modos de ler, mais que de fazer literatura. A literatura segue seu curso, mas consciente de que opera em um contexto social – ele sim – absolutamente novo, no qual as formas de comunicação e sociabilidade transformaram os leitores, no qual a letra impressa deixou de ser o principal modo de circulação da informação para conviver permanentemente com a imagem e o som. Como diz Laddaga, essa é a literatura de um tempo em que os discursos são constantemente atravessados por outros, já não ao modo da intertextualidade, mas ao modo de uma mistura que os torna indistintos, “de maneira que todo ponto de emissão se torna parte de algo assim como uma vasta *conversação*, sem começo nem fim determinado”.¹⁶

Poderíamos nos perguntar, ainda, se o que essas escritas do presente estão fazendo não é justamente trazer para a superfície do texto uma indisciplina da literatura que sempre existiu, tornando mais visível o que ela tem de indomesticável e direcionando nosso olhar para aqueles espaços que foram pontos cegos da crítica moderna (e autonômica).

Para os estudos literários, a pós-autonomia pode não ser simplesmente um estado da arte do presente, mas uma reformulação do olhar sobre a literatura que permite encontrar, nas escritas do passado, elementos e experiências que eram marginalizadas pelo paradigma autonômico.

Essa é a perspectiva adotada, por exemplo, por Raúl Antelo, que retorna às vanguardas dos anos de 1920 para apontar ali elementos cuja singularidade passou despercebida da crítica, porque “não tínhamos categorias para analisá-las e, conseqüentemente, avaliá-las”.¹⁷

Ademais, se a literatura do presente, como defende Ludmer, põe em cena a artificialidade das fronteiras, é preciso reconhecer que essa multiplicidade e a não especificidade do literário sempre existiram, não são prerrogativas da ficção contemporânea. Desde sempre, como observa Ottmar Ette:

A literatura se especializa em não ser especializada, com respeito às disciplinas, às realidades vividas e às diferenças culturais. E como a literatura nem nega nem fomenta a divisão entre as humanidades e as biociências e tem acesso a inúmeros códigos de tradições de pensamento radicalmente diferentes, os mais diversos fragmentos de conhecimento circulam através dela.¹⁸

Italo Calvino conclui suas propostas para o milênio seguinte (este em que estamos) com a defesa da multiplicidade e sugere tratar “o romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo”.¹⁹ Porém, a multiplicidade

aparece em seu texto não como um elemento do presente, senão como uma antiga ambição do literário que ele gostaria de recuperar. Um de seus principais exemplos é ninguém menos que Flaubert, com *Bouvard e Pécuchet* (1881).

Sob a perspectiva dada por esse ajuste de lentes da crítica, poderíamos talvez pensar a literatura já não como um campo de conhecimento, mas como um campo aberto, por onde circulam conhecimentos os mais diversos.

Seria preciso, no entanto, esclarecer qual sentido de autonomia o prefixo “pós” tenta dar por encerrado.

No quinto dos dez fragmentos que compõem o texto de Ludmer, ela fala sobre pós-autonomia como: o ciclo da autonomia, cujo fim seria encenado nas narrativas do presente, aparece definido como:

[O] processo de encerramento da literatura autônoma, aberta por Kant e pela modernidade. O fim de uma era em que a literatura teve uma “lógica interna” e um poder crucial. O poder de se definir e de ser regida por “suas próprias leis”, com instituições próprias (crítica, ensino, academia) que debatiam publicamente sua função, seu valor e 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 autorreferencialidade, e o poder de se nomear e de referir a si mesma. E também um modo de se ler e se transformar.²⁰

Ludmer determina o início do ciclo, portanto, com Kant, cuja *Crítica do juízo* introduz a ideia da “finalidade sem fim”, da contemplação como um objetivo em si mesma e da experiência estética como um prazer desinteressado.

Segundo a narrativa dominante, o que definiria a modernidade seria uma separação irreversível entre o indivíduo, a ordem social e a religião. A obra de Kant aparece associada a um conjunto de transformações que se desenvolvem na segunda metade do século XVIII e que incluem a independência norte-americana de 1776 e a Revolução Francesa de 1789. As mudanças se consolidariam com as independências das repúblicas latino-americanas (entre 1810 e 1830 em sua maioria). O resultado fundamental dessas transformações, que determinaria o modo como a modernidade passaria a se conceituar, seria a separação, no Ocidente, das esferas religiosa, social, filosófica e política – a secularização, de “século”, entendida como tempo humano por oposição à eternidade divina – e, com ela, a autonomização da arte e da literatura.²¹ Nesse sentido, aprofunda-se a ideia segundo a qual a criação artística não deve obedecer a nenhuma ordem externa (religiosa, política etc.), mas obedecer a si mesma e a seu próprio criador individual e soberano. Assim, a partir da segunda metade do século XVIII, a ideia da arte e da literatura como esferas autônomas, divorciadas de fins hedonistas ou pedagógico-morais se consolida.

Na *Crítica do juízo*, Kant contrapõe à finalidade objetiva da esfera da ação moral ou prática a *finalidade sem fim* da esfera da arte, que se realiza em um plano de pura contemplação desinteressada, derivando um prazer que estaria isento de objetivos utilitários. A partir de então as artes foram paulatinamente desligadas de seus vínculos com outras atividades vitais e sociais, incorporadas em um conjunto de atividades de criação sem nenhum compromisso com seu entorno e definidas como fontes de prazer desinteressado em oposição à vida da sociedade.²²

No século XX, com Adorno, o conceito de autonomia se torna mais claramente político, afirmando a literatura como um espaço de absoluta independência com relação ao mundo do capital. Diz Adorno, em sua *Teoria estética*:

Mas a arte não é social apenas mediante o modo da sua produção, em que se concentra a dialética das forças produtivas e das relações de produção, nem pela origem social do seu conteúdo temático. Torna-se antes social através da posição antagonista que adota perante a sociedade e só ocupa tal posição enquanto arte autônoma. Ao cristalizar-se como coisa específica em si, em vez de se contrapor às normas sociais existentes e se qualificar como *socialmente útil*, critica a sociedade pela sua simples existência, o que é reprovado pelos puritanos de todas as confissões. (...) A arte só se mantém em vida através da sua força de resistência; se não se reifica torna-se mercadoria.²³

Para Adorno, então, a arte devia ser preservada de toda relação com a esfera política e com as práticas de poder e a ordem do consumo do mundo capitalista. A arte se encerra em si mesma, como um universo próprio, não para garantir o puro prazer estético, mas como resistência, preservação de um espaço de independência. Entretanto, essa noção de autonomia implica uma ambiguidade: ao mesmo tempo que ela supõe uma separação radical entre a arte e os outros domínios da vida comum, ela também mantém a arte caminhando em paralelo, como uma espécie de projeção do projeto político de construção de uma nova sociedade pós-capitalista.

A compreensão da literatura como oposta ao domínio da economia (e não simplesmente dissociada dele) está na base da noção de “campo literário” formulada por Pierre Bourdieu em *As regras da arte*. Para ele, a autonomização da arte é sobretudo a ruptura dos artistas com os modos de funcionamento da classe burguesa que começa, no século XIX, a controlar os modos de produção e circulação da arte. Diz Bourdieu:

[E]stá claro que o campo literário e artístico constitui-se como tal na e pela oposição a um mundo “burguês”, que jamais afirmara de maneira tão brutal seus valores e sua pretensão de controlar os instrumentos de legitimação, tanto no domínio da arte como no

domínio da literatura, e que, por intermédio da imprensa e de seus plumitivos, visa impor uma visão degradada e degradante da produção cultural. (...) [O] materialismo vulgar dos novos mestres da economia, o servilismo cortesão de boa parte dos escritores e dos artistas não contribuiu pouco para favorecer a ruptura com o mundo ordinário que é inseparável da constituição do mundo da arte como um mundo à parte, um império em um império.²⁴

Estabelece-se, assim, a visão da arte como uma ocupação excepcional, não submetida às mesmas forças que afetam os outros domínios da vida comum, e a visão da literatura como um trabalho que não participa da economia. A literatura moderna está povoada de figuras de escritores que ilustram esse conflito. No âmbito latino-americano, talvez a mais clara alegoria desse estado da arte seja o conto "El rey burgués", de Ruben Darío, no qual um poeta morre de fome e frio sem, no entanto, jamais abrir mão de seu ideal, diante da indiferença e insensibilidade do mecenas burguês que apenas reconhece o valor material dos objetos. "Senhor, entre um Apolo e um ganso, prefira o Apolo, embora um seja de barro e o outro de marfim",²⁵ diz o poeta.

Entretanto, se por um lado, como afirma Annateresa Fabris, a própria recusa do mercado passa a ser mercantilizada²⁶ participando da lógica do capital, por outro lado, dentro do campo literário também se constituem

hierarquias e lugares de poder que de algum modo reproduzem as operações de exclusão da vida ordinária que seriam supostamente exteriores ao campo.

Quando Ludmer fala de fim da era da autonomia, ela se refere precisamente ao fato de que o campo literário como concebido por Bourdieu não é o espaço de exceção onde a arte é preservada da interferência do capital; ao contrário, a metáfora do campo com a separação que ela supõe oculta o fato de que a literatura está submetida à mesma lógica que afeta as outras práticas humanas:

[É] o fim das lutas pelo poder no interior da literatura. É o fim do "campo" de Bourdieu, que supõe a autonomia da esfera (ou o pensamento das esferas). Porque se apagam, formalmente e na "realidade", as identidades literárias, que também eram identidades políticas. E então é possível 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 elas dramatizavam era a luta pelo poder literário e pela definição do poder da literatura.²⁷

Por essa ótica, a ideia de pós-autonomia teria menos a ver com qualquer aspecto estético dos textos do presente do que com os movimentos do campo, com os modos de ler e o lugar institucional da literatura.

No entanto, quando se começa a falar em literaturas pós-autônomas, essa implosão do campo em face de seu reconhecimento como um palco de lutas de poder é um processo que já leva décadas. Ele tem início com a revolta do cânone levada a cabo pelos estudos culturais e pós-coloniais, as leituras marxistas e feministas, e os estudos *queer* e de raça desde a segunda metade do século XX. Junto com o questionamento sobre os lugares de poder dentro da instituição, também se colocou em questão o lugar hierárquico da literatura com relação a outras manifestações culturais, em especial aquelas da cultura popular e de massas. De fato, o sentimento de que os estudos literários estariam à beira de uma reformulação substancial, que começaria por questionar a própria definição de seu objeto de estudo, gerou todo um embate entre as posições de resistência e os defensores das mudanças, numa polêmica consagrada nos termos *apocalípticos e integrados*, com os quais Umberto Eco intitulou seu livro de 1964, no qual trata da recepção dos meios de comunicação e cultura de massa pela crítica. No âmbito brasileiro, podemos recordar a defesa do cânone ocidental feita por Leyla-Perrone Moisés em *Altas literaturas*²⁸ e em inúmeras intervenções suas na imprensa, e as respostas de críticos mais simpáticos a uma revisão dos pressupostos da crítica, como Eneida Maria de Souza, que dizia em uma conferência de 1999:

Este debate em torno dos lugares disciplinares tem cheiro de fruta passada e já deveria estar produzindo outros frutos que enriqueceriam os estudos literários comparatistas e culturais. Pode-se inclusive interpretar o retrocesso teórico como tendência comum aos guardiões dos princípios estéticos, cuja perda constituiria o fantasma dos estudos literários contemporâneos. A posição elitista da crítica, desprovida de pudor e disposta a retomar o desgastado binarismo referente à classificação literária, que diferencia a alta da baixa literatura, não estaria ensaiando uma forma de poder de classe, que, uma vez enfraquecida, mais se empenha no desejo de reativá-la?²⁹

No centro da crítica ao cânone estava o argumento de que a hierarquia entre literatura erudita e literatura de massa, além da defesa de um lugar de prestígio da literatura sobre outros discursos, seria uma reprodução, no interior dos estudos literários, da mesma estrutura de classes que divide a sociedade. Paradoxalmente esta seria também uma crítica feita ao conceito de pós-autonomia, no sentido de que ele promoveria uma despolitização radical dos estudos literários. Segundo essa perspectiva, o abandono de todo critério de valor terminaria por ser uma reprodução celebratória da liberdade de mercado, em que as diferenças e as hierarquias sociais continuam existindo, mas são ignoradas. É precisamente por esse aspecto que a noção de pós-autonomia tem sido criticada como solidária às piores tendências do capitalismo global.³⁰

A fruta já estava passada nos anos de 1990, dizia Eneida Maria de Souza, mas suas sementes continuaram brotando. Assim como a visão autonômica da literatura permitiu a constituição da teoria literária como campo de estudo e sua institucionalização como disciplina acadêmica, a emergência de uma visão não autonômica acompanha o questionamento e a redefinição desse campo. Não por acaso, no fim do século XX e início do XXI, em meio a uma crise generalizada das ciências humanas que passam a ser marginalizadas por políticas públicas educacionais no mundo todo, prolifera uma série de discursos que se propõem a defender a literatura e seu lugar institucional. É o caso, por exemplo, do pequeno livro de Antoine Compagnon chamado *Literatura para quê?*³¹ e do texto de Tzvetan Todorov, com o título ainda mais explicitamente alarmado de *A literatura em perigo*.³² Guardadas as diferenças, esses discursos retomam – agora em tom mais melancólico do que combativo – uma reafirmação da autonomia e da centralidade da literatura como modo de interpretação da experiência e conhecimento da alteridade: “A literatura deve, portanto, ser lida e estudada porque oferece um meio – alguns dirão que o único – de preservar e transmitir a experiência dos outros, aqueles que estão diante de nós no espaço e no tempo, ou que diferem de nós por suas condições de vida.”³³

No entanto é sempre bom lembrar, como faz Beatriz Sarlo, que a valorização da cultura letrada é historicamente nova no Ocidente. Foi a imagem, a cultura iconográfica que dominou durante séculos: “É somente no final do século XIX na Europa, e início do XX na América, que a cultura da imagem é substituída pela primazia das letras.”³⁴ E mesmo assim, em uma sociedade de enormes desigualdades, em que uma fração importante da população ainda permanece iletrada, a literatura, mesmo a mais comercial e massificada, nunca chegou a ser dominante. Ela é hoje, como sempre foi, o objeto de culto de uma minoria. Assim, o que os recentes elogios (ou elegias) da literatura terminam por defender não é tanto a literatura em si, mas o lugar institucional dos estudos literários e, com ele, a configuração do campo, que estava sustentada num projeto de emancipação do homem pelas letras, um projeto que não sobreviveu às catástrofes do século XX.

No entanto, os esforços de recuperação do campo da literatura se mostram tão mais impotentes quanto mais se percebe que a crise de definição do lugar disciplinar não diz respeito só à literatura. Não são simplesmente os estudos literários que sofrem uma morte lenta ao serem traídos por seus praticantes. A noção de pós-autonomia adquire um sentido muito mais complexo quando se considera que é a própria divisão do conhecimento em campos autônomos

constitutiva da modernidade que tem sido colocada em questão sob a pressão de problemas dos quais ela já não pode dar conta.³⁵

Para Bruno Latour, a narrativa tradicional da modernidade é um equívoco. Ele afirma que ela “não tem nada a ver com a invenção do humanismo, com a irrupção das ciências, com a laicização da sociedade, ou com a mecanização do mundo”.³⁶ A modernidade é, para ele, um modo de classificação e tipificação do conhecimento, a ideologia que separa a representação política e a representação epistemológica, colocando em campos divorciados uma natureza supostamente transcendente que “nos ultrapassa infinitamente” e uma sociedade imanente, construída pelos humanos. A operação da modernidade seria a de manter incomunicáveis essas duas esferas, tornando invisíveis e irrepresentáveis os objetos híbridos que ela, no entanto, não cessaria de produzir. Essa separação entre o conhecimento objetivo (da ciência, da natureza) e o conhecimento subjetivo (da política, da cultura) está na base das divisões disciplinares, e é essa base que, segundo Latour, está se desmoronando hoje pela pressão do que ele chama de híbridos ou quase-objetos ou monstros:

Mas como classificar o buraco de ozônio, o aquecimento global do planeta? Onde colocar estes híbridos? Eles são humanos?

