

LITERATURA E CRÍTICA CONTEMPORÂNEA NA AMÉRICA LATINA



ORGANIZAÇÃO:

IEDA MAGRI, PAULO MOREIRA
E SAULO LEMOS

Literatura e crítica contemporânea na América Latina



Organização:

Ieda Magri
Paulo Moreira
Saulo Lemos

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Rio de Janeiro
2018

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Realização: Biênio 2016-2017

Presidente: João Cezar de Castro Rocha

Vice-presidente: Maria Elizabeth Chaves de Mello

Primeira Secretária: Elena C. Palmero González

Segundo Secretário: Alexandre Montaury

Primeiro Tesoureiro: Marcus Vinícius Nogueira Soares

Segundo Tesoureiro: Johannes Kretschmer

Conselho Editorial Série E-books

Eduardo Coutinho

Berthold Zilly

Hans Ulrich Gumbrecht

Helena Buescu

Leyla Perrone-Moisés

Marisa Lajolo

Pierre Rivas

Organização deste volume:

Ieda Magri

Paulo Moreira

Saulo Lemos

Coordenação editorial

Ana Maria Amorim

Frederico Cabala

Série E-books ABRALIC, 2018

ISBN: 978-85-86678-27-1

Esta publicação integra a Série E-books ABRALIC, que consiste na organização de textos selecionados por organizadores dos simpósios que aconteceram durante o XV Encontro Nacional e o XV Congresso Internacional desta associação, em 2016 e 2017, respectivamente. A série conta com vinte e duas obras disponibilizadas no site da associação. É permitida a reprodução dos textos e dos dados, desde que citada a fonte.

Consulte as demais publicações em: <http://www.abralic.org.br>

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO - LITERATURA E CRÍTICA CONTEMPORÂNEA NA AMÉRICA LATINA – p. 5

Ieda Magri; Paulo Moreira; Saulo Lemos

O PAPEL DAS UNIVERSIDADES FRANCESAS NA INTERNACIONALIZAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA – p. 9

Agnes Rissardo

MAPEAMENTO DO PRESENTE: A LITERATURA DE LEONARDO PADURA E AS ESQUERDAS BRASILEIRAS – p. 25

Bruna Tella Guerra

PAULA ABRAMO E ANGELICA FREITAS EM BUSCA DO UNSELFIE PERFEITO – p. 39

Paulo Moreira

VISIBILIDADE LITERÁRIA E AMÉRICA LATINA — UMA LEITURA COM BOLAÑO – p. 55

Ieda Magri

“COMO SE FOSSE COM OS OUTROS” – AS DITADURAS LATINO-AMERICANAS NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA – p. 70

Lucas Bandeira de Melo Carvalho

DOIS CONTEMPORÂNEOS. CRISE DA UTOPIA E CRÍTICA DO PASSADO EM HAROLDO DE CAMPOS E SILVIANO SANTIAGO – p. 90

Miguel Conde

LA SANGRE, ESE PESO – p. 117

Cristina Gutiérrez Leal

ESCRITA PERFORMÁTICA NA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA: UMA REFLEXÃO A PARTIR DE EL TIEMPO DE LA CONVALESCÊNCIA, DE ALBERTO GIORDANO – p. 134

Renata Fernandes Magdaleno

NO ENTORNO — O POEMA DE CARLITO AZEVEDO – p. 148

Saulo Lemos

APRESENTAÇÃO

LITERATURA E CRÍTICA CONTEMPORÂNEA NA AMÉRICA LATINA

Ieda Magri
Paulo Moreira
Saulo Lemos

Novos escritores, tradutores e críticos latino-americanos vivem hoje em dia tempos interessantes, um pouco como aquela definição de Gramsci da crise como o momento em que algo morre e aquilo que vai substituí-lo ainda não encontra forças para nascer. De um lado, os latino-americanos espalhados pelo continente e além convivem com a possibilidade de criar, com a ajuda crucial da Internet, uma rede de contatos diretos que já não depende de canais tradicionais como o serviço diplomático; de outro eles vivem um brutal estreitamento de acesso aos canais tradicionais de comunicação de massa, que já não mostram interesse pela literatura em geral e muito menos quando se trata de novos autores ainda não-consagrados. Os sintomas dessa combinação peculiar de abertura e fechamento de horizontes são vários: de um lado o aparecimento de numerosos encontros mais ou menos formais, além de traduções e antologias que têm seu alcance multiplicado pelas plataformas digitais; de outro lado, o quase desaparecimento da literatura no espaço público com o desprestígio da literatura como forma de compreensão do mundo e com o enfraquecimento de instituições culturais privadas como os cadernos culturais nos jornais, eles próprios também em profunda crise.

No meio dessa conjuntura de sinais contraditórios, novos escritores, tradutores e críticos se multiplicam e são responsáveis por uma produção contemporânea marcante, vital, rica e variada. Em meio a uma produção que parece crescer mais rápido do que o número de leitores, não há dúvida que gente preparada e disposta segue escrevendo com imaginação e inteligência.

Organizamos nossa participação no encontro da ABRALIC na UERJ em 2017 pensando justamente na necessidade do amadurecimento de uma crítica que possa então produzir uma reflexão à altura dessa produção instigante. Que essa movimentação possa também romper com o silêncio ensurdecedor

que cerca a literatura contemporânea no continente, buscando estabelecer diálogos com a produção crítica e literária contemporânea com vistas a esboçar um mapeamento do panorama latino-americano, das trocas literárias, ao mesmo tempo sem medo de refletir sobre a relativa incomunicabilidade entre os diversos países do continente.

Observamos no tempo presente uma clara reivindicação prática de uma literatura que não se deixa delimitar por um projeto de estado nacional que, quando ainda se manifesta institucionalmente, o faz como farsa grotesca. Essa reivindicação não é feita com discursos mas com uma práxis contínua e instigante, movida pela curiosidade do desconhecido, que tantas vezes revela aspectos surpreendentes.

Isso nos levaria a princípio a pensar em uma comunidade literária performatada em termos de língua, com trânsito livre, portanto, entre América Latina e Europa de língua espanhola. Mas o trânsito cultural está longe de ser livre nesse caso, infelizmente. A circulação cultural no continente segue sendo regida por fortes leis internacionais de mercado que continuam pautando, em certa medida, os limites da circulação da produção literária – como é o caso brasileiro, por exemplo, que se isola, em termos de língua, no mapa da literatura na América Latina.

E é muito importante acentuar que a questão linguística não é o único obstáculo concreto a essa circulação. O que diríamos, por exemplo, do fato de uma literatura como a argentina não estar disponível, por exemplo, na Costa Rica, países que falam o mesmo idioma? A globalização parece só estar disposta a conceder liberdades irrestritas ao capital internacional. O regime de circulação cultural, por outro lado, obedece a uma espécie de sistema internacional de aduana que seleciona desde as metrópoles aquilo que, vindo das periferias, deve ou não circular livremente em função do capital cultural acumulado nessas metrópoles.

O amplo conhecimento em todo o continente sobre figuras como Neruda, Borges ou Vargas Llosa [e J. M. Coetzee ou Salman Rushdie] e o relativo desconhecimento fora dos seus países de figuras importantes como Drummond, Arlt ou Daniel Sada [e outros escritores africanos ou asiáticos] não tem nada a ver com qualquer qualidade intrínseca das obras de qualquer um desses autores. Essa distribuição de visibilidade é resultado do recebimento ou

não do selo de aprovação das editoras, da imprensa e da academia dos países hegemônicos. Assim a extensão e forma do nosso conhecimento e desconhecimento se desenha desde fora por um sistema cultural metropolitano que imprime sua marca na distribuição do sensível em todo o globo.

Levando em conta, portanto, o jogo de forças que conforma o campo literário torna-se interessante perceber como os autores dos diferentes países da América Latina que alcançam seu reconhecimento fora dos limites da nação e fora mesmo do limite da língua, ingressam no sistema mundial e se envolvem em uma luta simbólica para manter ou escalar posições e redefinir o cânone e como outros autores buscam relações diretas com seus pares e um pequeno público leitor dentro da América Latina.

O presente livro reúne alguns dos textos pensados para o simpósio *Literatura e crítica contemporânea nos países da América Latina*. A coleção apresenta três eixos de interesse:

1 - A reflexão sobre a inserção da literatura brasileira na América Latina ou da literatura de outros países latino-americanos no Brasil — a via de mão dupla da visibilidade e da recepção. Assim, Agnes Rissardo reflete sobre o papel desempenhado pelo meio universitário francês na promoção da literatura brasileira contemporânea, entre sua filiação à literatura lusófona e Latino-americana; Bruna Tella Guerra busca contextualizar a recepção brasileira do romance *O homem que amava os cachorros* de Leonardo Padura, procurando entender o fenômeno que alçou o escritor cubano a uma posição de grande visibilidade no Brasil; Paulo Moreira busca na leitura de livros de Paula Abramo e Angélica Freitas novos modelos de relação entre culturas e literaturas dentro da América Latina e o texto de Ieda Magri parte da premissa de que a visibilidade alcançada pelo escritor Roberto Bolaño resultou em atenção a toda uma literatura latino-americana antes desconhecida interna e externamente, passando longe, porém, da literatura brasileira.

2 - A tematização da ditadura militar brasileira (e Argentina) empreendida em textos críticos ou literários recentes. É o caso do texto de Lucas Bandeira de Melo Carvalho, que lê três romances recentes que voltam ao tema da

ditadura – K. (2011), de Bernardo Kucinski, *A resistência* (2015), de Julián Fuks, e *Noite dentro da noite* (2017), de Joca Reiners Terron – buscando apontar tendências atuais do tratamento ficcional da realidade histórica e suas estratégias narrativas, que se mostram bastante diversas; e do texto de Miguel Conde, que discute a demarcação de um novo presente histórico associada à crise da imaginação utópica tematizada em dois ensaios, um de Haroldo de Campos e outro de Silviano Santiago. Ambos partem do golpe militar de 1964, mas de perspectivas distintas: o início da ditadura assinala para Haroldo de Campos a entrada num momento “pós-utópico”, enquanto Silviano Santiago pensará “o início do fim do século XX” brasileiro nos anos de redemocratização.

3 - A investigação de poéticas específicas do contemporâneo, muito marcadas por uma aposta autoral, mas que reverberam como campos de interesse no qual seria possível incluir autores dos diversos países latino-americanos. Assim, Cristina Gutiérrez discute a instituição da família em relação com a produção poética da escritora venezuelana Jacqueline Goldberg; e Renata Fernandes Magdaleno faz uma leitura atenta do trabalho do escritor argentino Alberto Giordano, especificamente o seu recente *El tiempo de la convalecencia* (2017) e a sua relação íntima com as redes sociais. Saulo Lemos, finalmente, trata de uma hipótese de leitura da poesia contemporânea brasileira, a partir da obra de Carlito Azevedo, em relação à questão política da convivência e seus problemas.

Esperamos que os textos que compõem este livro possam contribuir para os estudos da literatura contemporânea na América Latina e que mantenham o diálogo aberto em nosso simpósio, agregando outros pesquisadores do tema.

O PAPEL DAS UNIVERSIDADES FRANCESAS NA INTERNACIONALIZAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA

Agnes Rissardo*

RESUMO: Único país lusófono da América Latina, o Brasil vem envidando esforços para se inserir culturalmente em um contexto globalizado. A partir desse pressuposto, propomos uma investigação sobre o papel desempenhado pelo meio universitário na promoção da literatura brasileira contemporânea, dentro e fora das salas de aula na França, um dos centros culturais hegemônicos do Ocidente: de que forma o Brasil é percebido, uma vez que, em geral, o país se insere nos departamentos de Estudos Ibéricos e Latino-Americanos das universidades francesas? Empreendemos, ainda, uma reflexão sobre o deslocamento e as implicações decorrentes da condição de imigrante dos docentes brasileiros na França, eles próprios atores locais desterritorializados, que aceitaram o desafio de tornar protagonista uma literatura de origem latino-americana no cenário mundial.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira contemporânea; ensino universitário; recepção no exterior; globalização.

ABSTRACT: The only Portuguese-speaking country in Latin America, Brazil has been making efforts to insert itself culturally in a globalized context. From this assumption, this article proposes an investigation about the role played by the university environment in the promotion of contemporary Brazilian literature, inside and outside the classrooms in France, one of the western cultural hegemonic centers: how is Brazil seen, since, in general, the country is part of the departments of Iberian and Latin American Studies at French universities? It also undertakes a reflection on the displacement and the implications of the immigrant status of Brazilian teachers in France, who themselves are deterritorialized local actors, who have accepted the challenge of making a Latin American literature a protagonist in the global context.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian literature; university education; literary reception abroad; globalization.

Este ensaio procura abordar o lugar da literatura brasileira nas universidades francesas, mas, sobretudo, discutir o papel, as ações e as

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

motivações dos corpos docente e discente dos cursos de língua portuguesa daquele país na promoção e difusão de autores e obras de ficção contemporânea brasileira na França, um dos centros culturais hegemônicos do mundo ocidental e nosso campo de investigação.

Único país lusófono da América Latina – nunca é demais frisar – o Brasil se situa em um entrelugar, para utilizarmos um termo de Silviano Santiago (2000), nos meios universitários estrangeiros: de um lado, filia-se a Portugal e países lusófonos africanos por força da língua portuguesa, o que será determinante para a inclusão da literatura brasileira na categoria Estudos Lusófonos das universidades francesas; de outro, irmana-se aos demais países da América Latina por questões territoriais, políticas, estruturais e históricas, o que leva as universidades a inserirem o país em um grande guarda-chuva denominado Departamento de Estudos Ibéricos e Latino-Americanos.

Em suma, entre outros países lusófonos e latino-americanos, o peso da balança sempre recai sobre os primeiros. Seria adequado, portanto, afirmar que a literatura brasileira apresenta identidade e afinidades muito maiores de temas, personagens, situações, bem como de soluções estético-formais com Portugal e países africanos de língua portuguesa do que com os da América Latina? E mais: partindo-se desse pressuposto, os diálogos críticos entre Brasil e países lusófonos estariam mais facilitados por conta dessas aproximações?

Evidentemente, não há respostas fáceis para essas questões. No entanto, os discursos a favor de uma maior integração cultural entre países da América Latina, que começaram a tomar corpo na segunda metade do século XX, e os efeitos da crescente globalização põem em xeque a ênfase dessa filiação do Brasil a Portugal.

Ana Pizarro afirmava, em 1995, que o Brasil e a América Hispânica começavam a desenvolver “um reconhecimento mútuo, ainda que lento e, curiosamente, mais difícil do que as diferenças idiomáticas podem explicar” (p. 27) e ressaltava a importância do estudo de fronteiras culturais como um dos campos “mais abertos e necessários para o desenvolvimento dos estudos latino-americanos em nosso âmbito, por nos conduzir aos problemas que se desenham atualmente em torno dos processos de desterritorialização e das novas mestiçagens produzidas pela globalização” (p. 28).

De fato, com o fim das ditaduras na América Latina no século XX e a consequente redemocratização, esses países viram a sua cultura e arte se inserirem em um universo onde a “circulação de informações, saberes, padrões estéticos e imperativos de consumo se dão de forma global” (Resende, 2005, p. 7). Plural, fértil e múltipla passam a ser adjetivos constantemente empregados para se referir à cultura (e à literatura) latino-americana pelos habitantes do subcontinente, que tinham agora motivos para assumirem a sua condição, adotando um caráter cada vez mais inclusivo do termo: embora a designação “América Latina” tenha sido cunhada pelos europeus e adotada inicialmente pelos norte-americanos, muitas vezes em sentido pejorativo, foram os próprios latino-americanos que se apropriaram do conceito, preferindo-o exatamente por sua abrangência, como assinala Eduardo Coutinho:

Ao clamar a unidade latino-americana, assinalando os seus denominadores comuns, o habitante do continente chama atenção para os fatores que lhe poderiam conferir poder e expressão no cenário mundial, e, ao reivindicar a sua diversidade, deixa clara a necessidade de reconhecimento de todas as diferenças, desde as etnolinguísticas e culturais, até as socioeconômicas que convivem no subcontinente. É nesse sentido englobante que o termo vem sendo utilizado hoje em dia por um número cada vez maior de intelectuais latino-americanos e que ele se vem consolidando nas diversas áreas do saber (2005, p. 162).

Assim, se por um lado, a literatura brasileira reivindica o reconhecimento no cenário mundial de sua inserção na unidade latino-americana, por outro, esbarra justamente no que Coutinho aponta como diferenças etnolinguísticas e culturais. Ainda hoje, não podemos deixar de notar a ausência de autores brasileiros no chamado *boom* da literatura latino-americana dos anos 1960, que revelou ao mundo ocidental o colombiano Gabriel García Márquez, o chileno Pablo Neruda, o mexicano Carlos Fuentes, o argentino Julio Cortázar e o peruano Mario Vargas Llosa, entre outros. Embora alguns críticos, como Ángel Rama, incluam o nome de Guimarães Rosa nessa leva, o brasileiro não conseguiu alcançar a mesma projeção internacional que García Márquez, por exemplo. Seria mais apropriado, portanto, referir-se a um *boom* hispano-americano, uma vez que a língua espanhola, de ampla tradição literária, ao contrário da língua portuguesa, teria sido

determinante para a difusão e visibilidade das obras e dos autores participantes. Outro fator decisivo para o *boom*, sem dúvida, foram as traduções para os Estados Unidos, França, Itália e Alemanha, “o que haveria de constituir um dos capítulos principais do seu sucesso”, como destaca Rama, “explicável pela doída consciência de preterição por parte dos centros culturais externos em que vive a América Latina desde a sua emancipação” (p. 2).

De acordo com Gisèle Sapiro, o sistema mundial de traduções pode ser descrito como “um conjunto de relações altamente hierárquicas cujo funcionamento revela vários mecanismos gerais” (2008, p. 29, tradução nossa). Nesse sistema, que considera a porcentagem de traduções feitas a partir de cada língua, o inglês ocupa uma posição hipercêntrica: cerca de 50% das traduções de livros no mundo são realizadas a partir desta língua. O alemão e o francês ocupam, segundo Sapiro, uma posição central, representando, cada um, um percentual de cerca de 10% das traduções feitas no mundo. Oito línguas estariam na posição semiperiférica do sistema mundial, que varia entre 1% a 3% das traduções, sendo este o caso do espanhol e do italiano. As outras línguas – o português aí incluído – ocupariam a posição periférica, com menos de 1% das traduções no mercado internacional (p. 29).

Ora, boa parte dos tradutores se forma nos bancos universitários. Mas como seria a procura pelos estudos de línguas nas universidades? Não é difícil supor que a hierarquia das línguas estrangeiras nos cursos superiores é bastante semelhante à lógica do sistema mundial de traduções, ao menos na França.

A graduação em português na França

A implantação do ensino de língua portuguesa e literatura brasileira nas universidades da França veio a reboque da criação dos cursos de Português Língua Estrangeira (PLE) nos ensinamentos fundamental (*collège*) e médio (*lycée*) naquele país, em 1970, para atender à demanda de um forte fluxo imigratório de portugueses e, em menor escala, de brasileiros, muitos deles filhos de exilados políticos da Ditadura Militar.

Nesse ponto, é interessante notar que, após séculos de reverências às literaturas de origem europeia – e, em especial, à francesa – nos bancos escolares e universitários do Brasil, a literatura brasileira finalmente conseguia se mover na direção contrária e penetrava nos meios universitários da França.

Em 1971, concomitantemente, portanto, à implantação dos cursos de língua e literaturas portuguesa e brasileira nas escolas e universidades francesas, Silviano Santiago chamava atenção, em seu ensaio “O entrelugar do discurso latino-americano” para a “falência de um método que se enraizou profundamente no sistema universitário: as pesquisas que conduzem ao estudo das fontes e influências” (2000, p. 17). Ao recriminar tal método, que, segundo o crítico, pressupõe uma evidente inferioridade do artista de povos colonizados, como o Brasil, em relação ao modelo que teve necessidade de importar da metrópole, Santiago não poupa as universidades brasileiras: “Porque certos professores universitários falam em nome da objetividade, do conhecimento enciclopédico e da verdade científica, seu discurso crítico ocupa um lugar capital entre outros discursos universitários. Mas é preciso que agora o coloquemos em seu devido lugar” (p. 17).