Sim, humanos pois são nossa obra. São naturais? Sim, naturais porque não foram feitos por nós. São locais ou globais? Os dois. As massas humanas que as virtudes e os vícios da medicina e da economia multiplicaram também não são fáceis de mapear. Em que mundo abrigar estas multidões? Estamos no campo da biologia, sociologia, da história natural, da sociobiologia? É nossa obra e, no entanto, as leis da demografia e da economia nos ultrapassam infinitamente. (...) Portanto, tanto do lado da natureza quanto do lado do social, não podemos mais reconhecer as duas garantias constitucionais dos modernos: as leis universais das coisas, os direitos imprescritíveis dos sujeitos.³⁷

Como Latour constata, os grandes problemas do nosso tempo não dizem respeito a uma área específica, não podem ser adequadamente tratados se forem considerados pertencentes a um campo isolado (o campo da natureza, por exemplo, sem a sociedade; o campo das “coisas em si”, sem os sujeitos). Mas o hibridismo em si mesmo não é um fato novo, ele simplesmente não encontrava lugar na configuração moderna do conhecimento.

Assim como Latour, Jacques Rancière não vê a modernidade como revolução e ruptura, mas como reinterpretação do passado dentro de uma narrativa teleológica na qual o moderno confere a si mesmo o status de novidade. Para o filósofo, a modernidade nas artes seria uma noção

inventada “para confundir a inteligência das transformações da arte e de suas relações com as outras esferas da experiência coletiva”.³⁸ Segundo Rancière, existiriam duas variantes principais no discurso sobre a modernidade. A primeira estaria vinculada a uma noção de autonomia da arte como forma pura, como especificidade de cada meio: “Cada arte afirmaria então a pura potência de arte, explorando os poderes próprios de seu medium específico. A modernidade poética ou literária seria a exploração dos poderes de uma linguagem desviada do seu uso comunicacional.”³⁹ Entretanto, é precisamente essa separação estanque entre as diferentes formas de expressão e entre a arte e as outras manifestações da vida coletiva que torna insustentável a ideia de modernidade: “O que se chama ‘crise da arte’ é essencialmente a derrota desse paradigma modernista simples, cada vez mais afastado das misturas de gêneros e de suportes, como das polivalências políticas das formas contemporâneas das artes.”⁴⁰

Rancière dá o nome de modernitarismo à segunda vertente do discurso moderno por ele identificada. O modernitarismo estaria ligado à ideia do modernismo como um projeto de construção de uma comunidade por vir, uma ideia originada na noção de “educação estética do homem” desenvolvida por Schiller, que associa a sensibilidade artística à liberdade do pensamento puro, supondo uma equivalência

entre a experiência da arte e as formas políticas. A revolução artística e a revolução política seriam um só e mesmo movimento de libertação do homem, e a autonomia da arte seria entendida, nessa perspectiva, como a transformação da arte em uma forma de vida inteiramente livre da ordem do mundo burguês.

Por esse paradigma, o destino da arte fica atado ao das revoluções políticas, e o fracasso destas arrasta o pensamento da arte para o estado de luto que marcou certas vertentes dos discursos sobre o pós-modernismo. É assim que, por exemplo, para Lyotard, a modernidade está associada à legitimação das metanarrativas totalizantes, nas quais a história é vista como um caminho progressivo em direção à emancipação humana e o conhecimento como tendendo à totalização. Frente a esse esquema, a pós-modernidade corresponderia a um momento de falência, uma espécie de fim de jogo que deixa a arte vagando pelos escombros de sua própria ruína.⁴¹

Mas é dentro do discurso da história como teleologia que o diagnóstico do fracasso ganha sentido. Assim, essa narrativa da derrota só se completa caso se aceitem as premissas da própria modernidade, caso se aceitem a separação e, com ela, a ideia de autonomia das esferas, incluindo a da arte.

O modelo teleológico da modernidade tornou-se insustentável, ao mesmo tempo que suas distinções entre os “próprios”

das diferentes artes, ou a separação de um domínio puro da arte. O pós-modernismo, num certo sentido, foi apenas o nome com o qual certos artistas e pensadores tomaram consciência do que tinha sido o modernismo: uma tentativa desesperada de fundar um “próprio da arte” atando-o a uma teleologia simples da evolução e da ruptura históricas.⁴²

Na sequência dessa narrativa, o presente (as últimas décadas) é percebido como o final, a conclusão catastrófica de um projeto que não deu certo: “O pós-modernismo tornou-se então a grande nênia do irrepresentável/intratável/irrecobrável, denunciando a loucura moderna da ideia de uma autoemancipação da humanidade do homem e sua interminável conclusão nos campos de extermínio.”⁴³ O risco evidente desse caminho é a esterilidade e a apatia política que esse estado implica. Sem tratar especificamente das artes, Bruno Latour também conclui que o grande equívoco do pensamento pós-moderno – via Lyotard – é o fato de ele manter intocada a separação modernista do conhecimento:

A condição pós-moderna acabou de tentar justapor, sem connectá-los, esses três grandes repertórios da crítica: a natureza, a sociedade e o discurso. Caso sejam mantidos distintos e separados do trabalho de hibridação, eles geram uma imagem terrível do

mundo moderno: uma natureza e uma técnica absolutamente homogêneas, uma sociedade feita apenas de reflexos, de falsas aparências e de ilusões, um discurso constituído somente por efeitos de sentido separados de tudo. Motivo suficiente para levar alguém ao suicídio.⁴⁴

Nesse sentido, o fim da modernidade, para pensadores como Latour e Rancière, não é o fim de uma época, mas o fim da legitimação de um paradigma. O modo de sair desse beco seria, então, repensar a arquitetura do conhecimento e das atividades humanas, começando por abandonar a metáfora das esferas e a noção de autonomia como ela foi tradicionalmente concebida.

O ciclo da autonomia indicado por Ludmer está, portanto, estreitamente vinculado à noção de modernidade. Haveríamos de perguntar, então, se o que Ludmer chama de pós-autonomia corresponderia, por tabela, à pós-modernidade ou se, seguindo um caminho mais próximo de autores como Raúl Antelo, Latour ou Rancière, a pós-autonomia se referiria ao processo de superação do paradigma moderno e à busca de uma interpretação alternativa para o estado das artes e do conhecimento.

Se é esse o caso, então nos serviria mais abandonar o prefixo “pós” e pensarmos simplesmente em uma literatura não moderna ou não autônoma (ou an-autônoma, nos

termos de Antelo), ou simplesmente abandonar o desejo de um termo guarda-chuva que explicasse o presente em favor da aceitação da complexidade que este mesmo estado do presente nos faz reconhecer.

Adendo: o caso de Mario Bellatin

“Será possível começar a escrever?”⁴⁵ é a frase que fecha o livro de Mario Bellatin, *La jornada de la mona y el paciente*, publicado no México em 2006. A frase poderia servir de ponto de partida para se aproximar de uma obra que questiona as formas e as possibilidades contemporâneas da escrita e da literatura. Como afirma Laddaga, livros como os de Bellatin ou César Aira parecem estar localizados em um lugar de transição, livros em uma época de depois do livro, mais próximos a experiências artísticas como a performance e a instalação, e, nessa medida, livros que parecem forçar os limites da literatura e a noção de autonomia.⁴⁶

Para Luciene Azevedo, é impossível separar a performance pública e a obra escrita de Bellatin. Ele atua não somente como escritor de livros de ficção, mas como performer, fotógrafo, curador e também fundador e diretor de uma escola de escritura, a Escola Dinâmica de Escritores, que funciona na Cidade do México desde 2001. São diversos tipos de intervenção que geralmente questionam e problematizam elementos centrais do campo literário

e artístico, como a recepção crítica, o valor da obra ou o culto do autor.⁴⁷

Em novembro de 2003, Bellatin idealizou e organizou um particular Congresso de Literatura Mexicana em Paris, que tinha como objetivo não declarado provar se o texto literário poderia ter ou não um autor. Para explorar a questão, convidou quatro escritores mexicanos (Margo Glantz, Sergio Pitol, José Agustín e Salvador Elizondo). No entanto, não foram esses escritores os que assistiram fisicamente ao evento programado em Paris, mas seus duplos, previamente treinados pelos autores. Cada autor ensinou a seu duplo (cujo gênero não coincidia necessariamente) dez textos que refletiam suas preocupações nesse momento. O duplo aprendia de memória o texto que recitaria em Paris enquanto Bellatin fotografava as sessões de aprendizado. Quando o espectador chegava ao Congresso podia aceder à recitação do texto que tinha selecionado por meio a um catálogo temático: “Arte e modernidade”, “A morte na obra”, “Vida e escritura”, entre outros. Uma vez que o espectador tinha elegido o tema, o duplo começava a recitar enquanto Bellatin gravava. Durante a primeira semana os duplos interpretavam os textos, na segunda se projetavam os vídeos deles os recitando. Frente às reações negativas do público que esperava ver os “verdadeiros” escritores, Bellatin se questiona: “O que esperavam

do Congresso? Por acaso queriam ver como Sergio Pitôl tomava a palavra? Como Margo Glantz se vestia? Se o que procuravam eram ideias, pois elas estavam aí, na recitação dos duplos.⁴⁸ A montagem textual e as técnicas de *copy-paste* são estratégias centrais de um autor que faz um jogo permanente de simulações e desmontagens contínuas da ilusão de autoria. Assim, o nome *Mario Bellatin* aparece de maneira frequente em suas narrativas, incluindo alguns traços físicos (como a falta de um braço e as próteses que usa o personagem) que remetem a aspectos de sua biografia, mas a construção do personagem-narrador nunca acaba por se consolidar, sofrendo mutações e transformações permanentemente, o que faz desconfiar da estabilidade de qualquer identidade.

Em livros como *Jacobo*, *El Mutante*,⁴⁹ *Biografía ilustrada de Mishima*⁵⁰ ou *El libro uruguayo de los muertos* (2012), o autor parece se transmutar na pele de outros escritores, Joseph Roth, Yukio Mishima e Iván Thays. Trata-se de elaborações narrativas nas quais Bellatin usa o nome de outro autor para configurar um arremedo de sua própria voz. Apropriando-se das características formais geralmente descritas para identificar esses autores, Bellatin constrói sua *própria* autofiguração. Estratégia que de modo invertido ele usa em outra de suas intervenções artísticas, uma suposta resenha do livro *Kioto* do escritor

japonês Yasunari Kawabata que Bellatin publica no diário argentino *La Nación*.⁵¹ O texto, elogiado em um primeiro momento por alguns leitores, mostrou-se posteriormente como uma montagem feita por Bellatin a partir de textos escritos por diversos críticos literários sobre sua própria obra: onde aparecia o nome de Bellatin ele colocou o nome de Kawabata. Assim como o autor joga ao confundir sua assinatura na ficção simulando ser outros escritores, assim também, na resenha, a montagem de seu texto procura evidenciar as possibilidades de intercambialidade, repetição e os lugares-comuns nos quais a crítica literária acaba caindo.

Desse modo, a estratégia de Bellatin questiona as formas tradicionais como a crítica assigna valor a uma obra e realiza seus julgamentos sobre ela. Se os critérios com os quais se julga o valor de uma determinada obra podem ser intercambiáveis entre diversos autores onde ficaria a singularidade autoral? O que acontece com a categoria de autor e de obra literária? Qual seria o papel dos críticos? Poderíamos continuar classificando as obras segundo critérios de valor herdados da modernidade?

Tanto Reinaldo Laddaga⁵² como Wander Melo Miranda⁵³ destacam na obra de Bellatin seu caráter de repetição e inacabamento. Cada leitura de um livro de Bellatin, nos dizem os críticos, se apresenta como um *déjà-vu* para seus leitores. Cada novo livro de Bellatin não é mais que

uma mutação de livros anteriores ou publicações sucessivas de um mesmo e único livro do qual ele nos mostra um aspecto em cada publicação. Nesse sentido, o gesto de Bellatin (como o de Aira) só adquire sua verdadeira dimensão quando se olha a obra de maneira conjunta. Nas palavras de Miranda: “Essa forma de composição envolve diferentes tipos de interação de um texto-fragmento com os demais, em remissão constante, como se todos os livros fossem escritos ao mesmo tempo.”⁵⁴ Personagens, imagens, situações voltam em cada livro com algumas transformações, configurando um gesto escritural que se aproxima das técnicas de mistura e de *sampler* contemporâneas, e que também parece “(...) mimetizar a topologia das redes atuais de comunicação, geração, tradução e distribuição de imagens, que são constantemente transformadas, reescritas, reeditadas e reprogramadas”.⁵⁵

O uso constante de técnicas de *copy-paste*, a fragmentação, a reutilização de textos anteriores levam a experimentar a leitura da obra de Bellatin como um extenso *fluir* inacabado ou como a “emissão” de uma série de episódios em uma fita contínua que não estabelece diferenças entre o exterior e o interior, como “uma pessoa que [olha] desde fora para fora”.⁵⁶

Laddaga também destaca como um dos rasgos centrais de artistas e escritores como Bellatin a propensão a

explicitar em suas obras as próprias condições de sua realização, os materiais que foram usados e até as causas que levaram ao processo de composição. *El libro uruguayo de los muertos*, por exemplo, está obsessivamente recheado de comentários, descrições e reflexões sobre o próprio processo criativo:

Estou sobrecarregado de trabalho. Faço quatro livros ao mesmo tempo. Hoje ao meio-dia caí rendido, em um estado próximo ao paroxismo (...). Os livros que estou escrevendo talvez se intitulem: *Pequena amostra do vício em que caio todos os dias*; *As duas Fridas*; *A história de Mishima* – uma biografia ilustrada; e *Todos sabem que o arroz que cozinhamos está morto*.⁵⁷

Para Laddaga, no entanto, essa estratégia é distinta do modo utilizado por Brecht (de distanciamento crítico) ou da afirmação da artificialidade de todas as construções de linguagem (como em Severo Sarduy). Na obra desses autores haveria uma tendência a evidenciar, no próprio presente da narração, os arquivos de seus processos artísticos gerando uma continuidade entre experiência e escrita e oferecendo ao leitor mais que objetos acabados, a sensação de um processo em curso.

No caso de Bellatin suas intervenções vão além da própria materialidade da escrita incorporando frequentemente

em suas obras imagens e fotografias. Assim como o jogo das identidades autorais desestabiliza qualquer tentativa de fixação de uma determinada subjetividade, assim também o uso de imagens e fotografias em seus textos, em lugar de atestar certa verossimilhança ou representação do real narrado, aponta para a desmontagem da ilusão de referencialidade, confundindo por sua vez os espaços ficcionais e documentais com os quais o autor trabalha.

As diversas estratégias de repetição, *copy-paste* e fragmentação acabam por outorgar a suas obras um perfil de inacabamento e de estrutura sempre prestes a desmontar e ser remontada inúmeras vezes, problematizando em seu processo categorias críticas tradicionais e formas de ler os textos. “Até onde é possível ler hoje?”, pergunta-se Bellatin. “Às vezes a gente tem certeza de que para a lógica do sistema já não faz falta nem sequer escrever.”⁵⁸ Escrever sem escrever, ou criar sem criar, poderia ser em grande parte o gesto que sustenta o conjunto da obra artística de Mario Bellatin, uma obra que nos confronta com novas possibilidades de figuração e autofiguração autoral, depois das *mortes* e das *voltas* do autor, e que arrastados no impulso que desborda os limites tradicionais da criação e do literário coloca em questão nossas categorias de julgamento e de recepção crítica.

Notas

- ¹ Os artigos de Josefina Ludmer são “Literaturas postautónomas” (dezembro de 2006) e “Literaturas postautónomas 2.0” (maio de 2007), publicados em <www.loescrito.net>. Uma versão revisada do texto aparece também como capítulo do livro de Ludmer, *Aqui América Latina: uma especulação* (Belo Horizonte, UFMG, 2013), com o título de “Identidades territoriais e fabricação de presente”. Todas as citações apresentadas aqui provêm da versão publicada na revista *Z Cultural* (ano IV, n. 1, disponível em <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>>, acesso em 15 set. 2015) e aparecem com a referência abreviada “LPA”.
- ² “Porque estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de ‘la literatura’ sino también la de ‘la ficción’ y quedan afuera-adentro en las dos fronteras. Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero ‘realismo’, en relaciones referenciales o verosimilzantes. Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún ‘género literario’ injertado en su interior: policial o ciencia ficción por ejemplo). Salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano (y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, internet etc.). Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas.” (Ludmer, LPA).
- ³ Félix Guattari, O capitalismo mundial integrado e a revolução molecular, em Sueli Rolink (org.), *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*, São Paulo, Brasiliense, 1981, p. 212.
- ⁴ “El primero es que todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario). Y el segundo postulado de esas escrituras sería que la realidad (si se la piensa desde los medios, que la constituiría constantemente) es ficción y que la ficción es la realidad.” (Ludmer, LPA).
- ⁵ Sandra Contreras, Cuestiones de valor, énfasis del debate, *Boletín*, Centro de Estudios de Literatura Argentina, n. 15, p. 3, oct. 2010, disponível em <<http://www.celarg.org/boletines/articulos.php?idb=13>>, acesso em 17 set. 2015.
- ⁶ Diana Klinger, *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2007.
- ⁷ Alberto Giordano, *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires, Mansalva, 2008.

- ⁸ A ideia de “retorno do autor” é problemática, pois parece implicar a ausência do registro autobiográfico nos textos literários de um amplo período de tempo. Deve ser interpretado melhor como um destaque ou relevância recente desse tipo de registro mais que como uma volta posterior a seu desaparecimento.
- ⁹ Florencia Garramuño, Os restos do real: literatura e experiência, em Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Schollhammer (org.), *Literatura e realidade(s)*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2011, p. 38.
- ¹⁰ Florencia Garramuño, *La experiencia opaca: literatura y desencanto*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- ¹¹ Luz Horne, *Literaturas reales: transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2011, p. 15.
- ¹² Reinaldo Laddaga, *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007, p. 14.
- ¹³ Ludmer, LPA.
- ¹⁴ “construir menos objetos concluídos que perspectivas, ópticas, marcos que permitan observar un proceso que se encuentra en curso” (Laddaga, *Espectáculos de realidad*, p. 14).
- ¹⁵ *Idem*, *Estética de laboratorio: estratégias das artes do presente*, trad. Magda Lopes, São Paulo, Martins Fontes, 2013, p. 49.
- ¹⁶ “de manera que todo punto de emisión se vuelve parte de algo así como una vasta conversación, sin comienzo ni fin determinados” (*idem*, *Espectáculos de realidad*, p. 20).
- ¹⁷ Raúl Antelo, O arquivo e o presente, *Gragoatá*, Niterói, n. 22, p. 43-61, 1º. sem. 2007, disponível em <<http://www.uff.br/revistagracoata/ojs/index.php/gragoata/article/view/278>>, acesso em 15 set. 2015, p. 49. Em textos posteriores, Raúl Antelo passa a adotar o termo “an-autonomia” para referir-se às escrituras que não se encaixam no paradigma moderno. Cf. Raúl Antelo, Autonomia, pós-autonomia, an-autonomia, *Qorpus*, n. 10, 29 set. 2013, disponível em <<http://goo.gl/cj7431>>, acesso em 15 set. 2015.
- ¹⁸ “Literature specializes in not being specialized, with respect to disciplines and to lived realities and cultural differences. Because literature neither negates nor cements the division between the humanities and the biosciences and has access to a multitude of codes from radically different traditions of thinking

and writing, the most diverse fragments of knowledge circulate through it.” (Ottmar Ette, *Literature as Knowledge for Living*, *Literary Studies as Science for Living*, trad. Vera M. Kutzinski, *PMLA*, v. 125, n. 4, p. 980, Oct. 2010).

- ¹⁹ Italo Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 121.
- ²⁰ “[E]l proceso del cierre de la literatura autónoma, abierta por Kant y la modernidad. Una era en que la literatura tuvo ‘una lógica interna’ y un poder crucial. El poder de definirse y ser regida ‘por sus propias leyes’, con instituciones propias (crítica, enseñanza, academias) que debatían públicamente su función, su valor y su sentido. Debatían, también, la relación de la literatura (o el arte) con las otras esferas: la política, la economía, y también su relación con la realidad histórica. Autonomía, para la literatura, fue especificidad y autorreferencialidad, y el poder de nombrarse y referirse a sí misma. Y también un modo de leerse y de cambiarse a sí misma.” (Ludmer, LPA).
- ²¹ Jordi Llovet et al., *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel, 2012, p. 42-43.
- ²² Vitor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1973, p. 82-83.
- ²³ Theodor W. Adorno, *Teoria estética*, trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 1970, p. 253.
- ²⁴ Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 76-77.
- ²⁵ “Señor, entre un Apolo y un ganso, preferid el Apolo, aunque el uno sea de tierra cocida y el otro de marfil” (Ruben Darío, *El rey burgués*, em *Azul*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 159).
- ²⁶ Annateresa Fabris, Vanguarda e mercado, Reinaldo Marques e Lúcia Helena Vilela (org.), *Valores: arte, mercado, política*, Belo Horizonte, Abralic/UFMG, 2002, p. 115.
- ²⁷ “[E]s el fin de las luchas por el poder en el interior de la literatura. El fin del ‘campo’ de Bourdieu, que supone la autonomía de la esfera (o el pensamiento de las esferas). Porque se borran, formalmente y en ‘la realidad’, las identidades literarias, que también eran identidades políticas. Y entonces puede verse claramente que esas formas, clasificaciones, identidades, divisiones y guerras

- solo podían funcionar en una literatura concebida como esfera autónoma o como campo. Porque lo que dramatizaban era la lucha por el poder literario y por la definición del poder de la literatura.” (Ludmer, LPA).
- ²⁸ Leyla-Perrone Moisés, *Altas literaturas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- ²⁹ Eneida Maria de Souza, O não lugar da literatura, *Ipotesi: Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, p. 16, 1999, disponível em <<http://www.ufjf.br/revistaipotesti/edicoes-antiores/v3n2-2/>>, acesso em 20 set. 2015.
- ³⁰ Damrosch *apud* Antelo, *Autonomia, pós-autonomia, an-autonomia*.
- ³¹ Antoine Compagnon, *Literatura para quê?*, trad. Laura Taddei Brandini, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009.
- ³² Tzvetan Todorov, *A literatura em perigo*, São Paulo, Difel, 2009.
- ³³ Compagnon, *Literatura para quê?*, p. 47.
- ³⁴ Beatriz Sarlo, A literatura e a arte na cultura da imagem, em Gunter Axt e Fernando Schuler (org.), *Fronteiras do pensamento*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010, p. 131.
- ³⁵ Ludmer reconhece, em seu texto, que a redefinição de fronteiras não se refere só à literatura: “A situação de perda de autonomia da ‘literatura’ (ou do ‘literário’) é a do fim das esferas ou do pensamento das esferas (para praticar a imanência de Deleuze). Como já se disse muitas vezes: hoje se desfazem os campos relativamente autônomos (ou se desfaz o pensamento em esferas mais ou menos delimitadas) do político, do econômico e do cultural. A realidade-ficção da imaginação pública as contém e as funde.” (Ludmer, LPA).
- ³⁶ Bruno Latour, *Jamais fomos modernos*, trad. Carlos Irineu da Costa, São Paulo, Editora 34, 2013, p. 40.
- ³⁷ *Ibidem*, p. 54.
- ³⁸ Jacques Rancière, *A partilha do sensível: estética e política*, trad. Mônica Costa Netto, São Paulo, Editora 34, 2005, p. 37.
- ³⁹ *Ibidem*, p. 38.
- ⁴⁰ *Ibidem*.
- ⁴¹ Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition*, Manchester, Manchester University Press, 1984, p. 24.
- ⁴² Rancière, *A partilha do sensível*, p. 41.
- ⁴³ *Ibidem*, p. 42-43.
- ⁴⁴ Latour, *Jamais fomos modernos*, p. 64.
- ⁴⁵ “¿Se podrá comenzar a escribir?” (Mario Bellatin, *La jornada de la mona y el paciente*, Oaxaca, Almadiam, 2006).
- ⁴⁶ Laddaga, *Espectáculos de realidad*, p. 13-16.
- ⁴⁷ Luciene Azevedo, Um *copy-paste* de si mesmo: Mario Bellatin. Ficções do autor, em *Ensaio de narrativa hispano-americana contemporânea*, p. 32. No prelo.
- ⁴⁸ “¿Qué esperaban del Congreso? ¿Acaso querían ver cómo tomaba la palabra Sergio Pitol? ¿Cómo se vestía Margo Glantz? Si lo que buscaban eran ideas, pues ellas estaban allí, en la recitación de los dobles.” (Mario Bellatin, Entrevista a Julia Azaretto, *La cles de langue*, presentación de Julia Azaretto, disponível em <<http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/entrevista-con-mario-bellatin-presentacion-68247.kjsp>>, acesso em 22 set. 2015).
- ⁴⁹ *Idem*, *Jacobo, El Mutante*, Buenos Aires, Interzona Editora, 2002.
- ⁵⁰ *Idem*, *Biografía ilustrada de Mishima*, Buenos Aires, Entropia, 2009.
- ⁵¹ *Idem*, *Kawabata: el abrazo del abismo*, 2008. Publicado em 13 de abril no blog de Daniel Link, Linkillo, post “La Nación no gana para sustos”, disponível em <<http://linkillo.blogspot.com.br/2008/04/la-nacin-no-gana-para-sustos.html>>, acesso em 1 ago. 2012.
- ⁵² Laddaga, *Espectáculos de realidad*.
- ⁵³ Wander Melo Miranda, *Formas mutantes: Mario Bellatin y la literatura*, em *Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA)*, Cali, Colombia, Palestra, 2012.
- ⁵⁴ *Ibidem*, p. 2.
- ⁵⁵ Boris Groys, *Politics of Installation*, em *Going Public*, Berlin, New York, Sternberg Press, 2010, p. 66.

⁵⁶ “una persona que [mira] desde fuera hacia fuera” (Mario Bellatin, *La escuela del dolor humano de Sechuán*, Buenos Aires, Interzona Editora, 2005, p. 55).

⁵⁷ “Estoy agobiado de trabajo. Hago cuatro libros al mismo tiempo. Hoy a mediodía caí rendido, en un estado cercano al paroxismo (...) Los libros que estoy escribiendo tal vez se titulen: *Pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*; *Las dos Fridas*; *La historia de Mishima* – una biografía ilustrada; y *Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto*.” (Mario Bellatin, *El libro uruguayo de los muertos*, Barcelona, Sexto Piso, 2012, p. 9-10).

⁵⁸ “¿Hasta dónde es posible leer hoy?” (...) “A veces uno tiene la certeza de que para la lógica del sistema, ya no hace falta ni siquiera escribir.” Alejandro Hermosilla Sánchez, Mario Bellatin complaciente y cruel, *El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*, disponible em <<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/beent.html>>, acceso em 12 jul. 2012.

PRÁTICAS INESPECÍFICAS

Para além dos limites entre as diferentes disciplinas artísticas, é possível perceber uma instabilidade crescente nas práticas estéticas latino-americanas contemporâneas. Hoje é muito comum se deparar com instalações artísticas nas quais som, vídeo e linguagem verbal convivem com formas plásticas de forte conteúdo histórico e narrativo (Nuno Ramos, Rosângela Rennó), ou textos literários que desestabilizam o estatuto da ficção (Fernando Vallejo, Silviano Santiago, Sylvia Molloy); tanto como obras dramáticas e filmes sustentados de um modo insistente pela narração (Lola Arias, Mariano Pensotti). Outras explorações literárias combinam ficção e fotografia (Diamela Eltit e Paz Errázuriz, *El infarto del alma*), memórias e autobiografia (Paloma Vidal, *Mais ao Sul*), ensaios e textos documentais (Teixeira Coelho, *História natural da ditadura*) ou então textos poéticos que assumem a forma de exercícios narrativos ou dramáticos, por meio de deslocamentos do

poético e porosidades evidentes (Tamara Kamenszain, Carlito Azevedo, Marcos Siscar). Ao lado dessa expansão da literatura, muitas dessas novas práticas estabelecem conexões originais entre diferentes campos da estética, como as passagens entre instalação e linguagem verbal nas obras de Nuno Ramos e Rosângela Rennó, e em filmes nos quais uma posição documentária coexiste de modos diversos e instabiliza a construção da história ficcional e da subjetividade dos personagens (João Moreira Salles, Eduardo Coutinho), contando também filmes claramente ficcionais nos quais, no entanto, a interferência de outros discursos e registros colocam em xeque uma noção de forma definida de antemão (Kleber Mendonça Filho, *O som ao redor*).

Os textos do mexicano Mario Bellatin, talvez um dos escritores mais paradigmáticos da literatura latino-americana contemporânea, emergem como exemplo eficaz da comunicação entre diferentes campos da estética. Neles se destaca sempre uma forma de composição que envolve diferentes tipos de interação de um texto-fragmento com os demais, em remissão constante, como se todos os livros fossem escritos ao mesmo tempo. A repetição de algumas obsessões que o escritor apresenta sob ângulos diversos produz, a partir de uma lógica serial, uma sensação desconfortante de *déjà-vu* e novidade, instalando o leitor num universo estranho e familiar a um só tempo. A estrutura

parece sempre prestes a desmontar, num universo meio alucinado, que elide as fronteiras entre sujeito e objeto e se abre ao inacabado. A busca dessa forma de percepção inacessível ao humano eleva a um grau máximo de potência o trabalho de montagem textual, que se realiza por meio de cortes e recortes no contínuo do relato, de migrações e sobrevivência das “figuras” em que os eventos narrados se transformam. A montagem assinala, de modo perturbador, zonas de contato apenas pressentidas entre humano e inhumano, real e ficção, corpo e linguagem, próximas às “revelaciones de orden místico”¹ – em que o sentido é suspenso por um instante quase imperceptível –, mas esvaziadas de qualquer transcendência que não seja a página tornada em branco do texto – “una hoja flotando en el vacío”.²

Em alguns desses textos, há uma referência explícita ao mundo das artes visuais. *El gran vidrio* (2007) remete à enigmática instalação homônima de Marcel Duchamp, realizada de 1912 a 1923; *Lecciones para una liebre muerta* (2005) evoca *Como explicar quadros para uma lebre morta*, realizada em Düsseldorf em novembro de 1965 por Joseph Beuys, um dos primeiros artistas a questionar a ideia de uma arte autônoma e a construir instalações que, a partir da ideia de arte conceitual e o seu intuito de intervir na realidade, colocaram fortemente em questão a ideia dos limites da arte. Como na instalação e na performance, o

livro de Bellatin constrói um artefato verbal no qual se conjugam fragmentos de mundo e que não se trata de um quebra-cabeças que demande ser armado, mas de uma sorte de caleidoscópio de pequenas histórias que vão se articulando de modo aleatório e interrompido.³

A referência em primeira pessoa a diferentes episódios da vida de Mario Bellatin junto com a referência, agora em terceira pessoa, a episódios do “escritor Mario Bellatin”, instaura uma sorte de circuito entre realidade, obra e realidade que, sem negar a autonomia de cada um desses mundos, parece sempre esboçar pontos de contato e porosidades entre eles. Como se o livro fosse efetivamente uma instalação, isto é, uma disposição de fragmentos diversos da realidade e do mundo da arte que convivem num espaço real no qual se incorpora pela sua vez o espectador, as “plataformas” de Bellatin persistem numa prospecção constante da diferença entre literatura e outras artes, por um lado, e literatura e realidade, por outro.