A crítica contundente de Santiago foi bastante oportuna naquele momento, afinal, desde a criação do primeiro curso superior de Letras no Brasil, na Universidade de São Paulo (USP), ainda no bojo dos projetos de criação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras na década de 1930 (Fiorin, 2006, p. 1), o ensino de literatura brasileira vinha sendo marcado pela submissão cultural às literaturas de origem europeia, tendo como base as pesquisas de fontes e influências. Até mesmo a contratação do corpo docente do curso da USP, pensado para “formar uma nova elite para o país, educada nos moldes dos países mais adiantados do mundo”, como relata José Luiz Fiorin (p. 1), havia recaído sobre professores franceses.

Mais de quatro décadas após as reflexões de Santiago, o panorama universitário já sofreu mudanças consideráveis e, sobretudo a partir do avanço dos estudos de literatura comparada, tal discurso, que, conforme o crítico, “reduz a criação dos artistas latino-americanos à condição de obra parasita” (p. 18), perdeu força, dando lugar ao estudo das obras de literatura

latino-americana como recriações em forma de paródia, pastiche ou digressão em relação às obras dos centros culturais hegemônicos.

E, com a criação de cursos de graduação em língua portuguesa e literatura brasileira em universidades da Europa e dos Estados Unidos, a produção acadêmica e os atores locais – docentes e discentes – se tornaram um campo fértil para os estudos de recepção em um contexto de globalização. Na França, um desses chamados centros culturais hegemônicos, nota-se um esforço dos professores de língua, cultura e civilização brasileira no sentido de atrair e reter estudantes nas salas de aula, dando a conhecer a literatura brasileira, com especial atenção, por uma parcela deles, àquela praticada nos dias de hoje.

De acordo com a professora emérita da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Jacqueline Penjon, os primórdios desses estudos naquele país datam de 1919, quando a Université de Paris passou a oferecer um curso de língua e literatura portuguesa, e, a partir de 1922, de literatura brasileira, promovidos pelo então recém-criado Institut d'Études Portugaises et Brésiliennes, que contava, já naquela época, com uma biblioteca (Penjon, 2011, p. 229). Porém, tratava-se de cursos eletivos e o ensino do português sempre esteve atrelado, como uma segunda língua, ao ensino de língua espanhola, como atesta o percurso acadêmico da própria Jacqueline: com formação inicial em Língua, Literatura Espanhola e Latino-americana, e um certificado opcional de Filologia Portuguesa, somente no mestrado ela pôde optar pela pesquisa de um autor brasileiro.

Tradicionalmente, as estruturas universitárias francesas contam com um departamento de Estudos Ibéricos e Latino-Americanos (Études Ibériques et Latino-Américaines), que oferece os cursos de graduação (*licence*) em Português e Espanhol. Já na pós-graduação, os estudos de Língua e Literaturas Portuguesa e Brasileira se separam completamente dos estudos latino-americanos. No caso da Paris 3, essa divisão só veio a ocorrer em 1994¹, com a criação do CREPAL – Grupo de Pesquisa sobre os Países Lusófonos. Até então, os cursos de mestrado e doutorado em Literatura Brasileira estavam vinculados ao Grupo de Pesquisa sobre Ideologias, Mentalidades e

¹ Apesar de ter iniciado suas atividades em 1992, ao separar-se do GRIMESREP, o CREPAL só foi reconhecido oficialmente em 1994.

Sistemas de Representação nos Países de Língua Espanhola e Portuguesa (GRIMESREP).

A Universidade Sorbonne Paris 4 seguiu um percurso semelhante, porém com história mais recente: até 2007, a universidade não tinha um grupo de pesquisa em Estudos Lusófonos. Todos os professores eram vinculados ao CREPAL, da Paris 3. A partir de mudanças na legislação francesa em relação ao sistema de pesquisa no país, os professores associados e livre-docentes foram obrigados a se filiarem a um grupo de pesquisa em sua própria universidade. Assim nasceu o CRIMIC – Grupo de Pesquisas Interdisciplinares sobre os Mundos Ibéricos Contemporâneos, que abriga várias vertentes: Espanha Contemporânea, Poesia Latino-Americana, Catalão e Português, dando origem, por sua vez, ao grupo de pesquisa de Estudos Lusófonos da Paris 4 (Tonus, 2013).

Brasil, lusófono e latino-americano

Evidentemente, a criação desses grupos nas universidades Sorbonne e Sorbonne Nouvelle, que se deu por meio de muitos esforços dos professores responsáveis, concedeu maior visibilidade e autonomia às pesquisas sobre língua portuguesa e literatura brasileira na França. No entanto, tais ganhos não excluem perdas, o que nos faz lançar aqui duas questões: ao se privilegiar os estudos de graduação e pós-graduação a partir da proximidade da língua entre países lusófonos não se estaria, conseqüentemente, isolando ainda mais o Brasil do restante da América Latina? E mais: como pensar em termos de participação em uma literatura mundial se a ênfase dos Estudos Lusófonos recai sobre as literaturas nacionais de Brasil e Portugal?

A pesquisadora Márcia Marques Rambourg discorre sobre essa problemática:

Se na América Latina os debates de aproximação e/ou reivindicação de unidade cultural entre os países vizinhos são de grande interesse aos intelectuais e universitários, na França, ao contrário, o conceito de *brasileiro* distingue-se daquele *latino-americano* em toda sua autarquia cultural. Se por vezes hesita-se entre o espanhol ou o “brasileiro” como idioma oficial do Brasil, observa-se que a questão do prestígio da língua espanhola em face da portuguesa é ainda, para a recepção literária francesa, um dos aspectos principais quanto à condição de isolamento da cultura brasileira

diante da América Latina e à consequente difusão da literatura latino-americana em relação à brasileira (2009, p. 92).

O divórcio entre Brasil e América Latina nos grupos de pesquisa de pós-graduação se reflete nos eventos acadêmicos realizados nas universidades francesas: comunicações ou conferências sobre os diálogos intertextuais entre literatura brasileira – a única literatura em língua portuguesa proveniente da América Latina – e de outros países latino-americanos, bem como os estudos interdisciplinares, que contribuiriam para reduzir culturalmente a diferença entre os idiomas (português e espanhol), favorecendo a integração do continente, são praticamente inexistentes em jornadas de estudos, colóquios e seminários dos Estudos Lusófonos. É mais provável haver uma comunicação sobre um autor brasileiro em um colóquio de literatura latino-americana do que o inverso.

Paradoxalmente, fora dos meios acadêmicos, o Brasil nem sempre é visto como um país separado da América Latina. Na extensa programação da Maison de l'Amérique latine, um grande centro que acolhe reuniões, conferências, apresentações musicais e exposições da comunidade cultural e diplomática latino-americana em Paris, há sempre espaço para a representação do Brasil.

Também as premiações literárias na França obedecem a critérios diferentes daqueles seguidos pelas universidades. Em janeiro de 2017, por exemplo, o escritor Chico Buarque foi o vencedor do prêmio literário francês Roger Callois, na categoria Literatura Latino-Americana, pelo conjunto de sua obra.

Com relação às editoras francesas, mais uma vez as contradições se fazem presentes. Na maioria delas, as traduções de livros brasileiros são vendidas sob o epíteto de Literatura Estrangeira, como ocorre nas editoras Actes Sud, Flammarion e Gallimard – esta última insere os autores brasileiros em uma subcategoria intitulada “América do Sul” –, ou ainda Coleção Do Mundo (Du Monde).

Nesse sentido, se por um lado, a filiação do Brasil a uma literatura latino-americana de alguma maneira é reconhecida, por outro, em se tratando de estratégias mercadológicas, o país se torna substancialmente invisível para o

público leitor. As exceções ficam por conta das editoras Métailié, única na França a criar uma coleção exclusiva de literatura brasileira, e Anacaona, cujo catálogo é inteiramente formado por obras de ficção do Brasil.

Difundindo a literatura brasileira

Entretanto, os grupos de pesquisa em Estudos Lusófonos das universidades francesas desempenham um importante papel na difusão da língua portuguesa e na circulação e promoção da literatura brasileira naquele país. A constante realização de colóquios, seminários, jornadas de estudos, com a participação dos alunos de pós-graduação e professores das próprias universidades ou visitantes das universidades brasileiras; mesas-redondas e conferências com autores brasileiros; atividades de leitura e tradução de textos ficcionais do Brasil em sala de aula; compra de lançamentos de obras de literatura brasileira contemporânea para disponibilização nas bibliotecas universitárias; publicação de revistas acadêmicas contendo artigos e ensaios sobre o Brasil; participação efetiva e anual no Livre Paris², entre outras, são apontadas pelos professores dos departamentos de Português como ações difusoras, promovidas por eles com assiduidade, dentro e fora das universidades francesas. É consenso, entre esses mesmos profissionais, que os alunos de Português dos ensinos médio e superior configuram o público leitor mais importante – porque mais numeroso e criticamente ativo – de literatura brasileira na França.

Em sala de aula, os professores de português e literatura brasileira desempenham ainda um outro papel: “O trabalho na universidade consiste em dar aos alunos uma outra visão da literatura, sem os clichês, despertando neles o interesse pela leitura, além de fomentar eventos com a presença de escritores”, explica Jacqueline Penjon (2011, p. 241). Esse é um trabalho fundamental, uma vez que, não raro, os estudantes chegam ao curso superior em língua portuguesa movidos justamente por uma ideia estereotipada de um Brasil exótico, país do futebol e do carnaval, que carrega em si as imagens da literatura de Jorge Amado, um dos únicos autores brasileiros conhecidos por esses alunos.

² O evento mudou de nome recentemente. Chamava-se, até 2015, Salon du Livre de Paris.

E qual seria o perfil dos estudantes que cursam uma graduação em Português? De um modo geral, são imigrantes portugueses e brasileiros ou, o mais comum, filhos e netos de cidadãos lusófonos que, a partir dos anos 1960, realizaram um significativo movimento demográfico migratório para a França (Rambourg, 2009, p. 82). Foi justamente a partir desse fluxo de chegada, sobretudo de portugueses, ao país, que o governo francês instituiu, já na década de 1970, o ensino de língua portuguesa nos níveis fundamental e médio das escolas.

No âmbito universitário, há uma diferença entre alunos de graduação e de pós-graduação. Os primeiros têm um perfil semelhante aos do ensino médio, ou seja, são geralmente cidadãos franceses descendentes de imigrantes lusófonos; já o segundo grupo engloba tanto esses descendentes quanto doutorandos brasileiros bolsistas de programas de estágio doutoral ou de pós-doutorado. “A porcentagem de franceses sem nenhuma ligação com países lusófonos é mínima, apesar do grande interesse pelo Brasil, sobretudo depois do Ano do Brasil na França (2005), que multiplicou a demanda de cursos de língua na modalidade brasileira”, afirma Jacqueline Penjon, ressaltando que se trata de cursos eletivos e poucos são os estudantes que chegam à pós-graduação em português. “É um círculo vicioso, o português não existe em todas as universidades e está muito limitado ao ensino médio” (Penjon, 2011, p. 231).

O panorama, de fato, não é dos mais animadores. Mais do que atrair novos estudantes de língua portuguesa e literatura brasileira para as universidades francesas, a maior preocupação dos profissionais do meio acadêmico em Estudos Lusófonos é manter os cursos em funcionamento. As dificuldades são numerosas e cada vez maiores: o português não é oferecido em todas as universidades, sendo que, em algumas delas, como ocorreu recentemente na universidade Paris 8 – Saint Denis, a graduação em Português e o mestrado em Estudos Lusófonos foram extintos. Na Universidade de Poitiers, a graduação plena em Português (e também em Italiano e Alemão) foi encerrada em 2009, mas o estudo da língua ainda é oferecido no chamado curso de LTMI – Língua, Tradução e Mediação Intercultural, que combina três línguas – inglês e mais duas à escolha do aluno.

Segundo Michel Riaudel, atualmente professor titular de Estudos Lusófonos da Universidade Sorbonne - Paris 4, e que lecionou língua portuguesa e literatura brasileira em Poitiers de 2009 a 2015, o número reduzido de interessados ou especialistas em literatura brasileira naquela universidade se deve sobretudo a dois fatores: o primeiro se refere à origem dos alunos. “Como Poitiers não é uma cidade que recebeu um grande número de imigrantes portugueses ou brasileiros – muito menos do que Paris ou Clermont Ferrand – os alunos dos cursos de graduação em língua portuguesa raramente têm origem lusófona” (Riaudel, 2013). Embora existam dois liceus (ensino médio) que oferecem o ensino de língua portuguesa na região, acrescenta Riaudel, a maioria dos estudantes só aprende o idioma quando ingressa na universidade. O segundo fator, segundo o professor, é uma tendência geral em todas as universidades, de acordo com ele: “Alunos de cursos de Letras se interessam pouco pelo estudo de literatura, não somente a brasileira. Eles preferem se especializar em outras áreas, como o próprio estudo do idioma”.

Além desses fatores pouco estimulantes, as vagas em concursos públicos para professores dos ensinos fundamental e médio (CAPES) de Português e também para professores do ensino superior (Agrégation) vêm diminuindo gradualmente nos últimos 15 anos. A escassez de concursos, por sua vez, desmotiva os estudantes, que têm como objetivo principal o magistério, apesar de estarem aptos a atuar em outros setores como, por exemplo, a tradução, ofício estratégico e de suma importância para a circulação da literatura brasileira em países de língua francesa. Quanto menos estudantes franceses graduados em língua portuguesa, menor a oferta de futuros tradutores.

Voltando ao perfil dos estudantes de pós-graduação em Estudos Lusófonos, é importante acrescentar que a França recebeu um significativo número de doutorandos brasileiros, sobretudo entre 2006 e 2013, período em que o governo federal mais investiu em bolsas de estudos por meio de programas de estágio doutoral (sanduíche), cotutela e doutorado pleno. Alda Araújo Castro e Antônio Cabral Neto consideram a internacionalização, entre as atuais políticas para o ensino superior, uma estratégia importante para a inserção dos países da América Latina no mundo globalizado, quer seja pela

perspectiva da solidariedade defendida pela UNESCO, quer seja pela tendência mercantilista propugnada pela Organização Mundial do Comércio. Os pesquisadores concluem que as regiões que mais recebem estudantes, em processo de mobilidade, são aquelas onde os países são mais desenvolvidos e mais bem inseridos na nova divisão mundial do trabalho:

A América Latina se insere nesse processo de forma periférica sendo uma região com baixa recepção e elevado envio de estudantes para outras regiões do mundo, em especial para a região da América do Norte e da Europa Ocidental. Essa tendência também se confirma para o Brasil, embora esse país se destaque com um dos melhores resultados no continente, tendência que se consolida, pois recentemente, o país vem adotando estratégias para ampliar a sua inserção no processo de mobilidade estudantil (...). (Castro & Cabral Neto, 2012, p. 1).

De fato, o envio de estudantes brasileiros à França é muito mais frequente do que a recepção de estudantes franceses no Brasil. O mais comum, nas universidades brasileiras, é receber estudantes de países lusófonos da África. Ainda assim, entre 2005 e 2011, mais de 5 mil alunos franceses realizaram intercâmbio em universidades brasileiras (Mathilde B. e Romain T., 2017, p. 1).

Entretanto, tal panorama otimista vem se modificando desde 2016, uma vez que o Brasil entrou em um movimento de retração da internacionalização da mobilidade estudantil, com significativos cortes de bolsas de estudos e programas de estágio doutoral, além da extinção do programa Ciência sem Fronteiras, no exterior. Em um momento de cautela e imprevisibilidade política, os intercâmbios estudantis entre Brasil e França também sofrem com incertezas e suspensões, embora, em recente conferência no Departamento de Estudos Lusófonos da Universidade Clermont Auvergne, o Embaixador do Brasil na França desde julho de 2015, Paulo Cesar de Oliveira Campos, tenha destacado que, na área científica, “o Brasil é o maior parceiro da França na América Latina” (p. 1).

Pedagogia transnacional

Quanto aos professores titulares e *maîtres de conférences* que já lecionam literatura brasileira nas universidades, muitos deles, como Jacqueline Penjon

e Michel Riaudel, são de nacionalidade francesa, porém, a maioria dos brasilianistas, como Saulo Neiva (Clermont Auvergne), Leonardo Tonus (Sorbonne - Paris 4), Rita Olivieri-Godet (Rennes 2), Sandra Assunção (Paris Nanterre), entre outros, é brasileira e, portanto, assim como uma parcela de seus alunos, atores locais desenraizados de suas terras que aceitaram o desafio de tornar protagonista uma literatura de origem latino-americana no cenário mundial. Em um contexto de globalização, professores, pesquisadores e alunos acabam assumindo identidades culturais múltiplas. Se levarmos em conta que, como outros processos globalizantes, “a globalização cultural é desterritorializante em seus efeitos” (p. 36), como aponta Stuart Hall, e que muitos desses profissionais deixaram o Brasil há muitos anos para viver e trabalhar na França, pode-se dizer que se situam no entrelugar observado por Silviano Santiago. Marília Librandi-Rocha, professora-assistente de Literatura e Cultura Brasileira na Universidade de Stanford, nos Estados Unidos, define apropriadamente esses sentimentos de deslocamento e vazio, mas também de perspectivação em relação à cultura brasileira.

Começo, então, por expor um paradoxo: quando vivemos no Brasil, não precisamos necessariamente pensar o Brasil, pois o Brasil está perto, perto demais, talvez em demasia; é preciso, de certo modo, livrar-se do Brasil para sentir outros ares e maiores liberdades; ao sair do Brasil, porém, e deixá-lo para trás, nós o carregamos conosco à medida mesma que o perdemos. (...) É nesse trânsito, e a partir da dor decorrente de uma saudade ativa, que se pode vislumbrar o nó do problema: doravante não há mais volta ao pleno. A partir da ruptura violenta da partida, passamos a habitar esse hiato, vazio, semelhante ao ‘entrelugar’ teorizado por Silviano Santiago. (Librandi-Rocha, 2014, p. 31)

O relato de Librandi-Rocha encontra ressonância também nas reflexões de Edward Said (2003), que empregava a palavra “exílio” nos mais variados sentidos: migração, emigração, desterro, refúgio e diáspora, entre outros, mas sempre relacionada à necessidade de indivíduos, desenraizados de suas terras, terem que deixar suas nações nativas e sobreviver em outras culturas (Vieira, 2016, p. 48). “O exílio baseia-se na existência do amor pela terra natal e nos laços que nos ligam a ela – o que é verdade para todo exílio não é a perda da pátria e do amor à pátria, mas que a perda é inerente à própria existência de ambos” (Said, 2003, p. 59). No entanto, tal condição é sempre paradoxal e

pode proporcionar uma forma perspectivada de se olhar não apenas para o país de origem como também para as outras nações: “Ver ‘o mundo inteiro como uma terra estrangeira’ possibilita a originalidade da visão. A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que para tomar emprestada uma palavra da música – é *contrapontística* (p. 60).

Entre Brasil e França, Brasil e América Latina, Brasil e demais países lusófonos, é esse entrelugar ocupado por professores e alunos brasileiros, bem como pela própria literatura brasileira no exterior, precisamente o mote e o pressuposto de toda análise que queira pensar verdadeiramente uma pedagogia transnacional.

REFERÊNCIAS

CASTRO, Alda Araújo & CABRAL NETO, Antônio. O ensino superior: a mobilidade estudantil como estratégia de internacionalização na América Latina. *Revista Lusófona de Educação*, nº 21, 2012, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa, p. 69-96.

COUTINHO, Eduardo F. América Latina: o móvel e o plural. In: RESENDE, Beatriz (org.). *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

FIORIN, José Luiz. A criação dos cursos de Letras no Brasil e as primeiras orientações da pesquisa linguística universitária. *Línguas & Letras*. Dossiê: Um olhar na ciência linguística, vol. 7, nº 12, Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), 1º sem. 2006, p. 11-25. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/887>. Acesso em 7 jul. 2017.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora (reflexões sobre a terra no exterior). In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Liv Sovik (org); Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco novBrasil, 2003.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. A literatura em trânsito ou o Brasil é dentro da gente (contração, expansão e dispersão). In: MONTEIRO, Pedro Meira (org.) *A primeira aula: trânsitos da literatura brasileira no estrangeiro*. São Paulo: Itáu Cultural: Hedra, 2014.

MATHILDE B. & ROMAIN T. Relações bilaterais entre Brasil e França são tema de conferência. “*Entre Aspas*”, Universidade de Clermont Auvergne, nº 8, nov. 2017.

PENJON, Jacqueline. Entrevista concedida a Agnes Rissardo. Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, vol. 5, Rio de Janeiro, UFRJ, 2011. Disponível em www.forumdeliteratura.com.br Acesso em 5 jul. 2017.

PIZARRO, Ana. *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Editora da Unicamp / Memorial da América Latina, 1995.

RAMA, Ángel. *O boom em perspectiva*. Trad. Susana Kerschner. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/rama/rama.pdf>

RAMBOURG, Márcia Marques. Português língua estrangeira (PLE): por uma reflexão sobre o ensino do português na França. *Cadernos de Letras da UFF*. Dossiê: Difusão da língua portuguesa, nº 39, Universidade Federal Fluminense (UFF), 2009, p. 79-94.

RESENDE, Beatriz. *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

RIAUDEL, Michel. Entrevista concedida a Agnes Rissardo. Paris, 16 abr. 2013.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. O entrelugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos – Ensaios sobre dependência cultural*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SAPIRO, Gisèle. *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*. Paris: CNRS Éditions, 2008.

TONUS, Leonardo. Entrevista concedida a Agnes Rissardo. Paris, 28 mar. 2013.

VIEIRA, Nelson H. Fora do Brasil – globalização e deslocamento na literatura brasileira contemporânea: migração transnacional e luto cultural. In: CHIARELLI, Stefania & OLIVEIRA NETO, Godofredo (orgs.). *Falando com estranhos: o estrangeiro e a literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2016.

MAPEAMENTO DO PRESENTE: A LITERATURA DE LEONARDO PADURA E AS ESQUERDAS BRASILEIRAS

Bruna Tella Guerra*

RESUMO: O autor cubano Leonardo Padura passou a ter uma significativa visibilidade no Brasil a partir do final de 2013. No texto a seguir, defendo que esse sucesso tem uma clara relação com o contexto político brasileiro, baseado em um fetichismo envolvendo Cuba e os cubanos pelas esquerdas latino-americanas. Nesse sentido, mostro como a recepção brasileira de O homem que amava os cachorros perpetua esse imaginário, se furtando a ler atentamente o romance de Padura, atitude que poderia ser importante para uma espécie de ressignificação das esquerdas no continente.

PALAVRAS-CHAVE: Leonardo Padura; O homem que amava os cachorros; literatura cubana; literatura latino-americana.

ABSTRACT: The Cuban writer Leonardo Padura acquired a significant visibility in Brazil since the end of 2013. In the following text, I defend that this success has a clearly relation with the Brazilian political context, based on a fetishism of the Latin American left-wing involving Cuba and the Cubans. In this sense, I show how the Brazilian reception of The man who loved dogs perpetuates this imaginary, avoiding to read attentively the Padura's novel, attitude that could be important to a kind of resignification of the left-wing in the continent.

KEYWORDS: Leonardo Padura; The man who loved dogs; Cuban literature; Latin American literature.

Começava o mês de novembro de 2016 quando o escritor cubano Leonardo Padura desenvolveu mais uma das incontáveis atividades que tem realizado no Brasil desde o final de 2013: ofereceu um curso no Centro de Pesquisa e Formação do SESC (Serviço Social do Comércio), em São Paulo, denominado “Para que se escreve um romance?”. Como era de se supor pelo título do evento, as falas do autor nos três dias de duração, do sete ao nove, foram, no geral, apenas mais do mesmo para quem está habituado a ler, estudar e trabalhar com literatura. No entanto, elas eram adequadas a um público leigo,

* Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Bolsista CNPq.

o qual, suponho, de fato compunha grande parte do auditório, atraído pelo enorme sucesso midiático do escritor.

A partir do lançamento no Brasil da tradução de *El hombre que amaba a los perros*, denominada *O homem que amava os cachorros*, em dezembro de 2013, Leonardo Padura passou a ser uma espécie de celebridade literária no país. Desde então, participou de uma enormidade de eventos literários e culturais – desde os pequenos, até os de grande projeção, como a FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty) e Fronteiras do Pensamento –, concedeu inúmeras entrevistas, seja para a imprensa escrita, seja para a televisiva – destaque o tradicional Roda Viva, da TV Cultura, e o Conversa com Bial, da Globo – e se tornou colunista quinzenal da *Folha de S. Paulo*, talvez o jornal de maior circulação nacional – para o qual contribuiu de fevereiro de 2014 até março de 2017. Embora na década de 2000 alguns de seus romances policiais já tivessem sido publicados em uma grande editora comercial brasileira, sem alcançar significativa visibilidade, Padura passou a existir como escritor, para o público brasileiro geral, a partir de *O homem que amava os cachorros*. Um diálogo ouvido em um dos intervalos daquele curso do final de 2016 pode ser uma pista disso: diante da exposição para venda dos quatro volumes da série “Estações Havana”, – *Passado perfeito, Máscaras, Paisagem de outono, Ventos de quaresma* –, em sua maioria republicações, uma ouvinte do curso perguntou para outra: “Que livros são esses?”, ao que sua interlocutora respondeu: “Devem ser seus livros mais recentes”.

Considerando que muito da circulação cultural entre países da América Latina encontra barreiras e dificuldades no aspecto linguístico – antes de qualquer coisa, para que literaturas em língua espanhola circulem razoavelmente no Brasil, é necessária uma disposição à tradução –, o reconhecimento tardio de Padura em terras brasileiras, mesmo depois de já ter alguns de seus romances traduzidos, evidencia que há muitos outros fatores, além do aspecto idiomático, que influenciaram sua recepção no país. O *timing* da publicação, em 2013, do chamado “romance sobre Trotski” – uma denominação questionável para *O homem que amava os cachorros*, a qual discutirei posteriormente – é bastante decisivo nesse processo. Passei a dar lastro a essa hipótese também no curso de Padura no SESC. Em uma de suas digressões, – momentos em que o escritor se desprendia do texto que lia, tendo como uma de suas

qualidades inquestionáveis o fato de falar com um pouco mais de liberdade sobre diversas temáticas –, ele comentou, despretensiosamente, que às vésperas do encerramento de seu contrato com sua anterior editorial brasileira, no ano de 2013, a Boitempo Editorial fez um contato afirmando-se como perfeita para publicá-lo. O que, de fato, ocorreu. Vale ressaltar que trata-se de uma editora reconhecidamente de esquerda, com publicações marxistas e progressistas de grande impacto e importância. Dedicada à edição de livros de sociologia, política, educação, filosofia e história, os textos literários são quase inexistentes em seu acervo, sendo os de Padura algumas exceções. Nesse contexto, a publicação inicial do autor na editora, com *O homem que amava os cachorros*, parece representar um anseio editorial de inseri-lo numa conjuntura de reflexão teórica. Mais que isso, é parte de uma estratégica discursividade de resistência intensificada no país desde as Jornadas de Junho de 2013. Sobre o significado das inúmeras manifestações que assolaram o país naquele ano, muitas controvérsias e discursos ainda estão sendo disputados – e não é função deste texto discuti-los –, porém não me furto a afirmar que desde então se nota uma intensificação da disputa discursiva entre o que se denominam direita e esquerda, além do crescimento inegável de forças conservadoras – as quais, no limite, defendem inclusive o afrouxamento ou abolição dos direitos humanos. Em um contexto regional, a morte de Hugo Chávez, em março de 2013, é a simbologia da ruína crescente da década progressista da América Latina, seguida das eleições de Macri na Argentina e do *impeachment* golpista de Dilma Rousseff.

A sensação de *déjà-vu* do período Guerra Fria, finda há quase trinta anos, é inevitável nesse contexto polarizado. Manchetes como “Protestos anti-PT registram agressões a quem veste camisa vermelha” (*El País*, 16 de agosto de 2015) e gritos de “Vai para Cuba!” se tornaram comuns e corriqueiros. Em um ímpeto justificadamente desesperado, as esquerdas pareceram assumir um posicionamento defensivo, sem uma necessária autocritica e revisão, sustentando, muitas vezes, anacronismos impeditivos de efetivas mudanças sociais e políticas. É nessa contextura que Leonardo Padura passou a ter uma circulação na cultura e na política brasileiras, sustentada por uma espécie de *persona* midiática, típica dos escritores do século XXI, de acordo com ideia

desenvolvida por Josefina Ludmer em entrevista a Agustin Scarpelli para o *Clarín*:

¿No hay forma de construirse como escritor por fuera de los medios?

No. La imagen del escritor es el camino a la literatura. Antes uno primero leía y después iba a buscar al escritor. Ahora el escritor mismo es figura mediática: vende los libros, los promociona, aparece en las ferias – sea la Feria del Libro, el FILBA o el Hay Festival – haciendo diversas actividades. Su trabajo es promocionarse. Como decía Lamborghini, “primero publicar, después escribir”. Además, en la imagen empieza a aparecer la postura, la belleza, la ropa, como elementos que influyen en los lectores. En EE.UU. las escritoras atractivas son las más promocionadas y las más leídas. La figura del escritor ya no es la del genio inspirado del siglo XIX. Esto está vinculado con la propia profesionalización del escritor, con el hecho de que tiene que vivir de algo, y no alcanza hoy con los derechos de autor; menos aun cuando se consolida la circulación electrónica de los libros. Entonces el escritor se emplea en viajar, en ir a congresos, en dar charlas. Es la era del espectáculo que describe Guy Debord, pero llevada a la literatura.¹ (Ludmer, 2012a, s./n.)

Obviamente, a personagem midiática de Padura no atual contexto político brasileiro é altamente respaldada pelo seu país de origem, o que indubitavelmente se sobrepõe à literatura do escritor. É evidente uma clara fetichização de Cuba e do cubano como símbolos –seja do fracasso, seja do sucesso –, sem um esforço de compreensão crítica. A esse respeito, são “dois lados da mesma moeda”, por exemplo, alguns episódios ocorridos no Brasil nos últimos tempos: médicos cubanos sendo hostilizados quando passaram a trabalhar no programa Mais Médicos, do governo federal, e pessoas ofendendo a blogueira Yoani Sánchez, crítica do regime cubano, quando em sua visita ao Brasil. Ambas posturas revelam uma intransigência tremenda no entendimento de realidades minimamente complexas².

¹ “¿No há forma de se constituir como escritor fora da mídia? / Não. A imagem do escritor é o caminho para a literatura. Antes uma pessoa primeiramente lia e depois ia procurar o escritor. Agora o próprio escritor é figura midiática: vende os livros, promove-os, aparece nas feiras –seja a Feira do Livro, o FILBA ou o Hay Festival– fazendo diversas atividades. Seu trabalho é se promover. Como dizia Lamborghini, ‘primeiro publicar, depois escrever’. Além disso, na imagem começa a aparecer a postura, a beleza, a roupa, como elementos que influenciam os leitores. Nos EUA as escritoras atraentes são as mais promovidas e mais lidas. A figura do escritor já não é a do gênio inspirado do século XIX. Isso está vinculado com a própria profissionalização do escritor, com o fato de que tem que viver de algo, e os direitos do autor não são suficientes para isso; menos ainda quando se consolida a circulação eletrônico dos livros. Então o escritor se empenha em viajar, em ir a congressos, em dar palestras. É a era do espetáculo que descreve Guy Debord, mas levada para a literatura.” (Minha tradução).

² Pablo Ortellado discute um pouco a seletividade no entendimento da liberdade de expressão no seguinte artigo: ORTELLADO, Pablo. Esquerda e direita fazem defesa seletiva da liberdade de expressão. *Folha de São Paulo*, 17 out.

Em artigo denominado “A ilha da fantasia”, João Felipe Gonçalves (2016) aborda o ímpeto de muitos latino-americanos em enxergarem Cuba apenas como um símbolo de resistência. Ele revela, em seu texto, que em quinze anos de trabalho antropológico naquele país, presenciou diversas situações contrastantes entre as desilusões dos locais e o entusiasmo estrangeiro diante da simbologia da Revolução Cubana e seus “heróis”. Aponta, ainda, para o desconhecimento crasso de Cuba pelas ditas autoridades sobre o país no Brasil. Grande parcela das esquerdas brasileiras continua a entender como verdade incontestável e imutável as informações como as trazidas por Fernando Morais em seu *A ilha: um repórter brasileiro no país de Fidel Castro* [1976], que embora tenha sido um expoente importante em seu momento de lançamento – ditadura militar de direita no Brasil e em outros países latino-americanos; Guerra Fria, num contexto mais amplo –, merece atenção pela ingenuidade do relato:

Sobre minha permanência em Cuba, ele [um diplomata chamado Ricardo] informa oficialmente que sou mesmo hóspede do governo – já que era o segundo jornalista brasileiro, depois do bloqueio, a entrar em Cuba em missão profissional. [...] O Ministério das Relações Exteriores colocaria à minha disposição um carro (um *Ford Falcon* argentino, último tipo) com motorista, durante toda a viagem; ele, Ricardo, seria meu guia. Pergunto-lhe se toda aquela hospitalidade não acabaria se transformando num constrangimento para minha liberdade de trabalhar e ver o que me interessasse no país. Ele não chega a se ofender, mas responde secamente: “O Ministério manda informar que você terá o guia e o automóvel apenas quando quiser. Terá toda liberdade de circular pelo país, conversar com qualquer pessoa. A oferta do carro e do cicerone pretende apenas facilitar seu trabalho em Cuba”. No fim da viagem eu veria que a promessa tinha sido cumprida. (Morais, 1981, p. 25)

A complacência de Fernando Morais diante de seu guia em Cuba e a quase ausência de problematização a respeito do que ali estava vivendo é uma postura que permanece viva ainda hoje. Nesse sentido, Boaventura de Sousa Santos considera que o país caribenho se tornou um problema difícil para as esquerdas:

Por “problema difícil” entendo aquele que se posiciona numa alternativa a duas posições polares a respeito do que questiona – no caso, Cuba. As duas posições

2017. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/pablo-ortellado/2017/10/1927691-esquerda-e-direita-fazem-defesa-seletiva-da-liberdade-de-expressao.shtml>. Acesso em: 26 out. 2017.

rejeitadas pela ideia do problema difícil são: Cuba é uma solução sem problemas; Cuba é um problema sem solução. Declarar Cuba um “problema difícil” para a esquerda significa aceitar três ideias: 1) nas presentes condições internas, Cuba deixou de ser uma solução viável para a esquerda; 2) os problemas que enfrentam não sendo insuperáveis, são de difícil solução; 3) se os problemas forem resolvidos nos termos de um horizonte socialista, Cuba poderá voltar a ser um motor de renovação da esquerda, mas será então uma Cuba diferente, construindo um socialismo distinto do que fracassou no século XX e, desse modo, contribuindo para a urgente renovação da esquerda. Se não se renovar, a esquerda nunca entrará no século XXI. (Santos, 2016, p. 74)

Continuando sua argumentação, Santos (2016) afirma que os processos revolucionários modernos devem contar com dois elementos: resistência e alternativa, forças que deveriam se equilibrar. No caso de Cuba, por diversos motivos, resistir se sobrepõe à renovação. Uma leitura do *Granma*, jornal oficial do Partido Comunista Cubano, por exemplo, revela claramente o ímpeto de monumentalização da Revolução. Em consonância, essa é a dinâmica que as esquerdas da América Latina assumem, esboçando, por vezes, quadros que aparentam irrealis e beiram a construção ficcional.

A imagem midiática de Leonardo Padura no Brasil parece ser alicerçada também nesse ímpeto de resistência, à revelia dos romances e da obra do autor como um todo. Um dos motivos para isso talvez seja o fato de Padura optar por continuar vivendo em seu país. Isso o colocaria em um ethos oposto aos inúmeros dissidentes e exilados do regime cubano, como o de Guillermo Cabrera Infante, por exemplo. O problema é que a avaliação que se faz disso costuma ser bastante equivocada: é comum que se entenda a decisão do escritor de permanecer no país como uma concordância completa com o regime instaurado. Ironicamente, trata-se de uma linha de raciocínio na chave do slogan ditatorial brasileiro: Brasil, ame-o ou deixe-o. Não é à toa, por exemplo, que esse tópico é constantemente abordado por seus entrevistadores, atitude digna de crítica pelo escritor.

Cuando pienso que yo quisiera ser Paul Auster es por razones que ni siquiera tienen que ver con los premios, la fama, el dinero. [...] Pero yo desearía ser Paul Auster, sobre todo, para que cuando fuese entrevistado, los periodistas me preguntasen lo que los periodistas suelen preguntarles a los escritores como Paul Auster y casi nunca me preguntan a mí – y no por la distancia sideral que me separa de Auster.

[...] A diferencia de Paul Auster, el escritor cubano de hoy – es mi caso, y de ahí mi envidia austeriana – empieza a definirse como escritor por el lugar en que resida: dentro o fuera de la isla. Tal ubicación geográfica se considera, de inmediato, indicador de una filiación política cargada de causas y consecuencias, también políticas. Nadie – o casi nadie, para ser justos – lo acepta solo como un escritor, sino como un representante de una opción política. Y sobre tal tema se le suele interrogar, en ocasiones con cierto morbo, y por lo general esperando escuchar las respuestas que confirmen los criterios que el interrogador ya tiene en su mente (todo el mundo tiene una Cuba en la mente): la imagen del paraíso socialista o la estampa del infierno comunista.³ (Padura, 2015, p. 285-288)

A imagem do paraíso socialista é a que foi sustentada, ainda que de forma sutil, pela crítica jornalística responsável pela recepção do escritor no país e pelos prefaciadores a partir de 2013. Seguindo a lógica editorial da *Boitempo*, aqueles que se propuseram a apresentar *O homem que amava os cachorros* para o público brasileiro são prioritariamente historiadores, filósofos e sociólogos. Sendo assim, me parece que os aspectos literários dos romances são resvalados em detrimento do destaque e análise do contexto histórico. Em suma, a crítica de Padura no Brasil desde 2013 tem um viés altamente historicista que constrói uma narrativa própria, paralela ao romance.

Para explorar mais esse aspecto, cabe apresentar sua estrutura: dividido em trinta capítulos, em *O homem que amava os cachorros* há um entrelaçamento de três planos espaço-temporais distintos que, se em um primeiro momento parecem estar isolados, paulatinamente passam a se permear, seja em termos de enredo, seja em termos de tópicos comuns. Um deles, o que abre o romance, tem como protagonista um cubano chamado Iván Cárdenas Maturrel, nascido na década de 1950, que narra em primeira pessoa o medo imanente sob o qual viveu durante toda a sua vida, especialmente depois de suas três duras quedas na década de 1970, período crítico em termos de liberdade artística no

³ “Quando penso que eu gostaria de ser Paul Auster é por razões que nem sequer têm a ver com os prêmios, a fama, o dinheiro. [...] Mas eu desejaria ser Paul Auster, sobretudo, para que quando fosse entrevistado, os jornalistas me perguntassem o que os jornalistas costumam perguntar aos escritores como Paul Auster e quase nunca me perguntam – e não pela distância sideral que me separa de Auster. [...] Diferentemente de Paul Auster, o escritor cubano de hoje – é o meu caso, e daí minha inveja austeriana – começa a se definir como escritor pelo lugar em que reside: dentro ou fora da ilha. Essa localização geográfica é considerada, imediatamente, indicador de uma filiação política carregada de causas e consequências, também políticas. Ninguém – ou quase ninguém, para ser justo – o aceita apenas como um escritor, e sim como um representante de uma opção política. E sobre esse tema muitas vezes o interrogam, em ocasiões com certa morbidez, e geralmente esperando escutar as respostas que confirmem os critérios que o interrogador já tem em sua mente (todo mundo tem uma Cuba na mente): a imagem do paraíso socialista ou a estampa do inferno comunista”. (Minha tradução).

regime cubano. Esse personagem, narrando no século XXI, relata os encontros que teve com um senhor distinto, na praia de Santa María del Mar, no final dos anos setenta, quando passou a conhecer as histórias de Trotski e Mercader. Estes são justamente os dois protagonistas dos outros planos espaço-temporais do romance. A parte de Trotski se inicia quando ele é expulso da União Soviética por Stalin, terminando no momento em que é morto no México. Já a de Mercader, desde quando é recrutado por sua mãe, em plena Guerra Civil Espanhola, para executar Trotski, a mando do Partido Comunista Soviético, até sua prisão. Essas duas últimas histórias são narradas em terceira pessoa.

No prefácio de *O homem que amava os cachorros*, escrito pelo historiador Gilberto Maringoni, o peso dado a Mercader e Trotski e ao aspecto histórico do romance é tremendo: o texto é dividido em dez partes. Sete delas são uma tentativa de panorama histórico do romance: quem foi Trotski, quem foi Ramón Mercader, o funcionamento político da União Soviética, as ideias de Stalin. As outras três abordam rapidamente e sucintamente o texto de Padura, mas com a perspectiva historicista bastante clara. Ele começa assim:

Este é um livro de ficção que conta fatos acontecidos.