Mas muitos dos textos de Bellatin, assim como os de outros escritores como João Gilberto Noll, para dar outro exemplo, devem também ser considerados textos-performance, no sentido que Paloma Vidal dá a esse conceito, ou seja, narrativas nas quais

[o] escritor se arrisca como performer ao construir a obra com o próprio corpo, expondo-o, expondo-se, numa indefinição das fronteiras entre arte e vida. Herdeira das vanguardas, um dos traços da performance é questionar os limites da arte e, nesse gesto, aproximá-la da vida. Quando o performer faz do próprio corpo seu material de trabalho, está deliberadamente questionando o distanciamento que funda a ideia de obra e apostando na possibilidade de que ela seja uma experimentação subjetiva e, quem sabe até, com novas formas de subjetividade. Não se trata necessariamente de uma inflação narcísica, embora esse seja um risco a ser calculado.⁴

Os livros de Bellatin também convivem com outra série de ações e práticas do escritor-performer. No Congreso de Dobles de la Escritura Mexicana, que teve lugar em Paris, de 29 de setembro a 1º de novembro de 2003, quatro escritores, Margo Glantz, Salvador Elizondo, Sergio Pitol e José Agustín, comparecem por meio de duplos que leem para o público – decepcionado com a ausência física dos autores – trechos da obra de cada um, escolhidos de um menu previamente estabelecido e ensaiado. A performance, retratada em livro bilíngue (espanhol/francês)⁵ por ocasião do evento, reaparece em *Disecado* (2011), livro-síntese, álbum de citações e memorabilia do trabalho do escritor.

A possibilidade de se referir aos textos de Bellatin como textos-instalação, levantada por alguns críticos,⁶ pode ser estendida a um grande número de textos contemporâneos que, na sua combinação de fragmentos de realidade na superfície nunca apaziguada do texto – muitas vezes até incluindo fotografias ou imagens –, criam “espectáculos de realidade”, para usar os termos de Reinaldo Laddaga.⁷

Na arte de Rosângela Rennó, a convivência de palavra e imagem organiza arquivos no qual toda distinção de marca pessoal e de identidade acabam por se apagar. Rennó trabalha com um conceito de imagem no qual, ao mesmo tempo que já não se sustenta num só suporte ou meio específico, faz emergir a imagem como sugerida pela palavra e pela linguagem escrita. Em *Espelho diário*, a prevalência da palavra é fundante. Trata-se da própria artista filmada na performance que ela faz das histórias de várias Rosângelas. Inspiradas em notícias de jornal, essas histórias foram convertidas em relatos escritos por Alicia Duarte Penna, totalizando 133 monólogos escritos a partir de notícias coletadas entre 1992 e 2000. Os 133 monólogos formam um diário íntimo de 8 anos de vida da personagem plural Rosângelas, que se constrói com fragmentos de vida de Rosângelas muito diferentes: a presidente do afoxé Filhas de Oxum, a ex-funcionária do clube, a testemunha sequestrada e a própria artista, que se inclui como personagem do livro-instalação.

A figura da artista encarna as diferentes Rosângelas duplicadas como num espelho em duas telas, provocando no espectador um olhar que também deve se desdobrar e se esforçar para captar simultaneamente a diferença e a semelhança entre as histórias que se desenvolvem à sua frente. A instalação, por sua vez, continua em forma de livro, também intitulado *Espelho diário* (2008) – alusão irônica ao tabloide britânico *The Daily Mirror*. Algumas fotografias do *making of* do vídeo e o diálogo entre a artista e a escritora durante o processo de elaboração do roteiro são apresentados ao leitor, tornando explícita a relação mútua e dúplice entre imagem e fotografia, bem como a natureza inespecífica do relato verbo-visual em que as Rosângelas do texto e da imagem rasuram a noção de próprio e individual.

Rosângelas nasceu por muitos e muitos dias. Não que sua mãe fossem várias. – Mãe é uma só, dizia aquelas já crescidas, já um tanto melancólicas quanto à sua condição. Sequer seu pai eram muitos; ao contrário, era um único na vida de sua única mãe. Somente elas era umas: Rosângelas, este conjunto unitário, esta dízima periódica, este singular plural.⁸

Entre fotografia e imagem, entre texto e história, os arquivos de Rennó esvaziam o pertencimento identificador de fotografia e texto para fazer da condição inespecífica

da arte contemporânea um dispositivo de invenção do comum. Numa entrevista, referindo-se ao Arquivo Universal – que contém, entre outras notícias de jornais, as que formam o *Espelho diário* –, a artista diz:

A ideia de eliminar de um texto quaisquer referências que apontem para uma imagem específica e torná-lo ambíguo o suficiente para você imaginar que se refere a várias pessoas, situações, países ou épocas, é para aproximá-lo do efeito que uma fotografia provoca em você. A fotografia não tem nome e não tem data, a não ser que você fotografe algum dado que te localize no tempo e no espaço. A ideia era jogar com essa possibilidade de projetar no texto o personagem que você quiser. E essa alteridade pode ser você mesmo. Você pode projetar a você próprio.⁹

Ao minimizar a distância entre o eu e o outro sem, no entanto, apagar as diferenças, a videoinstalação e o texto que reconfigura a performance exibem um solo comum – coletivo – no qual as diversas experiências se sustentam. É o caso da instalação *Imemorial*, de 1994, que restitui ao olhar contemporâneo uma cena invisível: a morte de operários construtores de Brasília. Por meio de pesquisa no Arquivo Público do Distrito Federal, a artista retira do fichário trabalhista e enumera sequencialmente mais de cinco mil trabalhadores mortos na construção da Novacap, bem como

informa a grande quantidade de crianças aí empregadas. Informa ainda sobre o massacre ocorrido no alojamento de uma empreiteira, quando a Guarda Especial de Brasília, ao ser chamada em razão de uma briga de dois operários por comida, chega atirando.¹⁰

Para realizar a instalação, a artista pendura na parede algumas fotografias em película ortocromática pintada e outras coloridas em papel resinado; no chão, bandejas de ferro dispostas como lápides – tudo reunido sob o título *Imemorial*, inscrito em branco no branco. A obra se pauta por uma dupla intervenção; primeiro, exuma e reordena *in loco* componentes do arquivo-morto, mobilizados a partir de uma ordem classificatória própria; segundo, expõe publicamente o novo recorte de acordo com critérios que inserem os dados escolhidos num outro espaço de circulação social. A rigor, nessa operação desconstrutora da imagem e da palavra, a obra exposta é apenas uma etapa, não só do Arquivo Universal, que a artista vem realizando, mas da sequência interminável, anterior e posterior ao evento rememorado – a fundação da cidade. O trabalho de luto da cidade-monumento (funerário) inaugura a potência recalçada da imagem como crítica da ideologia visual contemporânea. Em certo sentido, para a artista, a transparência ofuscante do espaço urbano do planalto central encerra o simulacro da própria condição semiótica desse espaço e do desvio da função escópica que o reveste: trata-se de *não ver para crer*.

Esse tipo de experimentação contemporânea, é claro, não é inesperado no contexto da cultura latino-americana. A partir da década de 1960, diversas explorações artísticas procuraram expandir o campo das artes: enquanto a literatura questionou de modo profundo as fronteiras de seus gêneros para incorporar novas definições do poético e do narrativo, nas artes visuais a pintura se estendeu para o espaço e a escultura para “a arte ambiental”, assim como o cinema ingressou numa decidida expansão de seu meio.¹¹ Todos esses processos conheceram largas pré-histórias dentro da modernidade – nunca sucessivas e muitas vezes contraditórias –, como tem apontado Terry Smith.¹²

A expansão do campo – literário e artístico – trouxe à tona novamente a questão da autonomia, parecendo torná-la ainda mais complexa. Para alguns críticos, as escrituras atuais não admitem leituras literárias, pois não importa se são ou não literatura, se são ou não realidade ou ficção;¹³ para outros, como Christophe Hanna, os “dispositivos poéticos” atuais são mais performáticos do que retóricos, seu funcionamento é mais importante do que sua significação, representação ou expressão: podem ser lidos e vistos de modo estranho e familiar como “objetos verbais não identificados”.¹⁴ Além disso, para além da utilização de diferentes meios e suportes numa mesma obra, muitas das práticas contemporâneas se comprometem – e isso parece ser o

mais notável nessa paisagem – com a exploração da sensibilidade na qual noções de pertencimento, especificidade e individualidade resultam intensamente questionadas.

Na descrição que Jacques Rancière fez da atualidade da arte contemporânea, em que “todas as competências artísticas específicas tendem a sair de seu próprio domínio e a trocar seus lugares e seus poderes”,¹⁵ o pensador francês viu três maneiras diferentes de compreender e praticar essa mistura de gêneros, linguagens ou suportes artísticos. Diz ele:

Há a que reatualiza a forma da obra de arte total. Se supunha que esta era a apoteose da arte convertida em vida. Hoje tende a ser mais a de alguns egos artísticos superdimensionados ou uma forma de hiperativismo consumista, quando não ambas ao mesmo tempo. Depois há a ideia de uma hibridização dos meios da arte, apropriada da realidade pós-moderna do intercâmbio incessante dos papéis e das identidades, do real e do virtual, do orgânico e das próteses mecânicas e informáticas. Essa segunda ideia não se distingue muito da primeira em suas consequências. Frequentemente conduz a outra forma de embrutecimento, que utiliza o apagamento das fronteiras e a confusão de papéis para acrescentar o efeito da performance sem questionar seus princípios.

Resta uma terceira maneira que já não aponta para a amplificação dos efeitos, mas ao questionamento da relação causa-efeito em si e ao jogo dos pressupostos que sustentam a lógica

do embrutecimento, [propondo] em suma, uma nova cena da igualdade em que se traduzem, umas a outras, performances heterogêneas.¹⁶

Em algumas práticas latino-americanas contemporâneas, essa expansão resultou numa insistente erosão de toda ideia de especificidade de um meio ao utilizar vários suportes e materiais. Nessa minuciosa prática de desgaste, é possível observar uma saída da especificidade, do próprio, da propriedade, e uma expansão das linguagens artísticas que transbordam de seus muros e barreiras de contenção. Mas o certo é que essa aposta na inespecificidade se encontra também no interior do que poderíamos considerar uma mesma linguagem ou suporte, desnudando essa operação em sua radicalidade mais extrema e iluminando, por sua vez, a proliferação cada vez mais insistente de cruzamentos de suportes e de materiais, que aparece como uma espécie de condição de possibilidade de horizonte – diria – da produção das práticas artísticas contemporâneas.

Muitas das obras de Adriana Varejão, por exemplo, se constroem com numerosas capas de materiais perfuradas por gretas. Algumas delas deixam ver uma matéria que evoca vísceras: um mais além da imagem, que quebra a unidade da obra e da tela, emerge nesse espaço. Essas gretas evocam o corte com que Lucio Fontana feriu a tela

buscando a quarta dimensão da pintura. Em *Homenagem a Fontana* – uma das obras de Varejão –, a referência é explícita. Enquanto na obra de Fontana se tratava de uma incisão na tela que se abria para o espaço exterior, em Varejão essas gretas supuram matéria e evocam outros mundos (históricos, coloniais, de violações e violências) mais além da arte. O talho de Fontana inicia uma saída do quadro para o espaço, e com ela, uma complicação da especificidade da pintura: o quadro adquire assim uma certa qualidade escultural. Ao intensificar-se, em Varejão, esse caráter escultural, suas obras impõem uma ocupação concreta do espaço, ao mesmo tempo que estabelecem uma referência muito forte ao corpo. Daí que todas suas obras conquistem algo da arte da instalação, ainda quando estritamente nem todas possam ser consideradas instalação.

A utilização do espaço concreto em torno de suas obras – sejam com protuberâncias ou com formatos que evocam a porcelana chinesa, a azulejaria ou a cartografia portulana, seja com estantes e garrafas sustentadas sobre azulejos pintados – ou a evocação, pelo jogo de perspectivas, de um espaço arquitetônico mais além da tela, como nas *Saunas*, convoca o espectador para participar de uma reflexão sobre a especificidade dos meios e suportes, de tempos e espaços e, inclusive, de autoria, uma vez que muitas de suas obras reiteram trabalhos e imagens de autores do

passado – como em *Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho* (*Estudos sobre o Tiradentes de Pedro Américo*) – e, em alguns casos, como em *Testemunhas oculares*, solicitam a colaboração de outros artistas, fazendo com que a noção de autoria acabe dissolvendo-se num mar de evocações heterogêneas. Como as paredes de azulejos pintados que, embora evoquem a azulejaria portuguesa, o fazem por meio da pintura – se os azulejos eram *trompe l'oeil*, agora é a pintura que parece ser azulejos –, em suas *Saunas* se cruza o imaginário de vários suportes diferentes: a tela de bordas arredondadas, que evocam a arquitetura dos espaços desenhados com perspectivas entrecruzadas, e a narrativa que os títulos contêm. *O sedutor* e *O místico*, por exemplo, ao serem títulos para duas de suas *Saunas*, abrem suas telas de espaços vazios – em sua inconsistência referencial, já que nenhuma figura habita seus espaços – a imaginários e sugestões quase narrativas: a antinarratividade profunda da grade e o monocromatismo do minimalismo ocupam a extensão da obra e a conduz a um entretecido de histórias e relatos possíveis, imaginários, que preencheriam esses espaços.

De certa forma, obras como as de Varejão não admitem ou demandam apenas leituras *artísticas*, se consideradas de um ponto de vista pós-autônomo, como faz Josefina Ludmer a partir de textos argentinos recentes:

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.¹⁷

Assinala que apesar de se apresentarem como literatura, não podem mais ser lidas por meio de categorias literárias – “autor, obra, estilo, *écriture*, texto e sentido” –, submetidas que são a uma operação de esvaziamento em que cada uma dessas categorias resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecibilidade, “sem metáfora”. São e não são literatura; são ao mesmo tempo ficção e realidade. Produzem novas condições de produção e circulação que modificam modos de ler.

As escrituras ou literaturas pós-autônomas se fundam em dois postulados do mundo atual: 1) “todo o cultural (e literário) é econômico e todo econômico é cultural (e literário)”; fazendo eco aqui a formulações de Fredric Jameson, que no livro *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*¹⁸ aponta para o fato de que a dissolução de uma esfera autônoma para a produção estética deve ser imaginada em termos de uma larga expansão da cultura por todo o terreno social e que o desmoronamento geral das divisões entre as disciplinas deixa as análises estéticas

numa grande incerteza, como se a produção e o consumo da arte em nossos dias tivessem sofrido uma mutação fundamental, que torna irrelevantes os paradigmas anteriores; 2) a realidade (pensada nos meios que a constituem) é ficção e a ficção é realidade. Atuam nas fronteiras da “literatura”, mas também da “ficção”, ficando dentro-fora de ambas. 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, do diário íntimo, da etnografia. Saem da literatura e entram na realidade do cotidiano (e o cotidiano é a TV, são os meios de comunicação, os blogs, os e-mails, é a internet etc.). Fabricam o presente com a realidade cotidiana, e essa é uma de suas políticas. A realidade cotidiana não é a realidade histórica verossímil e referencial do pensamento realista e sua história política e social. Mas sim uma realidade construída pelos meios, pelas tecnologias e pelas ciências. Uma realidade que não quer ser representada, pois já é pura representação: tecido de imagens e palavras em diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito, que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico, o fantasmático. Na “realidade cotidiana” não se opõem “sujeito” e “realidade histórica”, “literatura” e “história”, “ficção” e “realidade”.

Nos clássicos latino-americanos dos séculos XIX e XX, a realidade era a “realidade histórica”, a ficção se definia por uma relação específica entre a “história” e a “literatura”, cada uma em sua esfera bem-delimitada, o que não ocorre hoje. Tome-se o exemplo de *Cem anos de solidão*, de García Marques; de *Eu, o supremo*, de Roa Bastos; de *História de Mayta*, de Vargas Llosa: há fronteiras nítidas entre o histórico como “real” e o literário como “fábula”, mito, símbolo, alegoria, subjetividade, densidade verbal.

As literaturas pós-autônomas, a partir de alguma ilha urbana latino-americana, dramatizam o processo da literatura autônoma aberto por Kant e a modernidade. Declaram o fim da era em que a literatura teve uma “lógica” interna e um poder crucial: o poder de definir-se e ser regida pelas próprias leis, com instituições próprias (crítica, ensino, academia), que debatiam sua função, seu valor, seu sentido. Debatiam também a relação da literatura com outras esferas, a política, a economia, a realidade histórica. Perde-se a autonomia (seu poder de autorreferenciar-se) com o fim das esferas (Deleuze).

Isso leva, claro, ao fim dos embates e das divisões e oposições tradicionais entre formas nacionais e cosmopolitas, formas do realismo e da vanguarda, da literatura pura e da literatura engajada, da literatura rural e da literatura urbana. E da diferenciação entre realidade (histórica) e ficção. A literatura pós-autônoma oscila entre os dois termos.

É o fim também das identidades literárias que eram identidades políticas, porque não mais se dramatiza a luta pelo poder literário e pela definição do poder da literatura (em razão do fim da literatura concebida como esfera autônoma ou como campo, para usar o termo de Bourdieu). Daí a perda da especificidade é perda do poder crítico, emancipador e mesmo subversivo que a autonomia atribuiu à literatura como política própria.

A literatura pós-autônoma exibe ou não as marcas de pertencimento à literatura e aos tópicos de autorreferencialidade: as relações especulares, o livro no livro, o narrador como escritor e leitor, as duplicações internas, as citações, os isomorfismos. À sua maneira, coloca o problema do valor literário: “Eu gosto e não me importa se é boa ou ruim enquanto literatura.” Depende de como se lê e de onde se lê a literatura hoje. Ou se lê seu processo de transformação das esferas (perda da autonomia literária) ou se continua sustentando uma literatura no interior da literatura. Ou se vê a mudança da literatura e aparece outra nova episteme; ou não se vê e se nega e continua a existir literatura e não literatura, literatura boa e literatura ruim.

As literaturas pós-autônomas do presente atravessariam a fronteira da literatura e entrariam num meio real-virtual sem exterioridade, a imaginação pública: “em tudo que se produz e circula e nos penetra e é social e privado e

público e ‘real’”. Postulam, enfim, um território, a imaginação pública ou fábrica do presente, onde Ludmer situa sua leitura e onde ela mesma se situa. Nesse lugar não há realidade oposta à ficção, não há autor e tampouco demasiado sentido.

A todo momento esses textos estão pondo em questão o significado da literatura – e por extensão da arte em geral. Assumem a forma de uma pergunta – sem resposta – sobre o que é escrever, por meio de imagens que Georges Didi-Huberman considera, a partir de Aby Warburg e Walter Benjamin, um “operador temporal de sobrevivências”.¹⁹ Não é outra a condição de *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño, que para Raúl Rodríguez Freire é um espaço alegórico “onde se joga um outro por-vir”.²⁰ Se tomarmos esse jogo como uma determinante de certos textos *contemporâneos* – como, por exemplo, *Ó* (2008), de Nuno Ramos, *As visitas que hoje estamos* (2012), de Antônio Geraldo Figueiredo Ferreira, ou *Micróbios* (2006), de Diego Vecchio –, pode-se pensar numa *comunidade* de escritores e leitores, entendida como o “compartilhamento de uma separação dada pela singularidade”.²¹ A separação dos corpos (textuais) é uma forma de resistência à sujeição da totalidade, pensada esta última como fusão da identidade do sujeito (escritor) consigo mesmo. Nessa separação, é como se a “função-autor”,²² nos termos

de Michel Foucault, revelasse em toda extensão seu lugar vazio, enquanto primeiro passo para a dessubjetivação do sujeito, livrando-o assim do jugo a que o biopoder lhe impõe. Trata-se de restaurar uma forma de impessoalidade que restitui o lugar do leitor como alteridade incontornável, fazendo revelar o “scriptor”²³ não como quem antecede o texto, mas como quem nasce com ele.

Em *Ó*, de Nuno Ramos, a questão se apresenta por meio da transformação da imagem visual em relato, e vice-versa. Em “Perder tempo, vontade, uma cena escura”, a pequena narrativa da parte final do capítulo é uma colagem de gravuras de Goeldi, traduzidas em linguagem verbal. O mundo das analogias, tão presente no trabalho do escritor-artista, revela-se aí pelo trânsito entre suportes distintos, concomitante à “desierarquização entre seres e coisas, homens e animais, natureza e social”.²⁴ O leitor, deslocado da sua função letrada, passa a ver o texto com outros olhos, a partir do momento que é levado a transitar também do verbal ao visual, reiterando e ao mesmo tempo ultrapassando os limites ficcionais. Nesse trânsito – nesse transe – conhecimento e criação poética se confundem, revelando que a deformidade que constitui o saber contemporâneo é fruto do enfrentamento das palavras e das coisas (imagens), levado ao extremo da tagarelice ou do silêncio.

No trabalho “Mocambos (para Goeldi 3)”, de 2003, Nuno Ramos realiza a sobreposição entre desenhos e gravuras de Goeldi e fotografias que tirou de lugares similares àqueles retratados pelo gravurista. Diz o artista: “Durante alguns meses, saí com uma câmera e um livro de Goeldi, procurando coincidências (fachadas, janelas, postes, uma chaminé, a torre de uma igreja). Depois, em Photoshop, as imagens foram sobrepostas.”²⁵ O resultado dessa operação de dupla autoria, em que, na verdade, o autor de certo modo desaparece, é uma narrativa híbrida de ruínas num tempo estendido da história dos fantasmas da nossa modernidade. A interlocução com Goeldi – por imagens ou palavras – retoma, na forma de uma sobreposição fantasmática de temas e suportes, uma discussão cara ao pensamento social brasileiro, que a palavra “mocambo” sugere, transformando escritor e artista em “pesquisador da noite moral sob a noite física”.²⁶ Posteriormente, na instalação *Bandeira branca*, apresentada na 29ª Bienal de São Paulo em 2010, a referência a Goeldi retorna nos urubus vivos mantidos encerrados no ambiente que compõe a obra, retomando uma figura utilizada pelo gravurista e acrescentando novos dados ao trânsito entre palavra e imagem.

Em *As visitas que hoje estamos*, por sua vez, a estratégia consiste em multiplicar as vozes narrativas, tornando o

texto um corpo coral em que a voz do “autor” se intromete de modo a desconstruir, paradoxal e humoristicamente, a propriedade literária, numa forma de cisão entre escritor real e locutor fictício, de reafirmação da oralidade e eroticidade da letra que circula por meio da “inspiração boca a boca”. Por ela, a tradição literária brasileira é interpelada enquanto corpo indecível do texto (morto/vivo) que torna visíveis os órfãos da modernidade – multidão de vozes periféricas que lutam por se fazer ouvir, corpos-fantasmas que circulam pelo rumor da língua. Essa maneira ficcional de inventar uma comunidade heterogênea é resultado da transposição de fronteiras da literatura e do sujeito, mostrando que elas se tornaram há muito porosas, que o biopoder já não tem mais limites na sociedade de controle.

Em *Micróbios*, os diversos contos que compõem o livro se apropriam do discurso médico-científico ou o vampirizam pela via do humor como forma de desconstrução da saúde dos corpos em processo de consumação e consumo pela tecnologia/indústria farmacêutica. O narrador incorpora diversos papéis de escritor(a) por meio do contágio de formas de saber que instrumentalizam o sujeito como um produtor interminável de linguagem, que se mostra através dos lugares-comuns que conformam o mundo-escrita: “O mundo (...) é uma frase interminável que contém milhões de frases.”²⁷

A técnica da sujeição ou a tecnologia da subjetivação colhe e recolhe dados por meio dos quais calcula de antemão a margem de flutuação do rastro que o inscreve na rede textual que dá unidade a ambas as obras referidas, mesmo fragmentando-as. A transformação em sujeito ficcional implica uma forma de subjetivação e com ela a sujeição a um determinado formato visível, de certo modo controlável: o rastro como signo presente de uma coisa ausente. Se nesse entre-lugar “literário” a biopolítica pode ser observada com rigor, é porque o corpo (textual) se tornou uma “reserva inexaurível de força e resistência”,²⁸ não passível de regulamentação e controle, embora seus traços possam ser percebidos de maneira sensível como “outra relação das palavras com as coisas que designam e com os temas que transportam”,²⁹ o que possibilita uma nova “história comun(itária) de objetos e imagens”.³⁰

Essas considerações permitem pensar a tradição literária que ao longo dos séculos foi se constituindo na América Latina como um inventário de formas e valores que acaba desembocando na questão “literária” talvez mais crucial deste início do século XXI: “o que *pode* a literatura?”³¹ O encaminhamento da questão se abre à potencialidade da prática escritural como uma “dialética suspendida”³² que une indivíduo e comunidade de modo a tornar essa relação uma virtualidade já operante de territórios heterogêneos,

disparatados, comunicáveis. Ampliam a indagação sobre quais são as formas que a arte latino-americana, afinal, nos está propondo. Para poder captar melhor o mundo contemporâneo, talvez seja necessário pensar em práticas de não pertencimento, mais do que em romances, obras plásticas etc.

Notas

- ¹ Mario Bellatin, *Disecado*, Ciudad de México, Sexto Piso, 2011, p. 38.
- ² *Ibidem*, p. 58. Cf. Wander Melo Miranda, Formas mutantes, em Ana Kiffer e Florencia Garramuño (org.), *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014, p. 135-152.
- ³ Cf. Florencia Garramuño, *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- ⁴ Paloma Vidal, Performance e homoafetividade em dois romances de João Gilberto Noll, *E-misférica 4.1*, disponível em <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-41/vidal>>, acesso em 10 mar. 2016.
- ⁵ Mario Bellatin (org.), *Escritores duplicados/Doublés d'écrivains*, Paris, Instituto de México à Paris, 2003.
- ⁶ Cf. Graciela Speranza, *Atlas portátil de América Latina: arte y ficciones errantes*, Barcelona, Anagrama, 2012; Miranda, Formas mutantes, p. 135-152; Garramuño, *Mundos en común*.
- ⁷ Reinaldo Laddaga, *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.
- ⁸ Alicia Duarte Penna e Rosângela Rennó, *Espelho diário*, Belo Horizonte, Editora UFMG, São Paulo, Edusp, Imprensa Oficial, 2008.
- ⁹ Paula Alzugaray, *Rosângela Rennó: o artista como narrador*, São Paulo, Paço das Artes, 2004. Folder de exposição [*exhibition folder*], p. 5.

- ¹⁰ Cf. Paulo Herkenhoff, Rennó ou a beleza e o dulçor do presente, em Rosângela Rennó, *Rosângela Rennó*, São Paulo, Edusp, 1998, p. 171 *et seq.*
- ¹¹ Cf. Florencia Garramuño, *A experiência opaca: literatura e desencanto*, Rio de Janeiro, EdUERJ, 2012; Andrea Giunta, La era del gran escenario, em *Escribir las imágenes*, Buenos Aires, Siglo XXI; Jonathan Waley, Identity Crisis: Experimental Fill and Artistic Expansion, *October*, n. 137, p. 23-50, Summer 2011.
- ¹² Sobre esses processos, Smith diz: "Su configuración contemporánea fue esbozada en los años cincuenta (en particular, en el arte que supo priorizar distintos tipos de inmediatez), hizo erupción durante los años sesenta, resulta evidente para la mayoría desde 1989 y se volvió inequívoca para todos en 2001" (Terry Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012, p. 21). Cf. también Andrea Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Fundación ArteBA, 2014.
- ¹³ Cf. Josefina Ludmer, Literaturas postautónomas, *Ciberletras*, n. 17, jul. 2007; Raúl Antelo, Autonomía, pós-autonomía, an-autonomía, *Qorpus*, n. 10, 29 set. 2013.
- ¹⁴ Cf. Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions Théoriques, 2010, p. 15-16. Cf. Flora Süssekind, Objetos verbais não identificados, *O Globo*, 21 set. 2013.
- ¹⁵ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 27.
- ¹⁶ *Ibidem*, p. 27-28.
- ¹⁷ Ludmer, Literaturas postautónomas, p. 1.
- ¹⁸ Fredric Jameson, *Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*, São Paulo, Ática, 1996.
- ¹⁹ Georges Didi-Huberman, *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011, p. 119.
- ²⁰ Raúl Rodríguez Freire, *Sin retorno: variaciones sobre archivo y narrativa latinoamericana*, Adrogué, Ed. La Cebra, 2015, p. 297.
- ²¹ Peter Pál Pelbart, *Vida capital: ensaios de biopolítica*, São Paulo, Iluminuras, 2011, p. 33.
- ²² Michel Foucault, *O que é um autor?*, Lisboa, Passagem, 2002.

- ²³ Roland Barthes, A morte do autor, em *O rumor da língua*, Lisboa, Edições 70, 1974.
- ²⁴ Nuno Ramos, Agouro e libertação (Oswaldo Goeldi), em *Ensaio geral*, São Paulo, Globo, 2007, p. 187.
- ²⁵ *Ibidem*, p. 189.
- ²⁶ Carlos Drummond de Andrade, A Goeldi, *Poesia completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1998, p. 278.
- ²⁷ Diego Vecchio, *Micróbios*, trad. Paloma Vidal, São Paulo, Cosac Naify, 2015, p. 48.
- ²⁸ Andrea Russo, Corpi, in VVAA, *Lessico di biopolitica*, Roma, Manifestolibri, 2006, p. 95.
- ²⁹ Jacques Rancière, *Política de la literatura*, Buenos Aires, Del Zorzal, 2011, p. 30-31.
- ³⁰ Freire, *Sin retorno*, p. 137.
- ³¹ Diana Klinger, *Literatura e ética: da forma para a força*, Rio de Janeiro, Rocco, 2014, p. 135.
- ³² A expressão é de Jean-Luc Nancy *apud* Klinger, *Literatura e ética*, p. 115.

Posfácio

ESPAÇOTEMPO

Raúl Antelo

From the time we became convinced that one conviction (or paradigm) follows on from another, and there will be probably not be a lasting and final one, we have used the prefix “post-” more frequently and precipitately.

A philosophy that gave up its position could no longer be regarded as a “heroic passion”. For this reason “political philosophy” today is *eo ipso* après-philosophy.

Peter Sloterdijk, *The Art of Philosophy. Wisdom as a Practice.*

A autonomia é basicamente um conceito político.¹ Nasce, em Sócrates e Aristóteles, como uma condição da cidade-Estado. Com o iluminismo, porém, ela se torna um atributo individual, em que cada um é autor de sua própria lei.