Os personagens tiveram existência real e são apresentados com seus nomes verdadeiros. Trata do isolamento, da perseguição e do assassinato de Leon Trotski (1879-1940), um dos principais líderes da Revolução Russa, por parte dos agentes de Joseph Stalin (1879-1953), secretário geral do Partido Comunista da União Soviética. (Maringoni, 2013, s./n.)

Mais à frente, se refere aos personagens históricos como “[a]s duas figuras centrais da trama” (Maringoni, 2013, s./n.). As partes do romance protagonizadas e narradas por Iván, o cubano, são simplesmente entendidas como de interesse secundário, ainda que os planos espaço-temporais de *O homem que amava os cachorros* sejam igualmente distribuídos ao longo dos trinta capítulos (Iván protagoniza nove partes; Trotski, dez; Mercader, onze). Nesse sentido, é bastante comum a designação do romance como “o livro sobre Trotski”. Obviamente, existe um direcionamento interpretativo sugerido pelas capas do romance – e aqui se incluem as edições em língua inglesa, espanhola e português brasileiro – com imagens do revolucionário russo, garantindo a perspectiva a ser assumida em sua leitura, e é claro que o grande interesse em sua figura deve ser responsável por parte do sucesso internacional do romance,

tendo em vista a importância dos movimentos trotskistas no século XX. No Brasil, por exemplo, o trotskismo tem um apelo especial, uma vez que na fundação da IV Internacional, o brasileiro Mario Pedrosa foi o único representante da América Latina; além disso, pelo menos até metade do século XX, a cisão trotskista brasileira foi uma das maiores na região, ao lado da chilena e da cubana (Coggiola, 2012). Mais tarde, inúmeros partidos de esquerda de relevância no Brasil se basearam em preceitos trotskistas, ainda que contraditoriamente tinham a Cuba de alinhamento soviético em seu horizonte. Leonardo Padura, em sua participação na FLIP, afirma que grande parte daqueles que o abordam em terras brasileiras se afirmam ex-trotskistas.

Entender *O homem que amava os cachorros* como um livro a respeito do Trotski, porém, me parece bastante limitado, uma vez que o romance equilibra, em termos quantitativos, o desenvolvimento dos três personagens principais e seus respectivos enredos. Ainda assim, a designação dada a Iván pelo prefaciador da edição brasileira é de “narrador fictício”, em oposição à centralidade dos personagens que existiram na realidade, o que dá suporte a uma espécie de hierarquização em que as figuras históricas são privilegiadas e a valorização do suposto “fato histórico” é evidenciado. Certamente, o desenvolvimento do enredo que tem Trotski como protagonista tem bases bastante documentais: há muito, ali, dos discursos, cartas e autobiografia do líder da Oposição de Esquerda; no entanto, nas partes cujo personagem principal é Ramón Mercader, há muito de especulação, já que pouco se sabe a respeito de sua figura. Eventualmente, é possível afirmar que há mais de ficcional –entendendo-a no sentido mais literal possível, ou seja, significando algo como “invenção” ou “criação”– nas partes de Mercader que nas partes de Iván Maturrel. Mesmo assim, Maringoni (2013), bem como muitos outros resenhadores do romance, se abstém de comentar adequadamente o plano espaço-temporal que lhe diz respeito.

Para permanecer no prefácio à edição brasileira: ali, ainda sobre o enredo de Iván, poucas problematizações são empreendidas. Cita-se o episódio que dá título ao livro: o personagem, em certo instante, sacando de sua mochila um livro de Raymond Chandler no qual estava inserido o conto “O homem que gostava de cachorros”, e em seguida, escreve: “E Padura, ele próprio um competente autor de romances policiais, parece render homenagem a um

dos mestres da narrativa contemporânea. Exibe, como Chandler e seus contemporâneos, uma escrita seca, daquelas capazes de segurar o leitor pelo fígado” (Maringoni, 2013, s./n.). Isso para concluir que a obra pode ser designada como *thriller* histórico.

Parece-me, aqui, que considerar a referência a Chandler simplesmente como uma homenagem significa reduzir toda a carga crítica e política da literatura policial do estilo *hard-boiled*, referência inegável de Leonardo Padura na construção de seus romances policiais e também dos não-policiais. Chandler (2002) deixa clara sua perspectiva de escrita em um ensaio denominado “*The simple art of murder*”:

*The realist in murder writes of a world in which gangsters can rule nations and almost rule cities, in which hotels and apartment houses and celebrated restaurants are owned by men who made their money out of brothels, in which a screen star can be the fingerman for a mob, and the nice man down the hall is a boss of the numbers racket; a world where a judge with a cellar full of bootleg liquor can send a man to jail for having a pint in his pocket, where the mayor of your town may have condoned murder as an instrument of moneymaking, where no man can walk down a dark street in safety because law and order are things we talk about but refrain from practising; a world where you may witness a hold-up in broad daylight and see who did it, but you will fade quickly back into the crowd rather than tell anyone, because the hold-up men may have friends with long guns, or the police may not like your testimony, and in any case the shyster for the defense will be allowed to abuse and vilify you in open court, before a jury of selected morons, without any but the most perfunctory interference from a political judge. It is not a very fragrant world, but it is the world you live in, and certain writers with tough minds and a cool spirit of detachment can make very interesting and even amusing patterns out of it. It is not funny that a man should be killed, but it is sometimes funny that he should be killed for so little, and that his death should be the coin of what we call civilization.*⁴ (s./n.).

⁴ O realismo a respeito da morte diz respeito a um mundo em que *gangsters* podem dominar nações e também cidades, em que hotéis e apartamentos e restaurantes famosos são comandados por homens que fazem seu dinheiro ilegalmente, em que uma estrela de cinema pode ser informante de uma máfia, e o bom homem no fundo da sala é um chefe do jogo do bicho; um mundo onde um juiz com um depósito cheio de bebidas contrabandeadas pode mandar um homem para a cadeia por portar uma cerveja em seu bolso, onde o prefeito da sua cidade pode ter tolerado um assassinato como forma de ganhar dinheiro, onde nenhum homem pode andar pela rua seguramente porque a lei e a ordem são coisas sobre as quais falamos a respeito mas evitamos colocar em prática; um mundo onde você pode presenciar um assalto em plena luz do dia e ver quem fez isso, mas você tornará a sumir pela multidão rapidamente ao invés de contar para alguém, porque os homens armados podem ter amigos com armas potentes, ou a polícia pode não gostar do seu testemunho, e em qualquer caso o advogado de defesa falastrão será permitido a te caluniar e difamar numa audiência pública, perante um júri de idiotas selecionados, sem qualquer interferência significativa de um juiz envolvido com a política.

Não é um mundo muito agradável, mas é o mundo em que você vive, e certos escritores com mentes firmes e um bom espírito livre podem fazer modelos interessantes e engraçados a partir disso. Não é engraçado que um homem possa ser morto, mas às vezes é engraçado que ele possa ser morto por tão pouco, e que sua morte deva ser a moeda de troca para o que chamamos civilização” (Minha tradução).

Logo, a intitulação chandleriana do romance de Padura significa muito mais que uma mera prestação de homenagem, mas uma postura do próprio autor ao escrever sobre a realidade. Ademais, é uma sugestão de perspectiva a se assumir na leitura do texto. Há, no romance, indubitavelmente, uma crítica tremenda ao regime cubano, assim como todos os livros policiais de Padura. No entanto, Maringoni (2013) se restringe a entender a referência a Cuba da seguinte forma:

Mas Padura não fala apenas de uma perseguição que se arrastou por metade do planeta. Há um terceiro tempo, no qual o autor reflete a partir de e sobre Cuba, entre os anos de 1970 e 2000. Aqui entram dificuldades econômicas, questões de comportamento, êxitos e insuficiências de uma revolução tropical e “daquele sonho tão cubano e tão insular de sair da ilha”. [...]

Leonardo Padura não escreve sobre uma disputa superada, mas a partir de Cuba de início do século XXI. Fala, indiretamente, de dilemas de uma sociedade isolada, não industrializada e que enfrenta um bloqueio econômico por parte da maior potência do planeta. E coloca elementos para reflexões sobre novos processos de transformação social. Não o faz através de panfletos ou teorias acadêmicas, que também têm seu lugar. Padura vale-se de um imenso talento narrativo para falar de caminhos e atalhos já percorridos. (s./n.)

O prefácio da edição brasileira de *O homem que amava os cachorros* é uma amostra de grande parte da recepção inicial do romance no Brasil: de viés historicista, enfatizando especialmente contextos relativamente já consolidados nas narrativas históricas, como da União Soviética stalinista e as decepções e horrores advindos de seu projeto socialista. Além disso, personagens de existência real parecem se sobrepor aos demais. Não há menção adequada à construção estética e às verdades próprias que a ficção constitui⁵. Nesse esteio, o contexto cubano do romance quase nunca é destacado, e, quando o citam, o fazem de forma vaga e pouco desenvolvida. As influências do stalinismo soviético na ilha cubana são subestimadas. O fato de a Revolução ter sido uma silenciadora do trotskismo em Cuba, por exemplo, inclusive apagando a participação de guerrilheiros trotskistas na expulsão dos *yankees* do território cubano (Coggiola, 2012) é algo não problematizado pelos comentadores de *O homem que amava os cachorros*. Quando visitei Cuba, em dezembro de 2015,

⁵ Desenvolvo um pouco essa ideia em outro artigo: GUERRA, Bruna Tella. A armadilha de Padura: as verdades em detrimento de um suposto historicismo. In: *História e Cultura*, Franca, v. 5, n. 2, p. 114-130, set. 2016.

pude constatar que o acesso aos textos de e sobre Trotski no país ainda pode ser bastante limitado. Considerando as dificuldades de conexão à internet, talvez as bibliotecas possam indicar algo a esse respeito. Na Biblioteca Central Ruben Martinez Villena, da Universidad de La Habana, as poucas edições de livros escritos por Trotski estavam em língua inglesa. Também na Biblioteca Nacional José Martí, dos aproximadamente trinta títulos de Trotski, apenas quatro estavam escritos em espanhol, todos os outros, em inglês ou francês. Já os títulos sobre o revolucionário eram dois, todos em inglês.

Além disso, o personagem Iván, de *O homem que amava os cachorros*, que tem a simbólica idade da Revolução Cubana e por ela é altamente permeado, se encontra bastante amedrontado depois daquilo que chama de três quedas, como Jesus Cristo – uma designação herética para um país em que as manifestações religiosas eram oficialmente restritas –: todas elas relacionadas a uma limitação da liberdade de expressão do período designado por Ambrosio Fornet (2007) como *quinquenio gris* – quinquênio cinza –, um momento de censura cultural e ideológica severa do início dos anos 1970 em Cuba, muito pouco estudado e referenciado, sobretudo pelas esquerdas brasileiras. A literatura de Leonardo Padura, inclusive, é herdeira desse instante, no sentido que se desenvolve a partir de um período de resistência no jornalismo cultural cubano da década de 1980, no qual teve ativa participação⁶. Sendo assim, um romance que poderia ser bastante importante para se reinventar as esquerdas, nos termos de Santos (2016), acaba se deparando em uma recepção historicista, a qual investe muito pouco numa dinâmica crítica que se mostra urgente nesse momento de insurgência de um conservadorismo cada vez mais patente no Brasil.

Por fim, o caso de Padura acaba por contribuir com um mapeamento do presente, ou seja, ajuda a compreender muito do imaginário das esquerdas a respeito de Cuba e dos cubanos no Brasil contemporâneo. A partir disso, possíveis ações culturais podem ser traçadas (Ludmer, 2012b), e uma leitura atenta e honesta de *O homem que amava os cachorros* poderia ser o primeiro

⁶ Tenho pesquisado e trabalhado mais atentamente essa hipótese no desenvolvimento de minha tese de doutorado.

passo para se ressignificar os motivos de sua própria recepção em terras brasileiras, além de permitir que se pense seriamente sobre o “problema difícil” (Santos, 2016) a ser superado pelas esquerdas latino-americanas.

REFERÊNCIAS

CHANDLER, Raymond. The simple art of murder: an essay. In: **The simple art of murder**. New York; Toronto: Random House, 2002. E-book.

FORNET, Ambrosio. "El quinquenio gris: revisitando el término". In: **Revista Criterios**. Ciclo "La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión", 2007.

GONÇALVES, João Felipe. A ilha da fantasia. **Calle 2**. 30 jan. 2016. Disponível em: <http://calle2.com/a-ilha-da-fantasia/>. Acesso em: 29 out. 2017.

LUDMER, Josefina. Josefina Ludmer: leer, escribir y pensar: Crisis y transformación. Entrevistador: SCARPELLI, A. In: **Revista Ñ**. 01 nov. 2012a. Disponível em: https://www.clarin.com/edicion-impresa-n/josefina-ludmer-entrevista_0_rJYbr0swQe.html. Acesso em: 29 out 2017.

LUDMER, Josefina. Lo que viene después. **Seminário “Literatura y después”**. Sevilla, 17-19 abr. 2012b. Disponível em: http://ayp.unia.es/dmdocuments/litydes_doc03.pdf. Acesso em: 29 out. 2017.

MARINGONI, Gilberto. Prefácio: Um *thriller* histórico. In: PADURA, Leonardo. **O homem que amava os cachorros**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013. E-book.

MORAIS, Fernando. **A ilha**: um repórter brasileiro no país de Fidel Castro. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1981.

PADURA, Leonardo. **El hombre que amaba a los perros**. Barcelona: Tusquets Editores, 2013.

PADURA, Leonardo. **Yo quisiera ser Paul Auster**: ensayos selectos. Madrid: Editorial Verbum, 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A difícil democracia:** reinventar as esquerdas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

PAULA ABRAMO E ANGELICA FREITAS EM BUSCA DO UNSELFIE PERFEITO

Paulo Moreira¹

RESUMO: Neste artigo busco aproximar o trabalho recente de duas poetisas contemporâneas do Brasil e do México que apresentam um novo tipo de latino americanismo, centrado na prática de contatos culturais diretos baseados no mútuo interesse mais do que em diretrizes de aproximação entre países do continente. Nos livros *Fiat Lux* de Paula Abramo e *Um útero é do tamanho de um punho* de Angélica Freitas, vejo uma busca de deslizamento do eu-poético e semelhanças no processo de transformação da memória e da experiência em matéria poética.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Contemporânea Latino Americana, Brasil, México, Paula Abramo, Angélica Freitas

ABSTRACT: In this article I find parallels between the recent production of two contemporary poets from Brazil and México that are examples of a new form of Latin Americanism, based in the praxis of direct cultural contacts based on mutual interest more than official guidelines for continental solidarity between nations. The books *Fiat Lux* by Paula Abramo and *Um útero é do tamanho de um punho* by Angélica Freitas also experiment with decentering the voice of the poet and are similar in their processes for the transformation of memory and experience into poetic matter.

KEYWORDS: Contemporary Latin American Poetry – Brazil – Mexico – Paula Abramo – Angélica Freitas

Em seu prólogo para a antologia de poesia contemporânea *La Edad de Oro* (2012), Luis Felipe Fabre (1974) fala sobre “um interesse compulsivo e generalizado” (Fabre, 2012, p. 8) dos novos poetas mexicanos sobre o que se escreve no resto do continente – “já não bastava ler os grandes mestres”. Esse interesse está integrado a um questionamento por parte desses poetas da tradição mexicana de conceber o poema “como um momento iluminado e suspenso, fora da história e do calendário, já inscrita na eternidade” (p. 14) com

¹ Professor da University of Oklahoma.

uma poesia “tão tesa, tão endurecida, tão formalzinha” (p. 8). Os poetas contemporâneos reunidos na antologia caminhariam, na opinião de Fabre, na direção oposta buscando

. . . a incorporação do contexto do poema no poema mesmo, o que pressupõe que a poesia não é algo fora, algo acima do mundo, para (mais uma vez) ver a poesia como uma linguagem em relação com o momento e o lugar na qual ela é produzida. Mais do que a escritura como testemunho ou como denúncia, se trata do poema como data. (Fabre, 2012, p. 13)

Esse interesse renovado dos novos escritores mexicanos pela poesia feita fora do país vai além das “outras regiões do idioma” (p. 8) e inclui o Brasil. Em janeiro de 2008 os brasileiros Sergio Cohn (1974) e Angélica Freitas (1973) foram ao México participar de *Tránsitos y Geografías-Encuentro de Poesia Brasil-México*, série de eventos organizada pela editora *El Billar de Lucrecia*, pelo *Centro de Estudios Brasileños* e pela embaixada brasileira para promover uma antologia bilíngue chamada *Caos Portátil: Poesía Contemporánea del Brasil* (2007). Cohn, Freitas e outros poetas brasileiros apareceram logo em seguida em outra antologia, *Sin Red ni Salvavidas-Poesía Contemporanea de la America Latina* (2009), publicada pela mesma editora mexicana.²

A viagem ao México rendeu a Angélica Freitas a ideia inicial para a história em quadrinhos *Guadalupe* (2012) (feita em parceria com o ilustrador Odyr Bernardi) e para o poema que dá título ao livro *Um útero é do tamanho de um punho*, escolhido pela *Folha de S. Paulo* um dos melhores livros de 2012 (*Folha de S. Paulo*, 31/12/2012). Os eventos dessa viagem que podem ser imaginados como gatilhos para a escrita dos dois textos em questão se ligam ironicamente: Angélica Freitas tinha sido convidada para um funeral acompanhado por música ao vivo em Oaxaca (um funeral assim é razão da *road trip* que move a história em quadrinhos), mas não pode comparecer para acompanhar uma amiga a uma visita a uma clínica de aborto, então recém legalizado na capital mexicana. A hostilidade de manifestantes católicos para com os pacientes e os funcionários da clínica impressiona e acaba virando matéria poética:

² Participaram de *Caos Portátil* os poetas Elisa Andrade Buzzo, Bruna Beber, Rod Britto, Sergio Cohn, Bruno Dorigatti, Camila do Valle, Angélica Freitas, Izabela Guerra Leal, Augusto de Guimaraens Cavalcanti, André Monteiro, Elza de Sá Nogueira, Ana Rusche e Virna Texeira. A coletânea latinoamericana *Caos Portátil* contava com a participação brasileira de Cohn, Freitas, Beber e do Valle.

um útero é do tamanho de um punho
num útero cabem capelas
cabem bancos hóstias crucifixos
cabem padres de pau murcho
cabem freiras de seios quietos
cabem as senhoras católicas
que não usam contraceptivos
cabem as senhoras católicas
militando diante das clínicas
às 6h na cidade do México
e cabem seus maridos
em casa dormindo
cabem cabem
sim cabem
e depois vão
comprar pão

Uma das tradutoras dessa poesia brasileira contemporânea no México (além de traduzir Ferreira Gullar, João Cabral de Melo Neto e Luiz Ruffato, entre outros) é a também poeta Paula Abramo (1980), cujo conhecimento do português tem um caráter íntimo e familiar. Abramo inclusive veio a traduzir o próprio *Um útero é do tamanho de um punho* em 2016 por uma editora independente da Catalunha, a *Kriller 71*.

Em 2012, Abramo publicou uma coleção de poemas chamada *Fiat Lux*, cuja excelência foi logo reconhecida no México, em termos semelhantes aos propostos por Fabre. Quando apresentado pela revista *La Tempestad* como um dos melhores livros de 2012, o livro era descrito nos seguintes termos: “en la escritura de *Fiat Lux* se confirma una buena noticia: la apertura de la poesía mexicana a otros cauces, luego de años de empantanamiento”. Os novos leitões aos quais a poesia de Abramo se abria para retirar a poesia mexicana do seu atoleiro iam além do melhor da produção brasileira desde o século XX até os dias de hoje. Ao conceder o prêmio Joaquín Xirau Icaza a *Fiat Lux* no ano seguinte, Elsa Cross descreveu o livro de Paula assim:

uno de los mejores poemarios publicados por jóvenes en los últimos años, cuya sustancia radica en ser una poesía sumamente depurada, en la que la autora toca las cosas más concretas sin ser prosaica, enlazando referencias clásicas y facturas poéticas

muy nuevas, que muestra erudición en muchos temas y despliega con soltura una enorme variedad de recursos expresivos (Milenio, Marzo 21, 2013).

Temos de novo a abertura da poesia a novos “leitos” e “faturas poéticas muito novas” e uma abordagem poética preocupada com a concretude (como já apontava Favre) “sin ser prosaica”. Nessa concretude que planta a poesia firmemente e sem medo num lugar e num tempo está posto para os leitores o desafio de atravessar fronteiras nacionais e linguísticas ainda firmemente sedimentadas.

Deep Undercurrents, meu livro sobre a produção cultural originada de contatos culturais entre brasileiros e mexicanos, começa e termina com histórias de duas famílias de imigrantes italianos que deixam marcas na cultura do Brasil e do México. A primeira família é a dos Bernardellis, músicos, bailarinos e artistas plásticos cuja presença na virada do século foi marcante. A segunda é a dos Abramos, justamente a família de Paula. Seu avô Fúlvio, o artista (naturalizado Paraguaio) Lívio (1903-1992), o crítico e diretor teatral Athos (1905-1968), a atriz e militante Lélia (1911-2004), o jornalista Cláudio (1923-1987) e o educador e jornalista Perseu (1929-1996). A imaginação poética de Paula nos apresenta uma família que cresce no Brasil sob dupla influência: de um lado a sofisticada biblioteca do pai Vincenzo Abramo (1869-1949) e por outro as raízes libertárias da mãe Afra Yole Scarmagnan (1882-1966), filha de Bortolo Scarmagnan (1848-1932), padeiro veterano nas lutas anarquistas na Itália. Fúlvio (1909-1993) foi um militante trotskista que comandou a Frente Única Antifascista [FUA] numa batalha campal épica na *Praça da Sé* contra 6.000 *integralistas* e foi preso em 1935 (como muitos outros militantes de esquerda) acusado de participar na intentona comunista. Solto um ano e meio depois para esperar pelo seu julgamento em liberdade, Fúlvio optou pelo autoexílio na Bolívia, tendo em vista o recrudescimento do anticomunismo que culminaria com a instituição da ditadura do Estado Novo. Permaneceu naquele país por dez anos dando aulas na escola de agricultura e veterinária de Santa Cruz de la Sierra, e a correspondência desse período fornece material para o livro de Paula. Com a redemocratização do país após a Segunda Guerra Mundial, Fúlvio voltou ao Brasil onde se engajou de novo na vida política e cultural do país como fizeram outros na família, alguns deles membros fundadores do

Partido dos Trabalhadores. Além da Bolívia e do Paraguai, os Abramós brasileiros acabam lançando raízes no México quando o antropólogo Marcelo Abramo [pai de Paula] repete o pai no gesto do autoexílio e evita assim o destino trágico de outros militantes ou simpatizantes de movimentos de esquerda estudantil na ditadura civil-militar.

Fiat Lux transforma toda essa história familiar – que pode ser lida em prosa nas memórias de Lélia Abramo [*Vida e Arte*, 1997] ou nos testemunhos à revista *Teoria e Debate*, coletados em *Rememória — Entrevistas sobre o Brasil do Século XX* [1997] – em matéria poética, buscando uma arquitetura rigorosa que combina altíssima voltagem poética com uma grande e rara qualidade narrativa. Significativamente, Paula leva a linha narrativa até a menção ao exílio do pai em “Marcelo, 1968” (69-74). Ao contrário, portanto, do espetáculo egocêntrico dos *selfie*, gosto de pensar que temos aqui uma contraproposta: uma espécie de *unselfie* no qual Paula conta obliquamente a história dos seus ancestrais sem nunca chegar a si mesma, tomando como mote o conselho das cartas de Fúlvio escritas no exílio: “No mires hacia adentro” (35, 70).

A voz poética centra atenção, portanto, não em si mesma, mas no conflito inevitável entre os personagens com a inflexível disciplina capitalista no chão da fábrica, com a brutalidade estúpida do fascismo na rua, com a hipocrisia dos liberalismos, com o autoritarismo sufocante do comunismo ortodoxo e com uma forma de opressão fundamental que é muito brasileira e mexicana: a fome. Esse combate dramatiza a necessidade de preservar o desejo de uma vida melhor e o livre-arbítrio de escolher entre fazer ou não fazer e tem sua figura mais marcante em Angelina – personagem fundamental que abre e fecha o livro –, empregada doméstica que trabalha numa cozinha “casi pasillo” “breve y requemada” [p.11]:

Angelina va friendo camarones.

Guarda uno, come tres;

guarda uno, come tres.

Guarda uno.

Come

tres.

Angelina tiene el hambre de su abuela;

más allá:

tiene el hambre de la abuela

de su abuela.

A personagem que carrega em si a memória de gerações de famintos enfrenta destemida o fantasma descrito no “Requiem por las embaúbas” (p. 20-22), quando a voz poética ironicamente pede permissão para falar da fome, “*fantoche de mal gusto*” que o doutor advogado proclama inexistente e que outros consideram “*asunto viejo*” ou “*demodé*”. A fome aqui não é só fome de comida, mas também de tempo, de livros, de flores e de “*espacio para enunciar*”. A fome em *Fiat Lux* é um fenômeno multifacetado, uma “*polyeidés tornasolada dinâmica*” (p. 21).

Para compor uma espécie de manifesto poético multifacetado pela liberdade e contra a fome, *Fiat Lux* retorna num número impressionante de variações à imagem sintetizada no título do livro. O artista Cildo Meireles já havia explorado essas possibilidades em uma de suas obras mais instigantes: *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*. O gesto inicial daquela obra efêmera de Meireles (montada por apenas 24 horas) era justamente o de dar novo significado às caixas de fósforos da marca *Fiat Lux*, que ocuparam o centro da instalação montada em 1979. Meireles construía um artefato perigoso (guardados por atores no papel de agentes de seguranças à paisana) através do acúmulo de centenas de prosaicas caixinhas de fósforo num mesmo espaço fechado (transformando qualitativamente um *ready-made* através de um processo sumamente quantitativo) e, além do círculo de agentes suspeitos, cercava essa montanha de fósforos/olhos de espelhos onde se gravaram citações do “Sermão da Montanha.” Abramo também parte de *ready-mades* (as cartas do seu avô e histórias da sua família) para acumular variações explorando o caráter multifacetado do *Fiat Lux*, que é simultaneamente referência ao ponto de partida bíblico do Gênesis, à marca onipresente em milhões de prosaicas caixinhas de fósforos no Brasil e ao gesto simples e afirmativo de riscar um fósforo e acendê-lo.

A tradutora mexicana de João Cabral de Melo Neto maneja como poucos uma característica importante da poesia do poeta pernambucano: o metódico raciocínio poético por analogia fortalecido pelo acúmulo virtuoso de repetições e variações que retomam e expandem o seu alcance. Deixo aqui apenas

nove entre os muitos exemplos espalhados pelo libro em que a imaxe do fósforo que se acende une o sensíbel concreto ao inteligíbel num casamento feliz:

prende un cerillo

no me gusta esta falta esencial del pobre modo
préndelo
como si uno a sí mismo nunca se imperara
como si para imperarse fuera necesaria
rutinaria y filosa la escisión
préndelo
lo prendo y qué hago luego [p. 11]

prende un cerillo enuncia
la multiplicidad de su nombre en ésta
y otras lenguas cerillo fósforo
match misto enunciando el chasquido
fiammifero
lucifer
ardiendo en llamas
llevando la luz hacia el abismo
cayendo ángel bengala arrojada
pozo abajo pero con el fuego en las tripas
de su junco hueco
y no por tan diario objeto menos prometeico
indicando qué tan hondo
es el fondo
sin fondo
del barranco [p. 14]

la palabra cerillo
algo tiene de breve y fricativa
dos o tres dedos que se unen la palabra
fósforo
algo dice de incendio pequeñito [p. 24]

prende un cerillo
pero ¿si el cerillo no enciende
lo que debe
no inaugura la pausa nocturna
de las velas o el atarantado
bullir en los sartenes?
¿qué es lo que debe
encender un cerillo
durante el rápido cumplimiento de su estrella

tan largamente esperado
desde antes de la penumbrosa caja
desde mucho antes del baño de cristales en la industria
desde antes
antes
del astillamiento? [p. 30]

Distíngase entonces el fiat
del fiat.
Uno es nacer de luz para anularlo todo: un cerillo
encendido al borde de una carta,
y que abre un hueco en el tiempo, un hueco invisible
en la retina, como los libros de Alejandría en llamas, fuera
del campo visual, lejos
de la hipótesis de luz, y el otro
fiat que engendra
y expele
a sus contrarios,
lo negro, la guerra,
el suelo: un fiat
fértil, encarnado
en cosas,
no en ausencias. [p. 36, 37]

hay una cantidad inmensa
de mínimas fronteras
cuyos nombres y mecanismos ignoramos
por ejemplo la del tiempo
específico de retardar la llama
de un cerillo bañando la madera
en fosfato de amonio
o las de la llama misma:
el cono frío la zona reductora
y la oxidante
o afuera el umbral de quietud
entre la orden y su ejecución
y el momento de quietud
aparente
del que decide
mientras decide
si obedece [p. 48]

cuántos alumbramientos
que duran lo que la llama
transitiva
del cerillo

los cerillos alumbran
como los partos pero aquí
muchas vidas a un tiempo
conjugadas
cajita de fósforos estos escritos cajita
donde mi cuerpo se asienta
donde asentado
imagina su cuerpo
de fábulas [p. 53]

¿un cerillo también sirve para
arrojar luz sobre un asunto
determinado?
y ¿si la luz son dudas
si no viene en forma de respuestas?
¿y si la luz chiquita del cerillo
sólo tiene efecto por contraste
evidenciando
la inmensa oscuridad que lo rodea? [p. 61]

y en la frontera minúscula que media
entre la orden y el hecho de cumplirla,
cabén los ciclos, las repeticiones
las guerras, el juego de espejos
venecianos, donde gestas
y gestas
y exilios
y barrotes
sólo tienen sentido si trastornan
el fin de ese cerillo:
si segundos antes de encenderlo
se opta por el acato o el desacato
y la lux que fit,
aunque pequeña,
no es ya la luz de un fósforo. [p. 76]

Vemos nos exemplos acima uma deslumbrante multiplicidade de abordagens ao tema, explorando referências históricas (o incêndio da biblioteca de Alexandria) e míticas (Lúcifer) e aspectos sensíveis da luminosidade, iluminação, fricção, composição química, o som das palavras, a sintaxe dos verbos, as fronteiras semânticas e pragmáticas entre sentidos, entre pensamento e ato, entre enunciado e gesto, entre acato e desacato.

Das embaúbas que fornecem a matéria processada pelas mãos da operária Anna Stefania e se fazem fósforos com os quais o padeiro Bortolo acendia

seu forno e com os quais Angelina acenderá seu fogão, o fósforo justapõe o sublime bíblico e o prosaico da propaganda moderna:

In principio creavit deus caelum

et terram.

Terra autem

erat

inanis.

Dixitque deus:

Produtos tradicionais da Companhia Fiat Lux

de fósforos de segurança,

há mais de vinte anos fabricando

e distribuindo

fósforos

em todo

o Brasil. (p. 24)

Carregando consigo a triste tradição da fome “de su abuela” (p. 11), “ese fantoche de mal gusto” (p. 75) que existe por “una riqueza enorme y mal distribuida / de crustáceos en el mundo, y de libros y de tiempo / para leerlos” (p. 75), Angelina “breve y ficticia” (p. 75) acende o primeiro fósforo do livro atendendo a um comando imperativo, esse “pobre modo” cuja “falta esencial” é sua relativa impersonalidade, mas encontra a possibilidade da desobediência “en la frontera minúscula que media / entre la orden y el hecho de cumplirla” (p. 76) e come “tres a cada cuatro” dos camarões que frita. Angelina afirma assim a razão de ser de Fúlvio e de outros Abramos (inclusive Paula): a luta pelo direito de escolher “por el acato o el desacato” (p. 76) y de usufruir dos frutos de seu próprio trabalho.

Um útero é do tamanho de um punho de Angélica Freitas é um outro tipo de *unselfie*. Uma de suas epígrafes traz, no original em alemão, o refrão de uma das canções da *Ópera dos três vinténs* de Kurt Weil e Bertold Brecht. “Seeräuberjenny” (“A pirata Jenny”) traz a voz de uma camareira de um hotel vagabundo que, desprezada ou ignorada por todos que ali passam, canta uma fantasia compensatória, descrevendo a chegada de um poderoso navio com 8 velas e 50 canhões que chega, destrói toda a cidade (exceto o hotel onde ela trabalha) e a leva embora, não sem antes permitir que ela sentencie sumaria-

mente à morte todos os sobreviventes do hotel.

O refrão da canção tem dois versos que se repetem e um terceiro que se modifica à medida em que o enredo avança. A epígrafe do livro de Freitas é o primeiro refrão que apenas anuncia a chegada ao cais da cidade do poderoso navio.

Assim como a manutenção do idioma original, o uso da mais insuspeita das variações do refrão sugere um procedimento de auto camuflagem que a poeta usa em todo o livro. Por trás da galeria de personagens despersonalizados de nomes genéricos (“mulher feia”, “mulher limpa”, “mulher de malandro”, etc.), da simplicidade mecânica de versos duros e repetidos e da dicção ostensivamente prosaica e frequentemente cômica da maioria dos poemas, esconde-se uma voz poética que carrega seu ódio inconformado camuflado em ironia sutil e bem-humorada. Como Polly, que interpreta a pirata Jenny para esconder/revelar sua inconformidade não apenas para o público no teatro, mas também para a gangue do noivo durante o seu farsesco casamento, Angélica Freitas interpreta/dramatiza uma voz poética que finge se esconder, num simulacro inteligente de ironia dramática que joga com dois valores que podem parecer antitéticos à primeira vista: a sutileza e a contundência.

É uma voz dura, muitas vezes implacável na sua crueldade, mas que frequentemente está dobrada em dois níveis. Em um nível mais óbvio e visível ela faz uma mímica mecânica da voz do senso comum patriarcal que divide as mulheres em tipos genéricos sem rosto nem nome, regurgitando máximas sobre esses tipos e sentenciando-as sumariamente. Num nível mais sutil, por baixo dessa voz mecânica do senso comum patriarcal pulsa uma outra voz, furiosa, sarcástica, anárquica, “braba e suja” (p. 11), que faz um imenso esforço para esconder o máximo possível (mas não completamente) sua dor, fingindo mesmo ser a “patinha sem pathos” de que nos fala Carlito Azevedo na orelha do livro. Em vários momentos da terceira seção do livro (chamada “Uma mulher em construção”) essa voz outra, que já atuava subvertendo as estranhas parábolas cruéis das duas seções anteriores, nos fala sobre si mesma. Eis um exemplo:

particularmente sou uma mulher
de tijolos à vista
nas reuniões sociais tendo a ser
a mais mal vestida [p. 45]

Um sentido de deslocamento social profundo que me lembra aquele Drummond mais áspero transforma-se em pura Angélica quando sobrepõe a ele a presença sufocante do olhar de um outro que julga e classifica. Nessa terceira seção a voz poética pode ser vista de fora, desincorporada brevemente da voz perversa que ocupa a superfície do discurso nos poemas anteriores. Essa voz poética despe-se, portanto, da sua máscara bruta para observar-se com uma crueldade agora masoquista como uma palhaça cuja performance não serve para nada:

Não diz coisa com
coisa nem escreve nada
que preste
não alivia as massas
nem seduz as cobras

se reduz a isso

a palhaça
toca fagote
com a boca cheia
de colgate [p. 49]

Essa ridícula performance para ninguém é uma imagem simbólica poderosa para a solidão do artista que pressente no público uma hostilidade ao seu trabalho, algo significativo levando-se em conta a violência das reações adversas que a poesia de Angélica Freitas parece suscitar em certos círculos culturais no Brasil, uma violência que se amplifica paradoxalmente à medida em que a obra de Freitas ganha mais e mais reconhecimento.

A relação conflitiva entre poeta e público em si é bastante comum a partir do século XIX, quando a identidade cultural entre o artista e o público geral se rompe com uma postura crítica ou mesmo ressentida daquele com relação à sociedade que ignora ou mesmo rechaça seu trabalho, e se torna até um lugar comum da poesia moderna desde a segunda metade do século XIX, repetido *ad nauseam* desde então. Em *O útero é do tamanho de um punho* o velho tópico ganha uma surpreendente sobrevida pela recalcitrância feroz da voz poética em adotar uma atitude autocomplacente de herói ou de vítima para a

figura do poeta, pela decisão de não dar espaço para transbordamentos emotivos dramáticos e para condescendência sentimental no mundo feroz criado pela poesia de Angélica Freitas a partir de uma noção aguda da opressão sexual e de gênero.

Uma forma interessante de examinar essa atitude peculiar é nos aproximar daqueles três momentos em que o nome próprio da autora é citado no livro. Ele aparece primeiro em “mulher de respeito” [p. 29], usando um procedimento que poderíamos chamar de “rima infame drummondiana”.

Diz-me com quem te deitas
angélica freitas [p. 39]

Como o Raimundo do “Poema de sete faces” (que, como glosa Drummond, é rima, mas não é solução), a linguagem prosaica oferece seu esqueleto formal: a frase sentenciosa “diz-me com quem andas e te direi quem és”. O lugar comum é deslocado da preocupação eufêmica com “as companhias” para escancarar a vontade de fiscalizar e controlar a vida sexual das mulheres, que precisam prestar contas das “companhias” para “merecer” respeito. Essa minha paráfrase prosaica infelizmente banaliza aquilo que o poema diz porque não mantém o jogo de esconde/revela nos seus procedimentos sintéticos, procedimentos que se assemelham mesmo com os de um chiste. A infâmia do trocadilho e do lugar comum não provocam pudor ou vergonha, justamente porque Angélica Freitas é uma voz que se apresenta como alguém que não tem a menor disposição para tornar-se uma “poeta de respeito”. Muito antes pelo contrário, sua atitude é justamente a de desrespeitar ostensivamente a ideia de uma linguagem poética “sublime”, desrespeitando inclusive à própria voz poética, reduzida frequentemente pela máquina irônica implacável de *Um útero é do tamanho de um punho* a “uma palhaça”.

O nome da autora aparece uma segunda vez no livro quando a voz poética veste de novo sua máscara satírica grotesca para sujeitar uma tal “angélica freitas” a um elenco doloroso de desculpas esfarrapadas fabricadas para evitar um encontro acentuadas pela afetação de carinho que a palavra “querida” tem nesse contexto. Angélica Freitas é um grande – e raro – talento cômico, mas mesmo seus poemas marcados pelo humor mais escrachado são mais que apenas piadas. A dupla voz se rearranja aqui com a voz mecânica

grotesca transferindo aquela outra voz sutil para o papel de interlocutora silenciosa. Os cenários cada vez mais absurdos para as desculpas esfarrapadas se acumulam até a referência a um spam, que é uma espécie de lugar comum cibernético:

querida angélica não pude ir estou num
cybercafé às margens do orinoco fui sequestrada
por um grupo terrorista por favor deposite
dez mil dólares na conta 11308-0 do citibank
agência valparaíso obrigada pago quando voltar [p. 53]

A voz sutil e fugidia que aqui se reduz a ouvinte, essa gauche vítima de achaques mil, é um núcleo delicado e precioso que faz com que a obra de Angélica Freitas, quando lida com atenção, alce voo muito além da média. Muito além da satisfação com “acertar o alvo”, Freitas inquietamente inventa alvos outros ali, onde ninguém estava sequer olhando.

A terceira e última aparição do nome da autora no livro acontece na última seção do livro, “O livro rosa do coração dos trouxas”, onde transparecem relacionamentos partidos, rompimentos drásticos e listas de namoradas improváveis. É, junto com a seção anterior (chamada “Argentina”) o movimento final do livro, no qual a capa protetora da impessoalidade que o governava até então revela mais descarnadamente o tal eu-poético oculto que orienta o livro como um todo. Com isso não quero dizer que o final do livro nos aguarda com derramamentos sentimentais. É um eu-poético ferido, porém é mais uma vez uma voz extremamente dura, avesso a transbordamentos, capaz de afirmar secamente já no primeiro fragmento da seção que “eu quando corto relações / corto relações” (p. 83). É nesse contexto que o nome da autora reaparece, no último fragmento dessa última seção do livro. O fechamento desse livro que tem uma unidade formal e temática tão impressionante quanto o *Fiat Lux* de Paula Abramo é um convite solene (e *nonsense*) feito à “sociedade pelotense” (p. 91) para um casamento improvável,

o enlace
de suas filhas
angélica & angélica (p. 91)

A volta ao seio familiar burguês e à cidade natal provinciana no fim de um livro que acabara de declarar a intensidade de uma relação cultural/afetiva com a Argentina é pretexto para rir da impossibilidade de uma identidade perfeita entre essas vozes poéticas agressivamente dissonantes que batalham desde o começo do livro. O casamento absurdo das duas angélicas acontece num contexto fantástico que, ao invés de maravilhas, nos apresenta uma história que se repete “nanica e irônica”. Não há obviamente intenções escapistas na construção desse mundo *nonsense* em que o eu-poético admite estar partido em dois e simultaneamente imagina uma volta à identidade unívoca. Angélica Freitas criou em todo *Um útero é do tamanho de um punho* uma voz poética que se duplica, se multiplica, se disfarça, se esconde, desaparece e reaparece em modo farsesco. São múltiplas vozes poéticas inquietas, agressivas, cruéis e engraçadas que convivem em conflito constante da primeira à última página de um livro que parece também imbuído daquela procura dos poetas mexicanos contemporâneos pelo concreto e efêmero identificado (erroneamente) com o prosaísmo. Assim Angélica Freitas segue, à sua própria maneira muito particular, a diretiva de Fúlvio Abramo: “No mires hacia dentro” e faça da experiência, seja ela íntima, pessoal e familiar ou não, matéria para um contundente *unselfie*.