Na *Fundamentação da metafísica dos costumes*, por exemplo, Kant estabelece que nada possui valor, a não ser o que, a cada coisa, for atribuído pela lei. Mas a própria legislação, que determina todos os valores, deve ter, por isso mesmo, uma dignidade incondicionada. A autonomia é, pois, o princípio da dignidade da natureza humana bem como de toda natureza racional, e a autonomia da vontade, mais especificamente, é a propriedade que a vontade possui de ser lei para si mesma, independentemente da natureza dos objetos a que se aplica. O princípio da autonomia consiste, portanto, para Kant, em escolher sempre de modo tal que as máximas de nossa escolha estejam compreendidas, ao mesmo tempo, como leis universais, no próprio ato de querer. É essa tradição a que vai desaguar em um pensador como Theodor W. Adorno. Começemos, pois, o nosso percurso por uma passagem da *Teoria estética*:

A obra de arte é o resultado do processo tanto quanto este mesmo processo se encontra em repouso. Como proclamava a metafísica racionalista no seu apogeu como princípio do mundo, ela é uma mónada: centro de forças e coisa (*Ding*) ao mesmo tempo. As obras de arte estão fechadas umas para as outras, são cegas e, apesar de tudo, representam no seu hermetismo o que se encontra no exterior. Em todo o caso, é assim que elas se apresentam à tradição como aquele elemento vivo e autárctico

que Goethe gostava de chamar enteléquia, com um sinônimo de mónada. É possível que quanto mais problemático se torna o conceito de finalidade na natureza orgânica tanto mais ele se condense intensivamente nas obras de arte. Enquanto momento de um contexto englobante do espírito de uma época, imbricado na história e na sociedade, as obras de arte ultrapassam o seu elemento monádico sem possuir janelas. A interpretação das obras de arte como interpretação de um processo em si imobilizado, cristalizado, imanente aproxima-se do conceito de mónada. A tese do carácter monadológico das obras é tão verdadeiro como problemático. Elas foram buscar o seu rigor e a sua estruturação interna à dominação espiritual sobre a realidade. Aquilo por cujo intermédio elas se transformam em geral numa coerência imanente é-lhes nessa medida transcendente, e vem-lhes do exterior. Mas essas categorias transformam-se a tal ponto que apenas subsiste a sombra de vinculatoriedade. A estética pressupõe incondicionalmente a imersão na obra individual. O próprio progresso da ciência acadêmica da arte na exigência de análise imanente, na renúncia a um procedimento que se preocupava com tudo o que concernia à arte com exceção dela, não pode contestar-se.²

E mais adiante:

Mas a arte não é social apenas mediante o modo da sua produção, em que se concentra a dialéctica das forças produtivas e

das relações de produção, nem pela origem social do seu conteúdo temático. Torna-se antes social através da posição antagonista que adota perante a sociedade e só ocupa tal posição enquanto arte autônoma. Ao cristalizar-se como coisa específica em si, em vez de se contrapor às normas sociais existentes e se qualificar como *socialmente útil*, critica a sociedade pela sua simples existência, o que é reprovado pelos puritanos de todas as confissões. Nada existe de puro, de completamente estruturado segundo sua lei imanente que não exercite uma crítica sem palavras e denuncie a degradação provocada por uma situação que evolui para a sociedade de troca total: nela tudo existe apenas para-outra-coisa. O aspecto associal da arte é a negação determinada da sociedade determinada. Sem dúvida, a arte autônoma, pela sua recusa da sociedade que equivale à sublimação pela lei da forma, apresenta-se também como veículo da ideologia: na sua distância, deixa igualmente intacta a sociedade de que tem horror. Mas também isso é mais do que simples ideologia: é a sociedade, e não apenas a negatividade, que condena a lei formal estética, mas mesmo na sua forma mais problemática ela é a encarnação da vida humana que se produz e se reproduz. A arte tão pouco podia dispensar-se deste momento como da crítica, enquanto o processo social não se manifestasse como processo de autoaniquilação; e não está em poder da arte – enquanto desprovida de juízo – decidir por intenções entre os dois. A força produtiva pura, como a força produtiva estética, uma vez liberta da prescrição heterónoma, é objectivamente a imagem contrária da força produtiva acorrentada, mas

também o paradigma da funesta actividade por si mesma. A arte só se mantém em vida através da sua força de resistência; se não se reifica torna-se mercadoria. O seu contributo para a sociedade não é a comunicação com ela, mas algo de muito mediatizado, uma resistência, em que a evolução social se reproduz em virtude do desenvolvimento intraestético, sem ser a sua imitação. A modernidade radical preserva a imanência da arte, com o risco da sua própria supressão, de tal maneira que a sociedade é aí admitida só obscuramente, tal como nos sonhos, aos quais desde sempre se compararam as obras de arte. Nenhum elemento social na arte é assim imediato, mesmo quando o ambiciona.³

Temos aí exemplarmente expressa a teoria da autonomia da estética, formulada em um implacável exercício de metacrítica modernista.⁴ Como sabemos, a metacrítica pode tomar como objeto de reflexão tanto a epistemologia da estética quanto a metafísica do belo. Na primeira perspectiva, questiona-se o carácter do saber estético. Na segunda, questiona-se a existência e a qualidade das propriedades estéticas. A perspectiva epistemológica é comparativa. Busca, nas ciências naturais ou na matemática pura, paradigmas em que se apoiar. Sob a influência desses paradigmas, surgem, na história do pensamento, três enfoques dominantes: o naturalismo, o racionalismo e o anticognitivismo. O naturalismo (Stuart Mill) considera

a estética um saber empírico construído a partir do modelo das ciências físicas. Por sua vez, o racionalismo (Kant) considera a estética um conhecimento *a priori* e, portanto, adota em relação a ele o modelo da matemática pura, como conjunto de combinações formais universais. O anticognitivismo (Hume, mas também Sartre) recusa-lhe à estética, enfim, o mero pertencimento ao domínio do saber e conclui que não há, a rigor, um autêntico conhecimento estético. Há várias teorias que negam à arte relevância cognitiva; muitas alegam que a arte proporciona conhecimento, mas que esse conhecimento é trivial, secundário ou até mesmo nulo. Há, basicamente, dois tipos de teorias anticognitivistas: as teorias instrumentais e as teorias não instrumentais. As teorias instrumentais entendem que o valor da arte depende daquilo que ela nos permite alcançar (prazer, ócio ou outras experiências compensatórias). As teorias não instrumentais, em compensação, defendem que a arte não é algo exterior a si própria, razão pela qual o valor da arte depende, exclusivamente, das próprias obras de arte. O formalismo é o principal representante de uma teoria não instrumentalista da arte. A autonomia adoniana inscreve-se nessa tendência.

Seja como for, o pleito centra-se em determinar se a estética é uma disciplina autônoma, isto é, se o estudo dos valores de uma obra é independente do estudo das

propriedades e atributos empíricos desse objeto sensível. Uma resposta negativa a essas questões reforça a autonomia da estética; uma resposta positiva nega essa autonomia e implica vê-la como suplemento de outras práticas. Sabemos que, quando em suas pioneiras *Reflexões sobre a poesia* (1735), Baumgarten cunha o termo estética, a partir do verbo *aisthanomai* (perceber), sendo a noção de autonomia do julgamento central a esse tipo de empreendimento. Mas, ao longo do século XX, dadas as crescentes contribuições da teoria crítica, a semiótica, o marxismo, a psicanálise, a desconstrução e o feminismo, tem-se tornado inviável entender que a “estética” e as “belas-artes” se diferenciem legitimamente entre si e sejam analisadas como fenômenos humanos autônomos, uma vez que essas categorias conceituais exprimem e reforçam certos hábitos culturais e relações de poder que afetam a definição dos próprios objetos. Sob esse ponto de vista, a estética deveria desaparecer como campo diferenciado de estudo e o “estético” não poderia continuar sendo percebido como um tipo específico de valor. Aumenta, em compensação, a crítica do papel desempenhado tanto pelas imagens (não só nas artes tradicionais, como a pintura ou a escultura, mas também no cinema, na fotografia, na propaganda) quanto pelo som ou pelas ficções, em sentido amplo, para conformarem disposições e experiências humanas específicas.

Nos anos de 1970, muitas são, no campo da esquerda europeia, as manifestações de questionamento ao conceito de autonomia. Mario Tronti, della-volpiano e antigramsciano, define a autonomia como utopia reativa:

A autonomia do político resulta de uma utopia, uma vez colocada como projeto político diretamente capitalista; resulta, ainda, da última das ideologias burguesas; torna-se realizável, talvez exclusivamente, como reivindicação operária. *O estado moderno deriva, neste ponto, não menos como a moderna forma de organização autônoma da classe operária.*⁵

Toni Negri, por sua vez, oposto a Tronti, já argumentava, em 1979, na conclusão de *Marx oltre Marx*, que nas sociedades ocidentais o dispositivo da crise deveria ser abandonado para afirmar a autonomia e o antagonismo do poder que configuram a nova subjetividade como algo exterior à dinâmica binária. Sua lógica, portanto, é a da metamorfose.⁶ A negatividade de Massimo Cacciari, por sua vez, insistia também, por aqueles anos, que não cabia mais pensar nenhuma subjetividade para além do sistema, porque a integração era já completa e desaparecia, portanto, a autonomia do sujeito antagonista. A esquerda, que sonhava ser *sinesteritas*, ocupando um lugar fora do sistema, tornara-se tão somente uma *parte*, mesmo maldita,

que reconhecia, no entanto, a natureza catastrófica do antagonismo.⁷ Em 1970, no bojo desse debate, Cacciari analisa, a propósito, o conceito de autonomia na estética de Georg Simmel e diz que

o conceito de autonomia se especifica como exclusão de cada temática literária-ética-religiosa do “propriamente artístico”. É uma conclusão absolutamente inevitável: se a arte não tem o que fazer com o conceito de fim ou de dever, ela não comunica os *significados*. Enquanto tal, o significado é uma estrutura do poder, é um retorno que implementa um “desejo simbólico” – rompendo, então, com a “circularidade” expressiva das leis individuais. Lida radicalmente, a autonomia se livra do significado e representa o termo oposto. Neste ponto, entretanto, a contradição se torna dilacerante: não é, talvez, propriamente a recuperação do significado que move o pensamento simmeliano à estética? A satisfação que a arte deve procurar não é, quem sabe, aquela que deriva do retorno da parte da matéria do ser que lhe escapou? Ou, se isso não é dado, a arte não reafirma, ao seu nível específico, com a sua própria forma, aquela diferença que se iludia de remover? Ela não repete, propriamente através da sua autonomia, a condenação do signo, “livre” de cada significado? Visto que é certamente “lógico” tudo aquilo que Simmel deduz da proposição autônoma do fato artístico – i.e., a sua “independência”, a sua “liberdade” –, cada consequência se

constitui sob a base desta problemática irresoluta. Autonomia e liberdade: mas não é, precisamente agora, a “liberdade” do signo separado do significado? Não é a independência do Cogito que nada *pode*? Nesse caso, a arte cessa de ser Presença, se remete à diferença, retorna à problematidade que constitui o contexto e o estímulo de origem. Com isso, porém, vem antes mesmo a sua razão de ser sistemática, a sua função estética. A pergunta do negativo reaparece ainda em aberto. O conceito de Presença é assim dividido: de um lado, trouxe de volta, tornando-se “autônomo”, a impotência do pensamento sobre o significado; de outro, reorientou-se ao estatuto ético do significado, logo, à repetição do dever, a um formalismo que coloca em crise todo o discurso precedente sobre a arte, toda a função da estética. Simmel oscila entre os dois polos: ora é a autonomia formal do fato artístico que se impõe – ora o seu poder de significação, ou, melhor, o seu poder de formalização universal, de reduzir a forma e ao significado cada elemento da vida. Mas são dois galhos da mesma raiz: o conceito de autonomia, em todas as suas aporias, deriva diretamente da exigência de superar o simples, formal referência ética entre pensamento e coisa, lei transcendental e realidade; a crise rechaça, na Sehnsucht, cada ideologia da síntese, cada metafísica da Presença, como e onde ela se constituir.⁸

O *espaçotempo* contemporâneo

Herdeira desse debate do pensamento italiano acerca da autonomia,⁹ Josefina Ludmer propôs a categoria de *pós-autonomia* como um sintoma da época que se manifestaria através da noção de *realidadeficção*, que é caudatária de *espaçotempo* que, por sinal, também não é, a rigor, uma invenção crítica específica, uma vez que, incorporando noções anteriores de Lotman e Bakhtin, ela traduz experiências artísticas de vanguarda, formuladas paralelamente também pela matemática e a física. O professor Robert Di Salle, da Universidade de Western Ontario, autor de *Understanding Space-Time: The Philosophical Development of Physics from Newton to Einstein* (2006), assim define esse conceito:

ESPAÇOTEMPO: contínuo tetradimensional que combina as três dimensões do espaço com o tempo para representar geometricamente o movimento. Cada ponto é a localização de um evento e todos eles, conjuntamente, representam “o mundo” através do tempo; os rastros no contínuo (linhas mundanas) representam as histórias dinâmicas das partículas em movimento, de maneira que as linhas mundanas retas correspondem a movimentos uniformes, a seções tridimensionais de valor temporal constante (“hipersuperfícies espaçoformais” ou “porções de simultaneidade”) representam todo o espaço de um dado

movimento. Kant vislumbrou a ideia ao representar o “mundo fenomênico” como um plano definido pelos eixos perpendiculares do espaço e do tempo (*Dissertação inaugural*, 1770) e Joseph Louis Lagrange (1736-1814) quando se referiu à mecânica como “geometria analítica de quatro dimensões”. Mas a mecânica clássica assume um padrão universal de simultaneidade, e assim pode tratar o espaço e o tempo em separado. O conceito de espaço-tempo só foi explicitamente desenvolvido quando Einstein criticou a simultaneidade absoluta e fez da velocidade e da luz uma constante universal. O matemático Hermann Minkowski mostrou, em 1908, que a estrutura independente do observador da relatividade espacial podia ser representada como um espaço métrico de quatro dimensões: os observadores em movimento relativo discordariam em intervalos de longitude e tempo, mas concordariam em intervalos tetradimensionais que combinam medidas espaciais e temporais. O modelo de Minkowski tornou possível a teoria geral da relatividade, a qual descreve a gravidade como uma curvatura espaço-tempo em presença de massas e as trajetórias dos corpos em queda como as linhas mais retas em um espaço-tempo curvo.¹⁰

A questão do *espaço-tempo* percorre um enorme leque artístico das vanguardas. Tanto os cubistas analíticos quanto os sintéticos, artistas como Duchamp, Picabia ou Kupka; os futuristas, tanto italianos como soviéticos; os suprematistas

e construtivistas; os modernistas americanos reunidos em torno de Stieglitz e Arensberg; os dadaístas mas também os holandeses de De Stijl, e até Matisse, e mesmo a Bauhaus, não muito sensível ao tema, exibiram alguma preocupação em torno da quarta dimensão, tópico que também reconhecemos na obra de Van Doesburg ou Kandinsky. André Breton refere-se à quarta dimensão a partir de um texto de Oscar Dominguez, “La pétrification du temps”, e Salvador Dalí, por sua vez, sentia-se um continuador de Ramon Llull, cuja arte combinatória, inspirada pelos cabalistas judeus de Maiorca, alimentaria também as artes da memória de Borges e do Oulipo.¹¹ Mas, antes mesmo disso tudo, em 1912, quando Brisset ensaiava, com relação à linguagem, uma filologia primitivista, à maneira do *douanier* Rousseau, ao passo que Carl Einstein compunha as aventuras de *Bebuquin*, interessadas na destruição do objeto e numa política do absoluto, Marcel Duchamp descobria uma obra decisiva para a elaboração de seu anartismo, a *Voyage dans la quatrième dimension*, de Gaston William Adam de Pawlowski (1874-1933). É bem verdade que, após Charles Howard Hinton abrir o debate em torno da quarta dimensão em 1882, e para além do romance *Flatland*, um conto de Rudyard Kipling, “Um erro na quarta dimensão” (1894), *A máquina do tempo* (1895), de H. G. Wells, e referências esparsas em Lewis Carroll ou mesmo Marcel Proust,

já existia o ensaio de P. D. Ouspensky, "The Fourth Dimension" (1908); mas citemos apenas um fragmento do livro de Pawlowski, porque ele encerra decisivas consequências para a filosofia da arte:

A CIVILIZAÇÃO É UMA OBRA DE ARTE. UMA COMÉDIA BEM-REGRADA.

Não nos enganemos certamente: ao lado da biblioteca matemática onde se cristalizam em fórmulas as medidas simbólicas da vida, a arte, a partir da origem do mundo, persegue sua misteriosa e paciente síntese das qualidades. Sem tomar cuidado, quase toda nossa vida cotidiana de civilizados é já literatura. Nossas ideias correntes são inspiradas pelo romance literário ou por este outro romance de imaginação que chamamos história, nossos gestos são sugeridos pelos exemplos da moral ou das belas-artes, as fórmulas mágicas dão o seu prestígio ao direito como à medicina, a hipótese serve de base às equações dos sábios. A civilização é, antes de tudo, uma obra de arte, uma comédia bem-regrada, e um homem sensato não pode perder, por vezes, essa clara sensação que ele é, antes de tudo, um ator forçado a representar um papel que ele não compôs.

Não nos queixemos. É por este progresso artificial que se desenrola, pouco a pouco, o mundo superior das qualidades e que se operam, insensivelmente, a síntese da vida, da linha, do espaço e do movimento, os quais se tornam imóveis e eternos graça à Arte,

síntese que nos permite, melhor do que pela análise matemática, de esperar, enfim, o que nós chamamos de quarta dimensão.

A ARTE É ANTERIOR AO HOMEM. NÓS JÁ A ENCONTRAMOS NOS AGRUPAMENTOS DA MATÉRIA.