As ligações entre Brasil e México em *Fiat Lux* e *Um útero é do tamanho de um punho* têm uma consistência diferente de outras produções memoráveis derivadas de contatos diretos como certos poemas de Ronald de Carvalho e Alfonso Reyes. Essa diferença vai além do óbvio contraste cultural entre o mundo dos anos 20 e 30 do século XX e desse começo de século XXI. Paula Abramo e Angélica Freitas pertencem a uma geração de escritoras nem um pouco afeitas a respeitar as regras do jogo de mandarins de um *status quo* poético em vias de desaparecimento e pouco dispostas a repetir os contatos entre latino-americanos através de rotas que necessariamente passam pela Europa Ocidental ou pelos Estados Unidos.

REFERENCIAS:

Abramo, Paula. *Fiat Lux*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2012.

Fabre, Luis Felipe. *La edad de oro – Antología de poesía mexicana actual*. Mexico: UNAM, 2012.

Freitas, Angélica. *O útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

VISIBILIDADE LITERÁRIA E AMÉRICA LATINA — UMA LEITURA COM BOLAÑO

Ieda Magri¹

RESUMO: O texto parte da premissa de que a visibilidade alcançada pelo escritor Roberto Bolaño resultou em atenção a toda uma literatura latino-americana antes desconhecida interna e externamente, o que teria modificado a visão sobre a produção literária e forçado um olhar menos direcionado pelo mercado, investido por uma ideia de qualidade literária defendida pelo autor.

PALAVRAS-CHAVE: visibilidade; literatura; América Latina; Roberto Bolaño

ABSTRACT: The text starts from the premise that the visibility achieved by the writer Roberto Bolaño resulted in the attention to a whole body of previously unknown Latin American literature, both internally and externally, which may have modified our view of literary production and forced a less market-oriented gaze invested by an idea of literary quality defended by the author.

KEYWORDS: visibility; literature; Latin America; Roberto Bolaño

Em 1972, por iniciativa da Unesco, veio a público o volume *América Latina en su literatura*, primeiro da série “América Latina en su cultura”, que se propunha uma leitura atualizada da cultura específica do continente a partir de seus críticos e criadores para fazer frente às leituras que dele faziam a Europa e os Estados Unidos, muito principalmente pela “descoberta” do campo literário latino-americano no contexto do chamado *boom* literário iniciado na década anterior. O livro reúne textos de escritores e ensaístas cubanos, mexicanos, equatorianos, chilenos, argentinos, paraguaios, uruguaios, brasileiros (Haroldo de Campos, Antonio Candido, Antonio Houaiss e José Guilherme Merquior), peruanos, venezuelanos e colombianos na tentativa de representação das nações incluídas no conceito geográfico latino-americano.

Uma característica individualiza o continente assim chamado: os países que o compõem são todos subdesenvolvidos e dependentes, financeiramente,

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

dos países desenvolvidos. “Esta nota de dependencia seria, acaso, a primera a considerar para determinar el fugitivo concepto de América Latina. Y, la segunda, su inmersión en la más fuerte polaridad histórica de la actualidad: el abismo que se abre entre los países ricos y los pobres” (Moreno, 2000, p. 9). A estes dois critérios se uniria um terceiro, o geográfico: “América Latina seria toda aquella tierra americana que queda al sur del rio Grande, o Bravo (que marca el límite de Estados Unidos con Mexico)”. A terra ao sul desse rio, segundo César Fernández Moreno, organizador do livro, em sua apresentação e que está em conformidade com o dito explicitamente pela maioria dos escritores cujos textos figuram no livro, “existe cierta homogeneidad cultural, política, social, lingüística, religiosa”. O Brasil é o único país que difere radicalmente dos outros em consequência do uso da língua portuguesa, o que o coloca como “caso a parte” no contexto de estudo dos críticos de língua espanhola.

O que salta à vista, porém, no esforço de mapear e sistematizar a literatura latino-americana é a impulsão a uma arqueologia das culturas aqui existentes desde sua “descoberta” e da leitura feita pelos colonizadores até as rupturas modernistas e o *boom* literário das décadas de 60|70 em busca de uma visão que diferencie o continente do resto do mundo (esse resto é, na verdade, o centro cultural, político e financeiro) e que o situe para além do exótico da natureza exuberante e da pobreza social. Ressalte-se que a revolução cubana foi motivo de grande interesse da América Latina para o mundo europeu e norte-americano no período. A imagem do escritor de êxito, os romancistas do chamado *boom*, com traduções garantidas dentro de um sistema editorial poderoso, com acesso a prêmios, cátedras e convites para todas as partes do globo, deu lugar a um profundo debate sobre como a literatura aqui produzida é vista nos outros continentes e, principalmente, pelos centros irradiadores de cultura, que acabam por eleger o que deve ou não fazer parte de um sistema literário extremamente complexo.

O esforço para se pensar a América Latina sempre enfrentou a discussão daquilo que há em comum sob esse nome e daquilo que escapa ao comum; as línguas e as diferentes colonizações tanto aproximam como diferenciam, mas percebemos um esforço em buscar uma denominação do comum que fuja ao bloco generalizante da definição continental, mais marcada pela

geografia, pela cultura e pela condição de dependência, e também da diferenciação por países, marcada pela política e certo fechamento econômico. Como situar no comum, mas mantendo as diferenças inegáveis, a literatura da América Latina?

Em texto de 2013, Eduardo F. Coutinho, pensando cartografias literárias possíveis dentro de uma ideia de literatura comparada e, portanto, além dos limites de uma história literária pautada na nação como referencial único, chega ao que ele chama de “elemento fundamental na elaboração de qualquer história literária para a América Latina” (Coutinho, 2013, p. 93): a noção de “centros culturais”. E, a partir de Octávio Ianni, define:

Centro cultural é o ponto de articulação entre geografia e história, entre o espaço e o tempo; daí sua importância como parâmetro ou paradigma na cartografia cultural da América Latina. É uma espécie de encruzilhada, de ponto de convergência de ideias, imagens e conceitos, o polo de apropriação e ao mesmo tempo de difusão dessas ideias. Nesses centros, acham-se presentes as condições e os produtos da dinâmica das relações sociais, o jogo das forças políticas e econômicas, a trama das produções culturais. Eles são, em suma, ao mesmo tempo mercados, fábricas, centros de poder político, postos de decisões econômicas, viveiros de ideias científicas e filosóficas e laboratórios de experimentações artísticas, onde germinam ideias e movimentos, tensões e tendências, possibilidades e fabulações, ideologias e utopias (Coutinho, 2013, p. 94).

Cada centro cultural teria se originado a partir de uma cidade e não de uma nação, não raras vezes tendo sido criada por incentivo governamental como uma “cidade-eixo”: “cidade que tem a função de polo estratégico de influência simbólico-cultural, exercida por um movimento duplo – ao mesmo tempo centrífugo e centrípeto – no interior de uma região, mais ou menos ampla, de determinado país” (Coutinho, 2013, p. 94). O exemplo vem da “cidade letrada”, conforme a definição de Angel Rama, cidade para onde intelectuais eram enviados para iniciar ou incentivar a criação de cursos, universidades, etc., sempre com uma diferença clara entre a cidade letrada dos países da América Hispânica e as cidades centros-culturais brasileiras organizadas na proximidade de rios ou do mar, uma cidade voltada para o fluxo do café e da cana-de-açúcar. Podemos pensar, no Brasil, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, na região Sudeste, para onde converge a maior parte do olhar crítico

sobre a produção literária brasileira hoje; no Cariri cearense, como repositório de uma cultura popular ainda de grande força e talvez único espaço de existência forte da literatura de cordel no Brasil. Mas em que isso nos ajudaria a pensar além-nação no espaço da América Latina?

Talvez pudesse ser útil uma reaproximação a outro conceito de Rama, “Comarca”, depois trabalhada pelo crítico peruano Cornejo Polar. No dizer de Antonio Candido, Rama teria conseguido pensar, a partir desse conceito, já na década de 1970, as nossas literaturas em perspectiva supranacional,[...] com base em afinidades de tema e de fatura que transbordam as fronteiras geográficas. Ele sentiu como, por exemplo, a produção literária do Rio Grande do Sul pode ter mais afinidades com as do Uruguai e a da Argentina do que com as de Rio de Janeiro ou da Bahia (Candido, in Rama, 2013, p. 30). O conceito de comarca cultural deu lugar a todo um trabalho com a literatura permeável à fronteira, conformada por uma região como a do Sul do Brasil com a Argentina e o Uruguai, por exemplo, e que passa por um estudo também do “pensamento de fronteira”, como desenvolvido por Walter Mignolo.

Recentemente, a partir de 1999, com a publicação de *A república mundial das letras*, de Pascale Casanova, na França, e *Conjectures on World Literature*, de Franco Moretti, na Gran Bretanha, o debate em torno da América Latina se reacendeu para colocar em evidência as disputas de mercado em torno de um sistema global ou mundial da literatura. Em linhas gerais, ambos autores descrevem um mundo literário desigual, composto de centros e periferias e de um sistema também desigual de relações de legitimação e de configuração estética, como aponta Ignácio M. Sanches Prado, em sua introdução ao livro por ele organizado em 2006, *América Latina en la “literatura mundial”*. Enquanto Moretti, porém, com seus mapas e árvores, intenta descrever o sistema literário transnacional, Pascale Casanova faz uma leitura sociológica, fundada em Bourdieu, de quem foi aluna, que enfatiza as relações de poder que estão na base do sistema literário.

O que interessa particularmente a este artigo é o fato de Pascale Casanova tomar de Bourdieu uma concepção espacial de literatura que descreve o campo literário como um conjunto de relações de poder em um mapa geocultural cuja lógica opera com autonomia relativa em relação ao mapa geopolítico. Dessa forma, para a autora, a base do sistema literário não está radicada

em estéticas específicas, mas em sua legitimação e posterior reprodução em um sistema discursivo concreto que se traduz em traduções, edições etc. Numa palavra, o sistema literário poderia ser definido como negociação e como acordo, que se dá entre o centro legitimador (Paris, França, para a autora, mas também Barcelona e Madri, Espanha, e Berlim e Frankfurt, Alemanha) e as diversas nações periféricas. É fácil deduzir daí que o escritor desses países periféricos enfrenta uma luta pela legitimação em seu país em busca do “direito de existir” — termo de Casanova — no sistema literário mundial, ou seja, transnacional.

Roberto Bolaño, escritor que se individualizou no contexto literário recente pela experiência radical de sua literatura e pela também radicalidade de sua escolha pela vida errante, de permanente exílio, de abdicação do conceito de pátria – morou no Chile até os 15 anos, quando foi para o México, onde viveu seu nascimento literário, fundou um grupo de poetas e foi protagonista de *performances* de ruptura com a literatura vigente de então, construindo desde o início a irreverência de sua persona literária, voltou para o Chile para “lutar por Allende”, esteve preso por alguns dias e saindo outra vez de seu país natal iniciou uma peregrinação por vários países da Europa onde exerceu, segundo ele mesmo, todas as profissões, acabando por se radicar em Blanes, cidade de praia próxima a Barcelona, em um momento já de fragilidade de sua saúde. Construiu uma obra com quatro livros de poesia, doze romances, três livros de contos e um com seus artigos e conferências e, apesar da fetichização e entrada no mundo literário como uma espécie de moda, Bolaño representa o que de mais coerente e inovador se produziu na literatura desde Borges – tinha uma visão nem um pouco ingênua desse sistema literário e de seu sentido de negociação.

É desse modo que Bolaño, a partir de sua “existência” mundial, passa a questionar autores e obras da literatura latino-americana que figuram no sistema literário, propondo a ressignificação do olhar europeu (de onde escreve e onde é visto) sobre a nossa produção. Em sua obra de ficção e também em seus discursos e intervenções em jornais de diversos países de língua espanhola, Bolaño coloca em marcha uma prática concreta em direção ao atributo estético de obras e autores que ele considera representativos da América Latina dos anos 2000. Sua questão é destituir certas obras elevadas à categoria

de obras-primas para que se coloque em seu lugar, ou mesmo a seu lado, correspondentes estéticos não vistos e, portanto, inexistentes ao olhar legitimador. Ele interfere concretamente nesse sistema, modificando a visão ainda estagnada, segundo ele, nos representantes do *boom* de 1960|70 ou em escritores que investem no exótico e no vendável de uma imagem latino-americana amenzadora.

No texto que encerra *El gaucho insufrible*, “Los mitos de cthulhu”, há uma vigorosa passagem que pode ilustrar o pensamento de Bolaño em relação à América Latina: “Latinoamérica fue el manicomio de Europa así como Estados Unidos fue su fábrica. La fábrica está ahora en poder de los capataces y los locos huidos son su mano de obra. El manicomio, desde hace más de sesenta años, se está quemando en su propio aceite, en su propia grasa.” (2003, p.168) Os capatazes são os escritores do passado que produziram ou ajudaram a produzir uma imagem folclórica e amena da América Latina. No texto, Bolaño cita seus nomes e coloca o problema de uma literatura conhecida pelo mercado que se coloca no sistema literário como distribuidor de todos os papéis:

En realidad la literatura latinoamericana no es Borges ni Macedonio Fernández ni Onetti ni Bioy ni Cortázar ni Rulfo ni Revueltas ni siquiera el dueto de machos ancianos formado por García Márquez y Vargas Llosa. La literatura latinoamericana es Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Ángeles Mastretta, Sergio Ramírez, Tomás Eloy Martínez, um tal Aguilar Carmino o Comín y muchos otros nombres ilustres que en este momento no recuerdo. (Bolaño, 2003, p.170)

Ou seja, Bolaño opõe claramente os escritores consagrados pelo valor literário das obras aos consagrados pelo alcance de venda de suas obras, pertencentes ao passado, ou que fazem uso das técnicas literárias do passado (do realismo, do realismo mágico), convencionais.

Para os latino-americanos de língua espanhola, como é o caso de Bolaño, o centro legitimador é Barcelona, lugar almejado de todo escritor que queira existir literariamente para além da geografia nacional. É em Barcelona que Bolaño se instala e é de lá que lê o mercado mundial da literatura e a produção da América Latina. É de lá que critica o mercado latino e europeu cuja moeda de valorização seria a venda de livros-promessa-de-exotismo, pertencentes ao tempo passado do *boom* das décadas de 1960|70 e do tempo presente do valor

de mercado, distante do valor literário. É também por esse viés que critica acidamente a literatura de seu país de origem, o Chile, associando-o à província, na medida em que os escritores estariam ainda reivindicando identidades nacionais e um lugar de destaque na nação, visando à sustentação pelo Estado ou o ingresso no mercado estadunidense.

A questão política implicada na leitura que a Europa faz da América Latina, ditada também pelo mercado, é expressiva na obra de Bolaño, que se ocupa em desfazer conceitos e em desconstruir um mapa literário formado por ocorrências externas à literatura e em colocar em seu lugar uma outra constelação de escritores, armada por dentro da literatura. Assim, Bolaño estaria fazendo uma “história constelar²” (Haroldo de Campos, 2011, p. 65) da literatura latino-americana ao citar outros nomes e livros em sua obra de ficção, em entrevistas e discursos e em suas crônicas e resenhas para jornais, mostrando ter consciência de que a existência literária dos escritores latino-americanos depende sempre de instâncias legisladoras cada vez mais ameaçadas pelo mercado. Aproveita, assim, a sua “existência literária”, o lugar de visibilidade que ocupa, para defender uma ideia de literatura, cujo valor é intrínseco à obra.

Pensar Bolaño leitor da América Latina, crítico da literatura aqui escrita, implica pensar em *como* ele lê a literatura latino-americana ultrapassando o conceito de nação e, no entanto, lendo-a primeiramente nos limites geográficos da nação, passando pela questão da língua e reinscrevendo-a em outro mapa, espaço de leitura. Poder-se-ia dizer que Bolaño transnacionaliza a literatura na medida em que a lê a partir do universo geográfico da nação para depois reinscrevê-la na constelação mundial.

Assim, em *Entre parênteses* – obra de intervenção crítica, já que esse livro é uma reunião de textos escritos para as imprensas espanhola, mexicana, chilena e argentina, bem como discursos e artigos lidos em congressos – ele faz

² Haroldo de Campos contrapõe esse conceito ao enfoque linear-evolutivo da historiografia convencional da literatura ao criticar o método de Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira*. Uso-o aqui no sentido de construção de uma visão do que é diferente daquilo que se convencionou chamar literatura latino-americana principalmente a partir de uma imposição mercadológica ligada ao marketing de autor, ao exótico e à linhagem do realismo fantástico do *boom* dos anos de 1960/70. O uso deliberado não foge à proposta de Haroldo de Campos, justamente a de uma leitura da nossa literatura com vistas à diferenciação, ao que há de específico na obra de um autor sem que se faça, necessariamente uma linha evolutiva a partir dela ou na qual ela se encaixe. O termo me parece adequado justamente pelo fato de Bolaño pinçar obras e autores de suas tradições ou conformações nacionais para introduzi-las em um espaço literário internacional.

uma leitura da literatura argentina pós-borgeana, da chilena de Neruda e Parra, a partir da influência de Walt Whitman que estes levaram às últimas consequências, também do México a partir de uma tradição, mais ao lado de Sor Juana Inês de La Cruz (1648-1695) que de Juan Rulfo (1918-1986), ou seja, ultrapassando o galho da literatura fantástica ou do realismo mágico.

As escolhas que Bolaño faz para reorganizar o cânone, ou para interferir no presente do mercado do livro ou da fábrica de escritores, tem a ver com o conceito que tem de qualidade literária, conceito que está também ligado ao que ele chama de autor secreto. Como ele diz no primeiro parágrafo de “Os mitos de Cthulhu”, os escritores eleitos em sua constelação literária, tem a ver com um certo posicionamento diante da literatura, tem a ver com escrever, como ele diz, encarando o perigo, e não com vistas à respeitabilidade.

Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida. Y aceptar esa evidencia aunque a veces nos pese más que la losa que cubre los restos de todos los escritores muertos (Bolaño, 2004, p. 37).

Essa exigência de encarar o precipício tem a ver com uma forma de pensar a literatura como uma filosofia de vida. No discurso de Caracas, mas não só nesse texto como também em “Literatura e exílio” e quando dá notícias de estar participando de um curso sobre a nova literatura chilena em que ele é o professor e também o único aluno, em “La literatura chilena”, Bolaño cita Guy Debord. Seja para falar do inferno das cidades provincianas que tentam ignorar os desajustados sociais, os poetas mais radicais (e está pensando aqui em Pedro Lemebel) seja para falar dos poetas colombianos surrealistas, a referência a que remete o leitor é Guy Debord.

A postura de Bolaño é sempre uma atitude de “jogar-se no vazio”, ir contra a corrente, desafiar o que está colocado como bom, desejável, e aceito como modelo. É nesse sentido que não admite que os ídolos ou os mestres dos escritores seus contemporâneos ainda sejam os premiados pelo Nobel, ou seja, o que outros disseram há mais de trinta anos que é o que há de melhor na literatura. Numa palavra, como Debord na tese 130 de *A sociedade do espetáculo*, é contra o conformismo:

O conformismo absoluto das práticas sociais existentes, com as quais todas as possibilidades humanas estão identificadas para sempre, só tem como limite externo o medo de recair na animalidade sem forma. Aqui, para permanecerem humanos, os homens tem que continuar os mesmos (Debord, 1997, p. 90).

A aproximação com o modo de pensar a sociedade de Guy Debord é explícita até mesmo no fato de ter escrito o Manifesto Infrarrealista em 1976. Uma atitude que destoava, pois a moda dos manifestos já tinha passado e os interesses dos escritores jovens é, quase sempre, se estabelecer no mercado, conquistar padrinhos, ser bem-relacionados. Bolaño faz o inverso: se arma de uma guerrilha literária, invadindo recitais, dizendo uma poesia nada bem-comportada e desafiando nada menos que o mais cultuado escritor do país onde está instalado naquele momento, o México, conhecido mundialmente: Octávio Paz.

Mas no fragmento acima, há uma relação bastante próxima também com o título que Bolaño escolheu para seu texto lido tanto na Casa de las Américas quanto no encontro de Sevilha, com um ano de distância entre os dois, “Los mitos de Cthulhu”. Cthulhu, essa “entidade” da ficção de Lovecraft, é frequentemente citado pela sua aparência repugnante, seu tamanho gigantesco e o terror abjeto que evoca, sendo sinônimo de horror ou mal extremo. Um monstro que possivelmente teria nos gerado, um antepassado, um deus, uma entidade animalesca, mas também uma caricatura humana.

Nessa escolha de Bolaño para o título, tirado do mundo dos contos de terror, parece haver uma pista do que seja para ele uma das aparências do mal absoluto vivido no que ele chama no início do texto de uma “época sombria”. O tempo da sociedade do espetáculo tal como havia previsto Guy Debord ainda em 1967 quando não era nem um centésimo do que é hoje. No texto, Bolaño fala justamente de uma entrevista de um autor que viu na televisão, de um escritor que tem um programa de TV e é campeão de vendas de livros, repete nomes de escritores que se empenham em vender e faz um parágrafo à maneira da intermitência das propagandas nos intervalos dos programas de TV, que repetem *ad nauseam* a mesma marca. Assim com os escritores: sempre os mesmos nomes sendo lembrados. E quando um escritor de qualidade se

conforma em repetir esses nomes sem pensar, sem desejar colocar outros em seu lugar, então caiu no mito de Cthulhu. E se transforma ele mesmo em um filho de Cthulhu.

Debord apontou o perigo do escritor fascinado pelo mercado:

Com as coisas no ponto em que estão, é possível encontrar autores coletivos empregados pela edição moderna, isto é, a que conseguiu a melhor divulgação comercial. Como a autenticidade de seus pseudônimos só é garantida pelos jornais, eles fazem repasses, colaboram, substituem-se, contratam outros novos cérebros artificiais. Encarregam-se de expressar o estilo de vida e de pensamento da época, não em virtude de sua personalidade, mas sob ordens. Quem acreditar que eles são de fato criadores literários individuais, independentes, pode chegar a admitir qualquer absurdo. Cabe dizer que esse tipo de autores modernos tenta seguir Rimbaud pelo menos nisto: “Je est un autre”. (Debord, 1997, p. 229)

A sociedade do espetáculo, e o próprio Guy Debord, também pode entrar na categoria dos escritores esquecidos, retomados por Bolaño, já que suas teorias foram lidas no passado, sempre pelos desajustados e hoje denunciam coisas que parecem não ter mais importância para as novas gerações: os filmes policiais e de ficção científica, mesmo os de aventura mais banais e os de espionagem, já dizem o que ele diz, de dentro do sistema do espetáculo. O interessante é perceber que ele renunciou isto: o livro continua servindo e muito atual para quem se interessa numa postura não conformista de ler a sociedade por uma outra via, problematizando o valor da imagem-mercado, a visibilidade rentável. Essa não é uma postura fácil. Algo mais, além de uma bastante próxima atitude de vida, Bolaño e Debord tem em comum: a leitura de Arquíloco, de Baudelaire, de Mallarmé, de Marx, de Rimbaud e, principalmente de Lautréamont. Diz Debord em *Panegírico*: “As pessoas que eu admirava mais que ninguém no mundo eram Arthur Cravan e Lautréamont”. Bolaño no discurso de Caracas: “No hicimos caso a nadie, salvo Rimbaud y Lautréamont”. Não por coincidência, os que rondaram o abismo.

O empenho de Bolaño no resgate dos escritores que não se “empenham na busca de respeitabilidade”, sua identificação com essa sorte de poetas como Mário Santiago Papasquiaro, Rodrigo Lira, Pedro Lemebel, os três bastante de fora dos lugares de prestígio, homossexuais em países onde ainda se matam homossexuais, poetas que mais que poesia têm como cartão de visitas uma

atitude visceral com a poesia, uma atitude que perturba o mundo glamourizado da literatura, tem identificação com sua própria atitude de poeta em seu tempo no México, com sua trilha de busca de uma saída como narrada em *Os detetives selvagens*, e tem identificação também com as leituras de Debord, que ensinava em “A miséria do mundo estudantil”: “Os estudantes têm muito a aprender, com toda certeza, não com os professores, mas com os ‘marginais das cidades’, cuja lucidez é maior” (Debord, 2002, p. 29). Quem lê *Os detetives selvagens* não duvida disso.

E como Debord, Bolaño passou a vida toda dizendo de alguma maneira que não acreditava em “becos sem saída³”, vendo com lucidez a derrota política da América Latina, o mundo doente, mas buscando alternativas a isso. Mesmo quando diz, em suas intervenções públicas, que parece não haver saída, aponta uma ao dizê-lo: o valor do escritor, sua honra ao manter-se fora do jogo eminentemente de busca de lugar, a possibilidade de manter-se fiel ao único valor que pra ele conta, o da qualidade literária, ainda que o valor da sociedade globalizada seja sempre outro.

Mas essa certeza de haver uma saída nunca é uma certeza. Como ele diz de Lamborghini, de quem só é possível ler umas vinte páginas quando se sente especialmente valente, assim é o pensamento sobre a saída: é preciso estar em seu dia de valente para acreditar que há uma. Em outros dias, melhor não abrir esse livro, melhor não ler o texto escrito para o encontro de Sevilha que acabou sendo substituído por outro, menos terrível e desolador:

La herencia. El tesoro que nos dejaron nuestros padres o aquellos que creímos nuestros padres putativos es lamentable. En realidad somos como niños atrapados en la mansión de um pedófilo. Alguno de ustedes dirá que es mejor estar a merced de un pedófilo que a merced de un asesino. Sí, es mejor. Pero nuestros pedófilos son también asesinos. (Bolaño, 2004, p. 314)

As duas constelações

³ Em entrevista a Demian Orosz por ocasião do lançamento de *Putas Assassinas*, Bolaño responde à pergunta sobre uma sensação que lhe dariam os personagens suicidas: “Descreo por principio de los callejones sin salida. No existen los callejones sin salida. El suicidio es una salida”. Em: “siempre quise ser um escritor político”. <http://archivo.lavoz.com.ar> Pesquisado em junho de 2012.

São duas as vias de eleição dessa constelação a que se dedica Bolaño em sua obra: uma feita através da crítica, reunida em *Entre parênteses*; outra a feita na obra ficcional, na qual enumera e cita autores, faz desaparecer, lembra-os depois de desaparecidos, faz com que sejam procurados, coloca em cena críticos excêntricos e fascinados pelo mito do escritor desaparecido, do escritor genial que já não está em seu país de origem, se perdeu no fim do mundo. Por exemplo, Archimboldi | Arcimboldi, em *Os dissabores do verdadeiro polícia* e em 2666, Cesárea Tinajero em *Os detetives Selvagens*, principalmente, mas também Wielder em *Estrela distante*.

O mito literário Arcimboldi/Archimboldi/Hans Reiter encerra pelo menos três grandes temas da literatura contemporânea amplamente explorados por Bolaño: o escritor cultuado que desaparece, problematizando, assim, a questão inversa, ou seja, a do escritor de sucesso sem uma obra; o passado político do homem e/ou nação que é apagado ou esquecido no curso da história; a busca incessante de identidades, prazeres e sentidos para dissipar o tédio da existência, simbolizada pelo verso de Mallarmé “A carne é triste, sim, e eu li todos os livros” hoje transfigurada na saturação mercadológica.

Em 2666, no plano do passado, Archimboldi foi Hans Reiter, nome de um dos médicos responsáveis pela política nazista do Reich, também responsabilizado no julgamento dos médicos de Nuremberg por experimentos científicos com judeus durante a Segunda Guerra. Em *Homo Sacer, o poder soberano e a vida nua*, Giorgio Agamben dedica-se a escritos de Reiter sobre a assim dita necessidade de se estabelecer o valor das vidas humanas e entregar ao Estado a decisão sobre a vida ou a morte. É sabido que essa política, implantada antes da Guerra, era um eficaz programa de eutanásia que levava à morte os doentes mentais e velhos residentes na Alemanha. Ao ligar o escritor ao médico nazista, Bolaño aproxima o assassino, problema-chave da literatura policial, ao autor e problematiza amplamente as categorias de bem e mal.

Mas para além do plano dos fatos, da história, há um mito que diz que Hans Reiter teria fingido sua morte e fugido para a Argentina, onde teria vivido sob o pseudônimo de Archimboldi, escrevendo livros até ser descoberto na década de 1960, e é difícil saber se Bolaño se alimenta do mito ou se cria o mito, já que uma biografia de Hans Reiter, que bem poderia ter sido escrita por Bolaño à maneira das de *La literatura nazi en América*, ficou disponível na

Wikipédia durante o ano de 2012, quando iniciei minha pesquisa de pós-doutorado. A história dessa descoberta e entrega ao Estado de Israel, oficialmente, diz respeito mais bem à Eichmann que, verdadeiramente, se escondeu na Argentina, como é narrado por Hannah Arendt em *Eichmann em Jerusalém, um relato sobre a banalidade do mal*.

É interessante pensar que Arcimboldi, um escritor francês, em *As agruras de um verdadeiro tira* e Archimboldi, alemão, em 2666, saem do centro do mundo para desaparecer nas margens, na cidade fictícia de Santa Teresa, próxima ao deserto mexicano, essa parte tão exótica e cheia de perigos situada na América Latina. É para esse lugar, o fim do mundo, que se dirigem os críticos mais importantes da Europa em busca do escritor-mito, é para esse fim de mundo que Amalfitano deve se dirigir se quiser continuar dando suas aulas de literatura depois de ter sido expulso da Espanha e, no final de 2666, todos os olhares convergem para esse fim de mundo com sua violência, prisões e pobreza. No lugar do latino que é preso no centro do mundo, temos um alemão, sobrinho do grande escritor indicado ao Nobel, preso em Santa Teresa, acusado de assassinar centenas de mulheres. No texto “Direto para o fim do mundo” (2002, p. 199-228) Beatriz Resende lê a temática do fim do mundo no cinema e na literatura dos anos 1980-90 a partir da ideia de utopia. O fim do mundo como o fim da utopia. Parece-me que Bolaño parte justamente dessa ideia para mostrar uma crise de valores de um centro que se recusa a pensar os problemas da periferia, para discutir como, afinal de contas, esse fim de mundo acaba sendo um problema que implica o centro.

La literatura nazi en América, a partir já do título, é uma proposta de leitura da América, neste caso não a Latina – está incluída também a América do Norte. Nas palavras do autor, publicadas na contracapa da edição espanhola da Anagrama, o livro é “una antología vagamente enciclopédica de la literatura filonazi producida en América desde 1930 a 2010, un contexto cultural que, a diferencia de Europa, no tiene conciencia de lo que es y donde se cae con frecuencia en la desmesura.” O livro é uma crítica ao provincianismo desses países, cujos escritores fariam qualquer negócio para pertencer à elite

literária internacional, ainda que, na maioria dos casos, acabem como ilustres desconhecidos.

Caberia perguntar qual o lugar que ocupa a literatura brasileira nessa constelação de Bolaño. Em *Entre parênteses* ele fala apenas de Nélide Piñon e Paulo Coelho como exemplo de escritores que pertencem à Academia Brasileira de Letras e que são conhecidos mundialmente, segundo ele, pelo plano de *marketing* e o medíocre da obra. Em *Os dissabores do verdadeiro polícia*, situa o início da trama no Rio de Janeiro e faz com que Amalfitano, o tradutor de Arcimboldi na Espanha, exilado no México, tenha sido também tradutor de Osman Lins. Cita também “os irmãozinhos Campos”, numa nota que encerra crítica e homenagem no mesmo gesto, como, de resto, ocorre com os escritores que critica, mas faz permanecer na constelação. Em *La literatura nazi en América*, faz o perfil de um hipotético Amadeo Couto e de um Luiz Fontaine da Souza, ambos brasileiros.

É evidente que para Bolaño a literatura latino-americana se resume, portanto, à literatura hispano-americana. Sua incursão na literatura de língua portuguesa é pífia e a ela não dá nenhuma visibilidade.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. 2ª Ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ARENDT, Hannah. *Eichmann in Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

BOLAÑO, Roberto. *2666*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOLAÑO, Roberto. *El gaúcho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2004b.

BOLAÑO, Roberto. *Entre parênteses*. Barcelona: Anagrama, 2004c.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CANDIDO, A. Depoimento. In: *ÁNGEL Rama: um transculturador do futuro*. Organização: Flávio Aguiar e Joana Rodrigues. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 29-32.

CASANOVA, Pascale. *República mundial das letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

COUTINHO, E. F. *Literatura Comparada: reflexões*. São Paulo: Anablume, 2013.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBORD, Guy. *Panegírico*. Trad. Edison Cardoni. São Paulo: Conrad, 2002.

DEBORD, Guy, et al. *Situacionista: teoria e prática da revolução*. Trad. Leo Vinicius Francis Wuillaume. São Paulo: Conrad, 2002.

MORETTI, Franco. Conjectures on world literature. *New Left Review* 1, janeiro e fevereiro de 2000.

MORETTI, Franco. More conjectures. *New Left Review* 20, março e abril de 2003.

RESENDE, Beatriz. *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressão da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

RESENDE, Beatriz (Org.). *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

PRADO, Sanches. *América Latina en la "literatura mundial"*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidade de Pittsburg, 2006.

“COMO SE FOSSE COM OS OUTROS” – AS DITADURAS LATINO-AMERICANAS NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Lucas Bandeira de Melo Carvalho¹

RESUMO: Na proximidade dos cinquenta anos do golpe civil-militar de 1964 no Brasil, a literatura voltou a falar das ditaduras da segunda metade do século XX na América Latina. As diferenças e as semelhanças entre três romances recentes – K. (2011), de Bernardo Kucinski, *A resistência* (2015), de Julián Fuks, e *Noite dentro da noite* (2017), de Joca Reiners Terron – apontam tendências atuais do tratamento ficcional da realidade histórica do continente. Este trabalho compara as estratégias narrativas dos romances e como elas se relacionam com a memória e o esquecimento da história recente.

PALAVRAS-CHAVE: romance contemporâneo, ditaduras, história, memória, metaficção

ABSTRACT: As we were near the fiftieth anniversary of the 1964 civil-military coup in Brazil, there was a new wave of fictional books about the Latin American dictatorships in late twentieth century. The differences and similarities among three recent novels – K. (2011), by Bernardo Kucinski, *A resistência* (2015), by Julián Fuks, and *Noite dentro da noite* (2017), by Joca Reiners Terron – suggest current trends in the fictional treatment of the historical reality of the continent. This article compares their narrative strategies and how these strategies can be related to memory and forgetfulness of recent history.

KEYWORDS: contemporary novel, dictatorship, history, memory, metafiction

Em 1967, apenas três anos após o golpe civil-militar que tirou João Goulart do poder e colocou o marechal Humberto de Alencar Castelo Branco na presidência, Antonio Callado publicou *Quarup*, primeiro de seus quatro livros sobre a ditadura. Depois se seguiriam *Bar Don Juan* (1971), *Reflexos do baile* (1976) e *Sempreviva* (1981). Callado não foi o único. A literatura parecia ter mais liberdade do que o jornalismo para falar do que estava acontecendo no país. Em 1971, por exemplo, Erico Verissimo usou a chave do fantástico para falar do assunto em *Incidente em Antares*, e em 1977 surgiu um dos primeiros

¹ Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

romances testemunhais sobre o período, *Em câmara lenta*, que motivou a prisão do autor, Renato Tapajós. No final dos anos 1980 e nos anos 1990, o período ditatorial parece ter perdido lugar nos livros de ficção, mas o tema voltou com força nos últimos vinte anos – a partir principalmente de 2011, quando por fim o Brasil instituiu, por meio da lei número 12.528, a Comissão Nacional da Verdade, que tinha por objetivo “examinar e esclarecer as graves violações de direitos humanos praticadas” entre 1946 e 1988 a fim de “efetivar o direito à memória e à verdade histórica e promover a reconciliação nacional”.

Comparo aqui três desses romances recentes que falam das ditaduras latino-americanas, mas fogem da alegoria e do testemunhal, enfrentando o período ditatorial com estruturas híbridas, em que convivem ficção, autobiografia, documento e intertextualidade. São romances que de diferentes maneiras colocam a pergunta recorrente: o violento e traumático pode ser representado ficcionalmente? Há algo que não pode ser narrado?

Moldura e documento

K., de Bernardo Kucinski, foi lançado em 2011. Leva para a ficção uma história em que o autor empírico é personagem importante – embora, no livro, ele só apareça (não nomeado) como “o irmão na Inglaterra, com quem [Ana Rosa] se correspondia” (Kucinski, 2014, 35). Em 1974, um casal de militantes políticos desaparece – ela professora da Universidade de São Paulo, ele físico. O romance acompanha *K.*, o protagonista, pai de Ana Rosa, em busca da filha. Em meio a essa procura, alguns capítulos funcionam como contos, fragmentos, na terceira pessoa ou na voz de algum personagem cuja voz é imaginada pelo narrador (um policial, a amante de um general, uma mulher que trabalhou na Casa da Morte, em Petrópolis, em que presos políticos eram torturados), e complementam a história do desaparecimento de Ana Rosa. Quando o livro começa, em 1974, fazia dez dias que não tinham notícias dela. *K.*, o pai, vai à universidade e sonda colegas de trabalho da filha, conversa com um vendedor que é informante da polícia, recorre à comunidade judaica e fala com um general, vai a uma reunião de parentes de desaparecidos, tenta a Anistia Internacional e outros organismos internacionais. Nada adianta.

Essa peregrinação em busca dos desaparecidos é carregada do peso da migração judaica. K. imigrara para o Brasil fugindo do nazismo, depois de preso na Polônia acusado de subversão. Em diálogo com a questão política brasileira, há o tema da transmissão, caro à herança judaica: para uma cultura que não tem terra, é essencial a transmissão das tradições (a língua, os ritos, os mitos, a memória das dores, a literatura).

K., escritor conhecido na comunidade judaica, falhou em transmitir para os filhos essa herança. Mas tem a escrita, inscrição que perpetua a herança cultural. Quando a filha desaparece, no entanto, ele perde o discurso pelo qual poderia realizar o registro do trauma:

K. chegou a compor vários cartões com registros de episódios, diálogos, cenários. Mas ao tentar reuni-los numa narrativa coerente, algo não funcionou. [...] Era como se faltasse o essencial; era como se as palavras, embora escolhidas com esmero, em vez de mostrar a plenitude do que ele sentia, ao contrário, escondessem ou amputassem o significado principal. Não conseguia expressar sua desgraça na semântica limitada da palavra, no recorte por demais preciso do conceito, na vulgaridade da expressão idiomática. Ele, poeta premiado da língua iídiche, não alcançava pela palavra a transcendência almejada.

Seria uma limitação da língua iídiche? Será que esse povo tão maltratado não conseguia expressar sofrimento na sua própria língua?

[...]

... seu bloqueio era moral, não era linguístico: estava errado fazer da tragédia de sua filha objeto de criação literária [...]. Envaidecer-se de escrever bonito sobre uma coisa tão feia. (id., 135-6)

Ele então substitui a literatura pelo depoimento epistolar, de modo a legar “para os netos o registro de uma tragédia familiar” (id., 137). Vindo de uma cultura da memória, K. faz o registro do passado em uma cultura sem memória, que tentou durante anos esquecer o que aconteceu entre 1964 e 84.