Não se deve esquecer ainda: a arte é anterior à aparição do homem. Ele já existe em numerosos agrupamentos medíocres da matéria, na vida dos cristais como nas prodigiosas transmutações da matéria operadas por esses geniais alquimistas que são as plantas. Antes mesmo que se manifeste em todos os lugares, abundante e miraculosa, a geração espontânea, impossível somente nos meios pasteurizados, a matéria já se agrupa em forma de seres viventes, como provam o crescimento osmótico de Stéphane Leduc, com suas elegantes silhuetas de plantas... Visto que, desde a aparição da matéria (falta de poder remontar mais alto) tudo é escolha na natureza, preferência fundamentada, pesquisa da forma, da linha e da harmonia, perseguindo a qualidade imponderável, tudo está vivo, em uma palavra, e as primeiras manifestações de arte nos aparecem com os primeiros agrupamentos da matéria.¹²

Como se vê, são as mesmas hipóteses de trabalho das *protoformas da arte* de Karl Bloosfeldt, da *vida das formas* de Henri Focillon ou da *escritura das pedras* de Roger Caillois. Mencionei, há pouco, dois catalães, Llul e Dali; acrescentemos, porém, mais um, Eugenio D'Ors, que, mesmo numa obra volumosa sobre o assunto, não é sequer

lembrado por Linda Dalrymple Henderson.¹³ Com efeito, tão somente um ano após Pawlowski publicar esse seu livro, Eugenio D'Ors defendia, em 1913, seu doutorado em Filosofia, em Madri, com uma *Introdução à análise finita da continuidade*, postumamente publicada como *As aporias de Zenão de Eleia e a noção moderna de espaçotempo*. São hipóteses que se reiterarão em seus escritos de estética. Nas suas "Glosas", no jornal *ABC*, chega a comentar, em 1928, que

inserir o movimento significa, naturalmente, inserir o tempo. O problema íntimo contido nos argumentos de Zenão de Eleia permanece constantemente em pé. Naturalmente, inserir o tempo, como inserir o movimento, é consagrar a caducidade, é renunciar à eternidade e, portanto, a sua fixidez. Uma construção na qual o movimento e o tempo se inserem, compra a preço da serenidade e do repouso, a intensidade e, para dizer assim, o poder mágico que com isso alcança.¹⁴

Em seu livro *A arte de Goya* (1928), publicado em Paris, chega assim a propor uma explicação tectônica do barroco, apoiado justamente nas aporias de Zenão de Eleia.¹⁵ Mas é mesmo na tese de 1913 em que avançara uma ousada definição de *espaçotempo* posteriormente muito produtiva na análise cultural:

A distância dos acontecimentos no espaço é inferior ao caminho percorrido pela luz durante seu intervalo de tempo, ou, de outra maneira, o segundo acontecimento se produz depois da passagem do sinal luminoso cuja emissão coincide no espaço e no tempo com o primeiro. Isto introduz, a partir do ponto de vista do tempo, uma dissimetria entre os dois acontecimentos. O primeiro é anterior à passagem do sinal luminoso cuja emissão coincide no espaço e no tempo com o segundo acontecimento, enquanto o segundo é posterior à passagem do sinal luminoso cuja emissão acompanha o primeiro. Um laço de causalidade pode existir, ao menos por intermédio da luz, entre os dois acontecimentos. O segundo pode ser informado pelo primeiro, e isto exige que a ordem de sucessão entre eles tenha um sentido absoluto e não possa ser invertido por nenhuma mudança do sistema de referência. Vê-se, imediatamente, que uma tal inversão exigiria uma velocidade superior à da luz, para o segundo sistema de referência, com relação ao primeiro. Assim, dois acontecimentos entre os quais existe uma possibilidade real de influência, se não podem ser levados a coincidir com o tempo, podem sempre ser levados a coincidir com o espaço pela conveniente eleição de um sistema de referência. Em particular, se estes dois acontecimentos pertencem a uma mesma ordem de fenômenos, ligados naturalmente, ou se sucedem com uma ordem absoluta, em uma mesma linha de matéria, coincidem no espaço para observadores ligados a esta porção de matéria.

Temos, pois, dois princípios, os quais devem se comparar com os enunciados anteriores, oferecendo uma correlação entre eles: "Se o intervalo no tempo de dois acontecimentos não pode ser anulado, passa por um *minimum*, precisamente pelo sistema de referência por relação ao qual estes acontecimentos coincidem no espaço." Segundo, e conseqüentemente: "O intervalo de tempo entre dois acontecimentos que coincidem no espaço, que se sucedem em um mesmo ponto para um certo sistema de referência, é menor para este do que para qualquer outro em uma translação uniforme qualquer em relação ao primeiro." Temos, em conjunto, a fórmula do tempo ligada à do espaço, por sua mesma definição. E todo acontecimento, submetido a uma coincidência de tempo e espaço, é definido por esta coincidência.¹⁶

A mútua reversibilidade entre espaço e tempo cria, assim, na opinião de D'Ors, um fenômeno de quarta dimensão ou *espaçotempo* homogêneo:

Considerando assim o tempo objetivamente em função do espaço, aquele pode ser definido como o *conjunto de acontecimentos que se sucedem em um mesmo ponto*, por exemplo, em uma porção de matéria ligada a um sistema de referência. O espaço, então, é definido como o *conjunto de acontecimentos simultâneos*. Essa definição do espaço é a consequência do fato de que um corpo em movimento está definido pelo conjunto de posições

simultâneas das diversas porções da matéria que o compõem, de seus pontos materiais, pelo conjunto de acontecimentos que constituem a presença simultânea desses diversos pontos materiais. O *acontecimento*, em virtude do que foi dito, se definirá como uma *coincidência do espaço e do tempo*. Um conjunto de acontecimentos ligados por relação de sucessão (por exemplo, por uma lei causal) será, para Minkowski, uma *linha do universo*. E a noção de *universo*, em si mesmo, será uma noção sintética, em que virão a fundir-se, inseparáveis, as duas antigas noções de *espaço e tempo*.¹⁷

Tais ideias seriam mais tarde desenvolvidas por um conjunto de cientistas: Earman,¹⁸ Friedman,¹⁹ Sklar²⁰ e Stein;²¹ mas o próprio D'Ors exploraria as consequências dessa sua teoria em *Las ideas y las formas. Estudios sobre morfología de la cultura* (1928), em que estipula, por exemplo, que a arquitetura, como prática não autônoma, já não desempenharia mais uma *função* estrutural.²² O corolário dessas análises é que o acontecimento torna-se um simples indício das coisas (da Coisa) que nos interpela como dispositivo do poder, algo que já não age então como matéria, porém, como simples imagem, e, assim, ao reproduzir ao infinito aquilo que só teve lugar uma vez, faz com que a própria imagem repita, mecanicamente, aquilo que jamais se poderá repetir existencialmente, definindo-se, em suma,

o caráter centrípeto da imagem, situada à metade do caminho entre o fenomenológico e o transcendente, o estrutural e o histórico, ou seja, no plano do ana-crônico. É o tema que Walter Benjamin pesquisa, justamente, ao longo dos anos de 1930. De fato, no ensaio sobre a obra de arte, em 1936, Benjamin define a aura como um singular cruzamento de espaço e tempo, como a aparição única, singular, de uma distância, mesmo no espaço do mais íntimo e próximo. Porém, depois de trocar algumas cartas com Adorno, como a solução não aparecia plenamente satisfatória, Benjamin redige, em 1938, num manuscrito de três folhas pequenas, uma proposta bem menos entusiástica com relação às potencialidades do cinema e à autonomia da obra, argumentando que

a experiência da aura repousa na transferência de uma forma de reação normal na sociedade humana na relação da natureza com o homem (...) Quando um homem, um animal ou um ser inanimado eleva o seu olhar sob o nosso, a primeira coisa se arrasta na distância; o seu olhar sonha, nos atrai para o seu sonho. A aura é o manifestar-se de uma distância enquanto esta esteja próxima (...) No mundo existe tanta aura quanto resta de sonho. Mas o olho deste não perde a arte do olhar, quando o sonho, neste, morreu. Ao contrário, somente agora o olhar se torna insistente. Cessa de se assimilar com o olhar da amada que, sob aquele do

amado, olha para cima e começa a se assemelhar ao olhar com o qual o desprezado responde àquele que o despreza, oprimido àquele do opressor (...) Isto acontece quando a tensão entre as classes superou um certo limiar. Sucede a partir de agora isto: aqueles que pertencem a uma dessas duas classes – aquela dos dominados ou aquela dos opressores – podem parecer úteis, ou antes tentador, olharem os pertencentes a outra classe; mas ser sujeito de um tal olhar é percebido como desagradável ou antes perigoso (...) Sem o cinema, a decadência da aura não seria mais ouvida sob uma magnitude suportável.²³

Em *Was ist Aura?* destaca-se, então, não já a potencialidade conetiva da montagem, mas o aspecto regressivo da imagem. Não sendo nem dialética nem revolucionária, ela corre o risco de tornar-se tão somente uma nova configuração mítica, que nos levaria da sociedade disciplinar à sociedade de controle que pode, muito bem, valer-se de um *populismo* reativo para garantir esse controle. E isso, certamente, obtura toda ilusão de autonomia para a obra. A questão, portanto, estava já colocada mesmo antes da guerra. A aura era realidadeeficção.

Em diálogo recente com Gayatri Spivak, David Damrosch externava seus temores de que conceitos como pós-autonomia se tornassem “culturalmente desenraizados, filologicamente arruinados, e ideologicamente cúmplices com as

piores tendências do capitalismo global".²⁴ Talvez por esse motivo outros pensadores, dentre eles, Boris Groys, ainda renovam o crédito ao conceito de autonomia, mesmo que em plano reconfigurado, digamos, an-autonômico.²⁵

Notas

- ¹ Roberto Russell e Juan Gabriel Tokatlian, From Antagonistic Autonomy to Relational Autonomy: A Theoretical Reflection from the Southern Cone, *Latin American Politics and Society*, v. 45, n. 1, p. 1-24, Spring 2003.
- ² Theodor W. Adorno, *Teoria estética*, trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 203.
- ³ *Ibidem*, p. 252-253, grifo do autor.
- ⁴ Já abordei algumas destas questões em "Postautonomia: pasajes" (*Pasajes*, Valencia, n. 28, p. 10-21, invierno 2008-2009).
- ⁵ "L'autonomia del politico risulta addirittura un'utopia, una volta presa come progetto politico direttamente capitalistico; risulta addirittura l'ultima delle ideologie borghesi; diventa realizzabile, forse, soltanto come rivendicazione operaia. Lo stato moderno risulta, a questo punto, nientemeno che la moderna forma di organizzazione autonoma della classe operaia." (Mario Tronti, *Sull'autonomia del politico*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 20, grifos do autor).
- ⁶ Antonio Negri, *Metamorphoses*, em Èric Alliez e Peter Osborne (ed.), *Spheres of Action: Art and Politics*, Cambridge, MIT Press, 2013.
- ⁷ Massimo Cacciari, *Sinesteritas*, em Massimo Cacciari et al., *Il concetto di sinistra*, Milano, Bompiani, 1982, p. 19.
- ⁸ "Il concetto di autonomia si specifica come esclusione di ogni tematica letterario-etico-religiosa dal 'propriamente artistico'. È una conclusione assolutamente inevitabile: se l'arte non ha a che fare con il concetto di fine o di dovere, essa non può intrattenersi con *significati*. In quanto tale, il significato è una struttura di dovere, è un rimando, mette in opera un 'bisogno simbolico' - spezza, dunque, la 'circularità' espressiva dalla legge individuale. Radicalmente letta, l'autonomia si sbarazza del significato, ne rappresenta il termine opposto.

Ma, a questo punto, la contraddizione diviene lacerante: non è forse proprio il recupero del significato a muovere il pensiero simmeliano verso l'estetica? La soddisfazione che l'arte deve procurare non è forse quella derivante dal re-impossessarsi da parte del soggetto dell'essere che gli era sfuggito? O, se questo non è dato, l'arte non riafferma allora, al suo specifico livello, con la sua propria forma, quella differenza, che ci si illudeva di togliere? non ripete l'arte, proprio attraverso la sua autonomia, la condanna al segno, 'libero' da ogni significato? Poiché è certamente 'logico' tutto ciò che Simmel deduce dalla posizione autonoma del fatto artistico - e ciò è la sua 'indipendenza', la sua 'libertà' -, ma ogni conseguenza si costituisce sulla base di questa problematica irrisolta. Autonomia è libertà: ma non è appunto la 'libertà' del segno ormai scisso del significato? Non è ormai l'indipendenza del Cogito che nulla può? E allora l'arte cessa di essere Presenza, si rifà differenza, ritorna alla problematicità che ne costituisce il contesto e la spinta di origine. Ma, con ciò stesso, viene anche meno la sua ragione d'essere sistematica, la sua funzione sintetica. La domanda del negativo riappare ancora inevasiva. Il concetto di Presenza si è così sdoppiato: da na parte, ha ricondotto, divenendo 'autonomia', all'impotenza del pensiero sul significato - dall'altra, allo statuto etico del significato, quindi alla ripetizione del dovere, a un formalismo che mette in crisi tutto il precedente discorso sull'arte, tutta la funzione dell'estetica. Simmel oscilla di continuo tra i due poli: ora è l'autonomia formale del fatto artistico, che si impone - ora il suo potere di significazione, o, meglio, il suo potere di formalizzazione universale, di ridurre a forma e significato ogni elemento della vita. Ma sono due rami della stessa radice: il concetto di autonomia, in tutte le sue aporie, deriva direttamente dall'esigenza di superare il semplice, formale rimando etico tra pensiero e cosa, legge trascendentale e realtà; la sua crisi ricaccia nella Sehnsucht ogni ideologia della sintesi, ogni metafisica della Presenza, comunque e dovunque costituita." (Massimo Cacciari, Introduzione ai saggi estetici di Georg Simmel, em Georg Simmel, *Saggi di estetica*, trad. Massimo Cacciari e Lucio Perucchi, Padova, Liviana Editrice, 1970, p. XLII-XLIII, grifos do autor).

- ⁹ Em "La multitud entra en acción" (*Clarín, Cultura y Nación*, 19 enero 2001), em plena crise do capitalismo periférico, Ludmer dizia que "Paolo Virno é um dos filósofos mais lúcidos de hoje; pensa o presente a partir do passado e do futuro. Escreve sobre a memória (pública, coletiva) do presente e sua relação com a história. E ainda escreve uma política futura, potencial, para o presente. Em seu livro *A lembrança do presente*, Virno diz que a memória manifesta-se hoje, explicitamente, com um desvendamento radical; cada momento possui alguma percepção e alguma lembrança. A memória pública do 'modernariato' é como

um *déjà-vu*, uma experiência em que prevalece a impressão de que o presente não tem sentido e o futuro está encerrado. A experiência é uma detenção da história porque o presente toma a forma da lembrança. Ludmer conclui que Virno elabora uma teoria política do futuro, radicalmente anti-hobbesiana, fundada no êxodo como ação e na multidão como sujeito.”

¹⁰ “ESPACIOTIEMPO: continuo tetradimensional que combina las tres dimensiones del espacio con el tiempo para representar geoméricamente el movimiento. Cada punto es la localización de un evento y todos ellos conjuntamente representan ‘el mundo’ a través del tiempo; los rastros en el continuo (líneas mundanas) representan las historias dinámicas de las partículas en movimiento, de manera que las líneas mundanas rectas corresponden a movimientos uniformes, las secciones tridimensionales de valor temporal constante (‘hipersuperficies espaciales’ o ‘porciones de simultaneidad’) representan todo el espacio en un momento dado. Kant entrevió la idea al representar el ‘mundo fenoménico’ como un plano definido por los ejes perpendiculares del espacio y el tiempo (*Disertación inaugural*, 1770) y Joseph Louis Lagrange (1736-1814) cuando se refirió a la mecánica como ‘geometría analítica de cuatro dimensiones’. Pero la mecánica clásica asume un estándar universal de simultaneidad, y así puede tratar el espacio y el tiempo por separado. El concepto de espaciotiempo sólo fue explícitamente desarrollado cuando Einstein criticó la simultaneidad absoluta e hizo de la velocidad de la luz una constante universal. El matemático Hermann Minkowski mostró en 1908 que la estructura independiente del observador de la relatividad especial podía representarse con un espacio métrico de cuatro dimensiones: los observadores en movimiento relativo discreparían en intervalos de longitud y tiempo, pero concordarían en intervalos tetradimensionales que combinan medidas espaciales y temporales. El modelo de Minkowski hizo posible la teoría general de la relatividad, que describe la gravedad como una curvatura del espaciotiempo en presencia de masas y las trayectorias de los cuerpos en caída como las líneas más rectas en un espaciotiempo curvo.” (Robert Di Salle, *Espaciotiempo*, em Robert Audi (ed.), *Diccionario Akal de Filosofía*, trad. Huberto Marraud y Enrique Alonso, Madrid, Akal, 2004, p. 318).

¹¹ Anthony Bonner, *The Art and Logic of Ramon Llull: A User’s Guide*, Leiden, Brill, 2007.

¹² “LA CIVILISATION EST UNE OEUVRE D’ART. UNE COMÉDIE BIEN RÉGLÉE. Qu’on ne s’y trompe pas, en effet: à côté de la bibliothèque mathématique où se cristallisent en formules les mesures symboliques de la vie, l’art, depuis les origines

du monde, poursuit sa mystérieuse et patiente synthèse des qualités. Sans que nous y prenions garde, presque toute notre vie quotidienne de civilisés est déjà littérature. Nos idées courantes sont inspirées par le roman littéraire ou par cet autre roman d’imagination que l’on appelle l’histoire, nos gestes sont suggérés par les exemples de la morale ou des beaux-arts, des formules magiques donnent leur prestige au droit comme à la médecine, l’hypothèse sert de base aux équations des savants. La civilisation est avant tout une oeuvre d’art, une comédie bien réglée, et un homme de bon sens ne peut manquer d’avoir par moments cette sensation très nette qu’il est avant tout, sur terre, un acteur forcé de jouer un rôle qu’il n’a point composé. Ne nous en plaignons pas. C’est par ce progrès dans l’artificiel que se dégage peu à peu le monde supérieur des qualités et que s’opère insensiblement cette synthèse de la vie, de la ligne, de l’espace et du mouvement devenus immobiles et éternels grâce à l’Art, synthèse qui nous permet, mieux que par l’analyse mathématique, d’atteindre enfin ce que nous appelons la quatrième dimension. L’ART EST ANTÉRIEUR À L’HOMME. ON LE TROUVE DÉJÀ DANS LES GROUPEMENTS DE LA MATIÈRE. Il ne faut point l’oublier, du reste: l’art est antérieur à l’apparition de l’homme. Il existe déjà dans les plus humbles groupements de la matière, dans la vie des cristaux comme dans les prodigieuses transmutations de matière opérées par ces alchimistes de génie que sont les plantes. Avant même que se manifeste en tous lieux, abondante et miraculeuse, la génération spontanée, impossible seulement dans les milieux pasteurisés, la matière se groupe déjà en forme d’êtres vivants, comme le prouvent les croissances osmotiques de Stéphane Leduc, avec leurs élégantes silhouettes de plantes... Car, dès l’apparition de la matière (faute de pouvoir remonter plus haut) tout est choix dans la nature, préférence raisonnée, recherche de la forme, de la ligne et de l’harmonie, poursuite de la qualité impondérable, tout est vivant, en un mot, et les premières manifestations de l’art nous apparaissent avec les premiers groupements de la matière.” (Marc Décimo, *La bibliothèque de Marcel Duchamp. peut-être*, Paris, Les Presses du Réel, 2002, p. 68-69).

¹³ Linda Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, 2. ed. rev., Cambridge, MIT Press, 2013.

¹⁴ “Insertar el movimiento significa, naturalmente, insertar el tiempo. El problema íntimo contenido en los argumentos de Zenón de Elea ha permanecido constantemente en pie. Naturalmente, insertar el tiempo como insertar el movimiento, es consagrarse a la caducidad, es renunciar a la eternidad y por de pronto a la fijeza. Una construcción en que el movimiento y el tiempo se

insertan, compra a precio de la serenidad y el reposo, la intensidad y, por decirlo así, el poder mágico que con ello logra." (Eugenio D'Ors, Glosas, ABC, Madrid, 13 abr. 1928).

¹⁵ *Idem*, *L' arte di Goya*, Milano, Bompiani, 1948, p. 27.

¹⁶ "La distancia de dos acontecimientos en el espacio es inferior al camino recorrido por la luz durante su intervalo en el tiempo, o, de otra manera, el segundo acontecimiento se produce después del paso de la señal luminosa cuya emisión coincide en el espacio y en el tiempo con el primero. Esto introduce, desde el punto de vista del tiempo, una disimetría entre estos dos acontecimientos. El primero es anterior al paso de la señal luminosa cuya emisión coincide en el espacio y en el tiempo con el segundo acontecimiento, mientras que el segundo es posterior al paso de la señal luminosa cuya emisión acompaña al primero. Un lazo de causalidad puede existir, a lo menos por intermedio de la luz, entre los dos acontecimientos. El segundo ha podido ser informado por el primero, y esto exige que el orden de sucesión entre ellos tenga un sentido absoluto y no pueda ser invertido por ningún cambio del sistema de referencia. Vese inmediatamente que una tal inversión exigiría una velocidad superior a la de luz, para el segundo sistema de referencia, con relación al primero. Así, dos acontecimientos entre los cuales existe una posibilidad real de influencia, si no pueden ser llevados a coincidir en el tiempo, pueden siempre ser llevados a coincidir en el espacio por la conveniente elección de un sistema de referencia. En particular, si estos dos acontecimientos pertenecen a un mismo orden de fenómenos ligados naturalmente o se suceden con un orden absoluto, en una misma línea de materia, coinciden en el espacio para observadores ligados a esta porción de materia. Tenemos, pues dos principios, que deben compararse con los enunciados anteriores, ofreciendo una correlación con ellos: 'Si el intervalo en el tiempo de dos acontecimientos no puede ser anulado, pasa por un *minimum*, precisamente por el sistema de referencia por relación al cual estos acontecimientos coinciden en el espacio.' Segundo, y consecuentemente: 'El intervalo de tiempo entre dos acontecimientos que coinciden en el espacio, que se suceden en un mismo punto para un cierto sistema de referencia, es menor para éste que para cualquiera en una traslación uniforme cualquiera en relación con el primero.' Tenemos, en conjunto, la fórmula del tiempo ligada a la del espacio, por su misma definición. Y todo acontecimiento, sometido a una coincidencia de tiempo y de espacio, y definido por esta coincidencia." (*Idem*, *Las aporías de Zenón de Elea y la noción moderna de espacio-tiempo*, ed. Ricardo Parellada, Madrid, Encuentro, 2009, p. 104-105). Existe uma versão

abreviada em catalão: "Les apories de Zenon d'Elea, *Quaderns d'Estudi*, ano V, v. I, n. 1, août-nov.-déc. 1919, p. 43-52. Sobre o tópico, além das clássicas referências a Zenon nos escritos de Roland Barthes, cf. Trish Glazebrook, Zeno Against Mathematical Physics, *Journal of the History of Ideas*, v. 62, n. 2, p. 193-210, Apr. 2001; Paul Feyerabend, *Contra o método*: esboço de uma teoria anárquica da teoria do conhecimento, 2. ed., trad. O. da Mota e L. Hagenberg, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977.

¹⁷ "Considerando así el tiempo objetivamente en función del espacio, puede ser definido como el conjunto de acontecimientos que se suceden en un mismo punto, por ejemplo en una porción de materia, ligada a un sistema de referencia. El espacio entonces es definido como el conjunto de los acontecimientos simultáneos. Esta definición del espacio es la consecuencia del hecho de que un cuerpo en movimiento está definido por el conjunto de posiciones simultáneas de las diversas porciones de materia que lo componen, de sus puntos materiales, por el conjunto de acontecimientos que constituyen la presencia simultánea de esos diversos puntos materiales. El acontecimiento, en virtud de lo dicho, se definirá como una *coincidencia del espacio y del tiempo*. Un conjunto de acontecimientos ligados por relación de sucesión (por ejemplo, por una ley causal) será, para Minkowski, una *línea de universo*. Y la noción de *universo*, en sí misma, será una noción sintética, en que vendrán a fundirse, inseparables ya, las dos antiguas nociones de *espacio y tiempo*." (D'Ors, *Las aporías de Zenón de Elea y la noción moderna de espacio-tiempo*, p. 112).

¹⁸ John Earman, Why Space is Not a Substance (at Least Not to First Degree), *Pacific Philosophical Quarterly*, n. 67, p. 225-244, 1986; *Idem*, Who's Afraid of Absolute Space?, *Australasian Journal of Philosophy*, n. 48, p. 287-319, 1970; John Earman e John Norton, What Price Spacetime Substantivalism: The Hole Story, *British Journal for the Philosophy of Science*, n. 38, p. 515-525, 1987.

¹⁹ Michael Friedman, *Foundations of Space-Time Theories: Relativistic Physics and Philosophy of Science*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

²⁰ Lawrence Sklar, *Space, Time and Spacetime*, Berkeley, University of California Press, 1974.

²¹ Howard Stein, Some Philosophical Prehistory of General Relativity, em John Earman et al. (ed.), *Minnesota Studies in the Philosophy of Science 8: Foundations of Space-Time Theories*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1976.

²² Eugenio D'Ors, Cúpula y monarquía, *La Gaceta Literaria*, Madrid, ano 2, n. 32, p. 5, 15 abr. 1928.

²³ “L'esperienza dell'aura riposa sul trasferimento di una forma di reazione normale nella società umana al rapporto della natura con l'uomo (...) Quando un uomo, un animale o un essere inanimato leva il suo sguardo sotto il nostro, per prima cosa ci trascina nella lontananza; il suo sguardo sogna, ci trascina nel suo sogno. L'aura è il manifestarsi di una lontananza, per quanto vicina essa sia (...) Nel mondo c'è tanta aura quanto vi resta di sogno. Ma l'occhio desto non perde l'arte dello sguardo, quando il sogno in esso si è spento. Al contrario, solo allora lo sguardo diventa davvero insistente. Cessa di assomigliare allo sguardo dell'amata che, sotto quello dell'amato, alza gli occhi, e comincia piuttosto a somigliare allo sguardo con cui il disprezzato risponde a quello di chi lo disprezza, l'oppresso a quello dell'oppressore (...) Ciò avviene quando la tensione fra le classi ha superato una certa soglia. Succede allora questo: a coloro che appartengono a una delle due classi – a quella dei dominatori o a quella degli oppressi – può apparire utile o anche allettante guardare gli appartenenti all'altra classe; ma l'essere oggetto di un tale sguardo viene percepito come sgradevole o anche pericoloso (...) Senza il cinema la decadenza dell'aura si farebbe sentire in misura non più sopportabile.” (Walter Benjamin, *Che cos'è il aura?*, em *Charles Baudelaire: un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, ed. Giorgio Agamben, Barbara Chitussi e Clemens-Carl Härle, Vicenza, Neri Pozza, 2013. A tradução é de Agamben).

²⁴ “culturally deracinated, philological bankrupt, and ideologically complicit with the worst tendencies of global capitalism” (Gayatri Chakravorty Spivak e David Damrosch, *Comparative Literature/World Literature: A Discussion with Gayatri Chakravorty Spivak and David Damrosch*, *Comparative Literature Studies*, v. 48, n. 4, p. 456, 2011).

²⁵ Cf. David Damrosch, *World Literature as Alternative Discourse*, *Neohelicon*, n. 38, p. 307-317, 2011; Boris Groys, *The Logic of Equal Aesthetic Rights*, *Art Power*, Cambridge, 2008, em especial p. 12-13; Charles Altieri, *Why Modernist Claims for Autonomy Matter*, *Journal of Modern Literature*, v. 32, n. 3, p. 1-21, Spring 2009.

SOBRE OS AUTORES

Antonio Andrade

Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da mesma instituição. Publicou vários artigos em coletâneas e revistas especializadas em literatura contemporânea. Organizou o livro *Caminhos do hispanismo: vozes críticas, tendências teóricas*.

Antonio Carlos Santos

Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), professor de Estética e Teorias da Imagem do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL) e tradutor.

Ariadne Costa

Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Atua como tradutora e professora de Literatura Hispânica na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). É colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da mesma instituição.

Celia Pedrosa (org.)

Professora de Teoria da Literatura e Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFF e pesquisadora 1C do CNPq. Publicou, entre outros, os livros *Antonio Candido: a palavra empenhada* e *Ensaio sobre poesia e contemporaneidade*.

Diana Klinger (org.)

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É professora de Teoria da Literatura da UFF e pesquisadora da Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro (Faperj) e do CNPq. Publicou, entre outros, os livros *Escritas de si, escritas do outro: retorno do autor e a virada etnográfica* e *Literatura e ética: da forma para a força*.

Florencia Garramuño

Doutora em Línguas e Literaturas Românicas pela Universidade de Princeton. Dirige o Departamento de Humanidades da Universidad de San Andrés. Publicou, entre outros, os livros *Modernidades primitivas: tango, samba e nação*, *A experiência opaca: literatura e desencanto* e *Frutos estranhos*.

Jorge Wolff (org.)

Doutor em Literatura pela UFSC e professor de Literatura Brasileira na mesma instituição. É tradutor e coeditor das revistas *Landa* e *outra travessia*. Autor de *Telquelismos latino-americanos: a teoria crítica francesa no entre-lugar dos trópicos* e coorganizador de *O fantasma do outro: Jorge Luis Borges e Antonio DiBenedetto*.

Luciana di Leone

Doutora em Literatura Comparada pela UFF e professora adjunta do Departamento de Ciência da Literatura na UFRJ. Publicou os livros *Ana C.: as tramas da consagração* e *Poesia e escolhas afetivas: escrita e edição de poesia contemporânea*.

Mario Cámara (org.)

Doutor em Letras pela Universidade de Buenos Aires (UBA) e professor de Literatura Brasileira na mesma instituição. Publicou, entre outros, os livros *Corpos pagãos: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)* e *Restos épicos: relatos e imágenes en el cambio de época*.

Paloma Vidal

Escritora e professora de Teoria Literária na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Publicou, entre outros, *Mar azul* (romance), *Três peças* (peça), *Durante e Dois* (poemas) e *Dupla exposição* (contos). Seu livro mais recente é *Ensaio de voo*. Edita a revista *Grumo* e coordena o ciclo de palestras performáticas “Em obras”, já realizado em Paris, Rio de Janeiro e São Paulo.

Rafael Gutiérrez

Escritor, editor e crítico literário. Doutor em Letras pela PUC-Rio. É autor do romance *Como se tornar um autor cult de forma rápida e simples*, do livro de poemas *A orelha de Holyfield* e do livro de crítica *Formas híbridas*. Desde 2016 coordena a Editora Papéis Selvagens, no Rio de Janeiro.

Raúl Antelo

Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP) e professor titular de Literatura na UFSC. Pesquisador 1A do CNPq, foi Guggenheim Fellow e professor visitante nas universidades de Yale, Duke, Texas at Austin, Autônoma de Barcelona, Maryland e Leiden, na Holanda. É autor de vários livros, entre eles *Crítica acéfala*, *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos* e *Archifilologías latinoamericanas*.

Reinaldo Marques

Doutor em Literatura Comparada e professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisador do CNPq, publicou o livro *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Colaborou e coeditou as obras *Limiares críticos: ensaios de literatura comparada*, *Modernidades alternativas na América Latina*, e *Valores: arte, mercado, política*.

Wander Melo Miranda

Professor titular aposentado de Teoria da Literatura e Literatura Comparada da UFMG e pesquisador 1A do CNPq. Foi diretor da Editora UFMG de 2000 a 2015. É pesquisador visitante em várias universidades estrangeiras e brasileiras. Autor de *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*, *Nações literárias*, *Graciliano Ramos*, entre outros.