Mas o que lemos não são as cartas de K. Ele é o protagonista, não o narrador. E quem narra recorre à literatura. K. é um romance em que a literatura está muito presente. Os capítulos-fragmentos seguem estilos diferentes, sempre literários, e são citados escritores, principalmente judeus. “Sobreviventes, uma reflexão”, capítulo já no final do livro, é uma pequena digressão sobre Kafka, o que nos faz, claro, pensar em K. como uma mistura do Kucinski real, imigrante que perdeu a filha assassinada pelo regime militar brasileiro, e Jo-

seph K., personagem de *O processo* (embora, ao contrário do personagem brasileiro, Joseph K. recuse quanto pode qualquer ajuda em seu enfrentamento com a justiça). Em Kafka, temos: “Em consequência, os documentos do tribunal, sobretudo o auto de acusação, permaneciam inacessíveis ao acusado e à sua defesa, por isso geralmente não se sabia, ou pelo menos não se sabia com precisão, contra o que a primeira petição devia se dirigir” (Kafka, 2003, 110) e “o tribunal supremo, inteiramente inacessível ao senhor, a mim e a todos nós” (id., 147). Kucinski (autor do romance) escreve: “O Estado não tem rosto nem sentimentos, é opaco e perverso. Sua única fresta é a corrupção. Mas às vezes até essa se fecha por razões superiores. E então o Estado se torna maligno em dobro, pela crueldade e por ser inatingível. Isso ele sabia muito bem” (Kucinski, op. cit., 16-7).

Kafka, podemos supor, é usado aqui como uma moldura ficcional que permite narrar o que parece ser duro demais, real demais para ser escrito na forma de ficção. *K.*, no entanto, não é decalcado de *O processo*. O autor usou apenas a moldura do personagem diante de uma justiça inescrutável para conseguir contar uma história que precisa ser contada. Há alguns temas que parecem ser retomados do autor tcheco, como a questão da transmissão da cultura judaica, mas não há a ironia kafkiana, e em *K.* o Estado – praticamente ausente em *O processo* – confunde-se com a Justiça.

Ainda assim, é possível ler *K.* como uma grande citação de Kafka. E, nesse sentido, o romance parece colocar um pé na estratégia “textualista”, isto é, tratar o histórico e o literário como parte do mesmo regime discursivo. Mas o recurso intertextual convive com dois outros. Primeiro, notamos que o narrador empírico, que se identifica (de maneira não ingênua) com um dos personagens, retira-se não apenas como narrador testemunhal. Além das menções não nomeadas ao “irmão na Inglaterra”, ele só fala no primeiro capítulo – uma apresentação em que acusa o “mal de Alzheimer nacional” em relação à ditadura (Kucinski, op. cit., 12) – e no último, um pós-escrito. É como se, para falar da busca do pai pela irmã ausente, ele também precisasse se ausentar – ou seria **sua** busca. Como vemos em *Os visitantes* (2016), cujo protagonista é o autor de *K.*, que recebe em casa personagens e emissários de personagens do romance, algumas das cenas na verdade foram vividas por outras pessoas, até pelo próprio autor, que decidiu atribuir todas as ações ao pai.

Um segundo traço é outro tipo de citação, desta vez documental, ao recriar a reunião da congregação do Instituto de Química da USP em que se discute a “dispensa da docente [Ana Rosa] por abandono de função” (id., 156), apesar da suspeita de que ela naquele momento fosse uma presa política. Essa recriação é baseada em documentos reais da USP, como a ata da reunião, citada literalmente. Ou seja, *K.* cita a literatura na moldura e cita o documental no momento-chave do romance, como uma pintura em que fosse colado um fragmento não pictórico em seu ponto áureo.

O resultado dessa estrutura curiosa – a moldura kafkiana, os fragmentos literários, a citação documental – é um objeto estranho, extremamente realista – no sentido mais comum do texto, por se aproximar da história e da memória – e ao mesmo tempo bastante textual. É como se o romance obedecesse a dois impulsos diferentes. A necessidade de contar o que parece intolerável – o luto sem corpo –, de fazer a memória do trauma nacional, faz o autor recorrer à moldura kafkiana, à ficção. A necessidade de intervir no presente, de influenciar a política do presente por meio da literatura – o livro foi lançado no mesmo ano em que a lei nº 12.528/2011, que instituía a Comissão da Verdade, foi sancionada, um ano antes de a comissão começar a funcionar e abalar o silêncio do Estado em relação aos crimes da repressão –, o faz mudar de regime narrativo e apresentar um texto que não faz parte do mundo ficcional, a citação do documento como modelo de recuperação da memória. Para dar conta desses impulsos, *K.* precisa operar entre o ficcional e o documental.

Embora parta de experiências pessoais, *K.* recusa a autoficção. Não há nele a flutuação entre o eu real e o fictício, condição necessária da autoficção (Hidalgo, 218, 219), mas apenas um eu real que compõe a moldura mais exterior do romance. Em outro livro que fala de uma experiência pessoal durante o período, *A resistência* (2015), de Julián Fuks, a estratégia é diferente.

Memória e esquecimento

Em *A resistência*, o caçula de uma família argentina exilada no Brasil narra a história do irmão mais velho. Adotado por um casal de intelectuais argentinos que fazem parte da oposição à ditadura, o garoto tem dois irmãos mais novos, uma menina e o narrador. As relações familiares, entanto, vão

ficando mais complicadas. O filho mais velho – cuja origem os pais adotivos nunca revelam – vai se tornando arredio, tem distúrbios alimentares e tendência a se isolar. O romance é um mergulho do narrador na memória familiar e nas cicatrizes que as ditaduras causam em pessoas comuns.

A resistência funciona como um híbrido de memória, ensaio e ficção, lembrando em certa medida autores como Julian Barnes. No primeiro capítulo, por exemplo, o narrador se pergunta, à maneira de um ensaio, qual a melhor maneira de falar de seu irmão – “Meu irmão é adotado”, “meu irmão foi adotado”, “meu irmão é filho adotivo” – e o significado dessas expressões; em outros, ele lembra momentos da vida deles ou relata sua viagem para a Argentina em busca de alguma pista da origem do irmão adotado. Essa variação, no entanto, é conduzida pelo narrador, um narrador que põe peso nos acontecimentos por meio de uma linguagem hiperbólica, carregada – “o riso como conforto às vísceras consentindo ao corpo um vigor imemorial”, “por que não recolho esse meu corpo quase partido e parto de uma vez?”, “subsumindo na estranheza que escondia com discrição, no sutil embotamento” (Fuks, 2015, 55, 57 e 60) –, por meio de capítulos construídos retoricamente, abusando do efeito da repetição da palavra “resistência” – como se quisesse garantir que o leitor será capaz de compreender a dimensão que deseja dar à metáfora: “calar é resistir”, “ter um filho há de ser, sempre, um ato de resistência” (id., 52, 42) – e de estruturas circulares – “Isto não é uma história. Isto é uma história”, começa o sétimo capítulo, que termina em “Não consigo decidir de isto é uma história” (id., 23, 25). O tempo todo estamos conscientes da tentativa do narrador de impor o peso emocional dessas memórias, de sua “intenção” – com sua retórica cerimoniosa e sua estrutura melodramática –, o que eclipsa a reflexão sobre a ficcionalidade da memória (“Isto não é uma história” / “Isto é uma história”).

É interessante que *A resistência*, um livro autoficcional – isto é, um romance metaficcional de fundo autobiográfico – que mescla memória, ensaio e ficção, seja em larga medida respeitoso demais com o real. Ele precisa reforçar que “Não foi assim, não foi narrável, o nascimento do meu irmão” (id., 59), logo depois de narrar uma versão hipotética do nascimento do irmão. Como algo que já se narrou pode não ser narrável? O que é o mesmo que dizer: o desconhecido, o traumático, pode de alguma maneira ser narrado? Ou o que

ele quer dizer é que o traumático pode ser narrado, mas não recuperado? Talvez se confunda justamente o narrável e o recuperável, quando na verdade são características opostas: precisamos narrar justamente porque não podemos recuperar (esquecer ou conviver em paz).

Podemos, com isso, começar a esboçar uma diferença entre *K.* e *A resistência*: o primeiro assume tanto o literário quanto o documental, embora afaste o autobiográfico, o testemunho direto; o segundo coloca o autoficcional como lugar de onde se pode narrar o irrecuperável. Mas sigamos.

Em determinado ponto, o narrador conta que pediu ao pai que lhe enviasse um documento da Operação Condor – operação conjunta de repressão dos governos de Brasil, Argentina, Chile, Bolívia, Paraguai e Uruguai nos anos 1970 – em que constava o nome do pai. “Eu lhe peço que mande, mas não conto que quero inseri-lo no livro, que pretendo absurdamente atestar minha invenção com um documento. Envergonhado, talvez, com a própria vaidade, ele nunca me manda o arquivo; eu nunca volto a pedir, envergonhado também.” No livro de Kucinski, o narrador não se vê obrigado a explicar até onde vai a ficção – o modelo kafkiano – e onde começa o documental. Em *A resistência*, o narrador nos lembra o tempo todo que aquilo é apenas uma especulação com base em uma experiência, uma “invenção”, e recusa-se a misturá-la com o documento.

É possível, claro, ler de outra maneira: a hesitação ensaística e as incertezas da memória do narrador de *A resistência* abririam o real para sua virtualidade, abririam o pessoal e o privado da experiência desta família para a experiência pública e coletiva do trauma histórico do sequestro de crianças pela ditadura argentina. E, em contrapartida, a citação do documento em *K.* teria como função um “efeito de real”, uma ilusão de que devemos ler toda a narrativa como verdade. A heterogeneidade de *K.*, no entanto, sugere que ali os modos ficcional e histórico funcionam dentro de um mesmo regime (híbrido) de racionalidade, que tenta dar conta do horror (o que “não poderia ser narrado”, mas é). Fuks para na soleira, incerto de mostrar o limiar que separa um exterior (a ficção) de outro exterior (o documento).

Há, no entanto, dois momentos em que Fuks atravessa o limiar. O narrador – que nasceu em 1981 – imagina os pais lendo um comunicado assinado pelas “Avós argentinas com netos desaparecidos”, uma corrente das Mães da

Praça de Maio, publicado no jornal *La Prensa* em 5 de agosto de 1978. O movimento que o narrador hesita em dar quando se trata do concreto privado (o nome do pai) se realiza quando se trata do concreto histórico e público. Ele serve, no entanto, para o narrador imaginar se os pais teriam se perguntado se o filho adotado era uma das crianças sequestradas pelo regime argentino e entregues para adoção (Fuks, op. cit., 91-2). A citação desse documento, portanto, funciona como a citação de qualquer evento histórico – qualquer texto que é parte do mundo de referência do leitor –, não como citação de um fragmento do real cotidiano, privado.

O segundo momento ocorre no final do livro, quando o narrador decide quebrar a quarta parede ficcional e exhibe definitivamente que o que lemos é invenção (num gesto que talvez lembre o Nabokov de *Lolita*). O contrato autoficcional que rege o romance é exposto. O narrador nos conta que o livro já está concluído e ele dá o manuscrito a familiares. Os pais de Sebastián (nome que o autor escolhe para seu alter ego, o que já rompe a ortodoxia da autoficção) mostram para o narrador os erros, as incoerências, as ingenuidades do romance. Esse final metafictional, embora não seja novo, é surpreendente, desconcertante e, mais uma vez, ambíguo. Por um lado, expõe quanto qualquer autoficção vai ser apenas uma ficção com base autobiográfica, mas por outro representa mais um passo em direção à biografia, ao “foi assim”, ou “foi praticamente ou em essência assim”, numa espécie de “real suficiente”. Essa exposição do ficcional nos diz: estou tratando do que (para mim) é intratável, por isso o recurso à ficção é necessário. A construção ensaística, no entanto, permanece “sincera” – não há nada que nos faça crer que não.

Há, por fim, uma ausência em *A resistência*, que indica qual é, acredito, o verdadeiro tema do livro. Embora seja mencionada em alguns momentos, a ditadura brasileira não afeta a família. Eles estão no exílio, no “bem-estar brasileiro” (id., 108). A ditadura brasileira é recoberta pelo silêncio, enquanto o regime argentino cai na banalidade. Em uma passagem, Sebastián está em Buenos Aires, procurando o apartamento em que viveram os pais. Tenta convencer o porteiro a deixá-lo entrar e, quando explica o livro que está escrevendo, ouve: “*Ah, una más, una memoria más de los setenta*” (id., 58). Afinal, a memória da ditadura argentina foi revirada, os crimes foram expostos.

Essa ausência me faz ler *A resistência* como um romance sobre a nossa falta de memória, e não sobre a memória de uma migração, de um exílio. O tema é mais a ditadura brasileira que a argentina. Se Kucinski precisa retirar o “irmão que está na Inglaterra” para falar de uma experiência pessoal, Fuks fala de nossa amnésia construindo uma narrativa de migração de um país que é todo memória – podemos aqui lembrar de Ludmer (2013, 38-78) quando fala que uma das obsessões da literatura argentina dos anos 2000 é a memória nacional – para um país que é esquecimento e conciliação.

Nesses dois romances, que se aproximam na estrutura e no tratamento da memória e da experiência, percebemos a necessidade de uma citação ampla a modelos literários (*O processo*, de Kafka, ou o subgênero da metaficção autobiográfica) e da ficcionalização do real, como se a experiência traumática precisasse ser transformada em ficção para poder ser comunicada. Há, no entanto, a invasão do concreto, não ficcional, historicamente verificável, no tecido romanesco, como se, por meio da textualidade, os regimes ficcional e não ficcional se igualassem e isso permitisse que o documento invada o ficcional.

O que vemos até aqui é de que maneira, ao menos nesses dois romances, por mais que se recorra ao documento e à fabulação, evita-se tanto o testemunhal quanto o metafórico. O não ficcional – a biografia, os nomes próprios, fragmentos concretos do fluxo inapreensível da história – invade narrativas que usam os recursos literários – a intertextualidade, a invenção, a metaficção – para explorar as lacunas de nossa memória fraturada de uma página infeliz da nossa história.

História como cenário

Um terceiro romance, publicado em 2017, vai por outro caminho, embora elaborando os mesmos problemas: memória, trauma, história, autoficção, violência. Em *Noite dentro da noite*, de Joca Reiners Terron, um garoto experimenta, numa espécie de delírio, os anos da ditadura. A violência está ali – a perseguição política, o conservadorismo da sociedade brasileira –, mas os recursos utilizados são de uma metaficção pop. É quase como se lêssemos uma grande história em quadrinhos, com os humanos transformados em ani-

mais (a mãe do protagonista é a rata, como no clássico *Maus*, de Art Spiegelman), personagens que exibem fisicamente as características psicológicas (o químico alemão Kurt Meier tem o rosto coberto de cicatrizes), uma espécie de narrativa hiperbólica (peripécias extravagantes ou cenas descritas de maneira exagerada, como nas diversas vezes que os carros quase caem do penhasco), os enigmas que remetem ao romance policial (quem são Curt/Kurt, qual é a doença da “noite dentro da noite”, a pyhareryepypepyhare). Há ainda as possíveis referências literárias (o uso de fatos históricos e de frases longas de Sebald, o duplo e a falsa autobiografia em Paul Auster, as referências à *Invenção de Morel*, de Bioy Casares, a ficção de Philip K. Dick) e as claras remissões históricas (o tradutor Curt Meyer-Clason transformado em personagem). Se a ditadura é transformada em uma máquina kafkiana em *K.* e em uma ausência que se insinua em *A resistência*, em *Noite dentro da noite* ela parece, em um primeiro momento, ser apenas um pano de fundo aleatório, como o Capitão América enfrentando o Caveira Vermelha na Segunda Guerra Mundial. “Que ditadura era aquela que não conseguia nem ao menos fabricar seus próprios soldadinhos de brinquedo, obrigando-o a brincar com soldadinhos de chumbo alemães da Primeira Guerra herdados de alguém. Era uma enorme falha de propaganda, inépcia indesculpável. Aqueles dois não eram seus pais, mas Bonnie e Clyde atrás de dinheiro para manter a Ação Libertadora Nacional e os guerrilheiros do MR-8 ou qual fosse a organização de Karl Reiners” (Terron, 2017, 221-2), discorre o narrador.

Noite dentro da noite tem uma estrutura intrincada. Embora não seja fragmentado como *K.* e *A resistência*, o romance de Joca leva o leitor a uma experiência bem mais desconfortável, com seu emaranhado de tempos e narradores. Embora tenha o subtítulo “uma autobiografia”, é em certo sentido uma anti-autoficção. O protagonista, um menino mudo, sofre um acidente em 1975, que o deixa em coma. Anos depois, ele não se lembra do que aconteceu após o acidente – o Ano do Grande Branco. Durante anos, ele vai precisar usar fenobarbital – um anticolvulsionante, sedativo e hipnótico – para controlar suas crises de epilepsia. O livro, composto com períodos longos e complexos, vai e volta na história desse protagonista e de personagens ligados de alguma forma a ele, numa trama em que a verossimilhança parece deixada de lado,

embora recursos realistas – como a descrição detalhada de uma tortura (id., 318) – sejam usados.

O romance é narrado por um narrador onisciente, mas ele na maior parte do tempo apenas media a narração de outra pessoa. A voz principal em quase todo o livro é a do tradutor Curt Meyer-Clason, um personagem histórico, que traduziu para o alemão diversos livros brasileiros, notavelmente o *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. A partir de alguns atributos do Curt Meyer-Clason real, Terron constrói um Curt Meyer-Clason ficcional. O nome serve quase como uma fantasia ou uma máscara que se veste para representar um personagem, ou como um índice que liga o mundo ficcional a um mundo de referencial histórico.

O enredo pode ser mais ou menos resumido assim (mais ou menos porque há desvios, incertezas e subtramas demais): o protagonista (“você”, a quem os narradores se dirigem) seria o filho de um embaixador morto em uma tentativa malsucedida de sequestro por um grupo de esquerda armado durante a ditadura civil-militar brasileira. O grupo dá a Karl Reiners, tio do protagonista, a incumbência de deixar a criança com uma família de confiança, e ele a entrega a sua irmã, a rata, e ao marido, funcionário do Banco do Brasil. Esse menino sofre o acidente em Medianeira, no Paraná, pouco antes de eles se mudarem para Curva de Rio Sujo, onde o garoto é vítima de um bando de filhos de oficiais (situação em que percebemos o surgimento do mal infantil como produto de uma sociedade repressora, algo parecido com o que encontramos em *A fita branca*, filme de Michael Haneke). A rata e seus dois irmãos – Karl e Hugo – são filhos de um homem que viveu em Nueva Germania, no Paraguai, e Karl encontra em suas andanças de militante um químico que trabalhou em um campo de eutanásia nazista na Alemanha e que conheceu em Ilha Grande o espião e tradutor Curt Meyer-Clason. As histórias dos dois quase homônimos cruzam com um personagem chamado “El Cazador Blanco”, uma espécie de agente especial de Filinto Müller, chefe da polícia política de Getúlio Vargas. A família adotiva do protagonista tem que fugir de Curva de Rio Sujo – ao que parece, porque o menino explodiu a escola em que estudava usando materiais explosivos que a rata preparava para a guerrilha de seu irmão – e o menino nunca mais fala com a mãe adotiva, até quando recebe, pelas mãos de Hugo Reiners, uma fita gravada por ela. No Rio

de Janeiro, ele estuda na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ e conhece um chileno que fornece drogas. O chileno é torturado por dois participantes tardios do Comando de Caça aos Comunistas como forma de convencer o protagonista a levar explosivos – que ele consegue no Departamento de Demolições, onde estagia – para um atentado contra o comício de Lula. Depois do atentado, o protagonista vai encontrar Curt Meyer-Clason na Casa do Sol, onde o tradutor vai dar uma palestra. Grande parte do que lemos até aqui foi o que o tradutor contou para “você” na Casa do Sol. Meyer-Clason é assassinado durante a palestra, e o protagonista parte para Sumidouro, Mato Grosso, onde seu tio Hugo Reiners conta outra parte da história familiar e entrega a fita gravada pela rata. Essa história é entrecortada com histórias do passado: Nueva Germania, a Alemanha Nazista, os anos imediatamente após o golpe de 1964 e depois a Guerrilha do Araguaia.

São dois narradores principais (Curt Meyer-Clason e o narrador onisciente que faz a mediação entre ele e o texto) que se dirigem a um “você”, que é o menino mudo. Esses dois planos, no entanto, dividem-se em outros, o que torna a estrutura bem complicada. O narrador em alguns momentos reproduz, por exemplo, Curt Meyer-Clason reproduzindo que a rata (a mãe adotiva do protagonista) relatou uma história que Karl Reiners (irmão da rata) ouviu de Kurt Meier, um químico alemão esquecido no interior do Brasil. Essa história de quarta mão pode ainda ser comentada pelo tradutor, que invade o relato acrescentando ou corrigindo informações. O narrador vai e volta entre esses tempos e subnarradores, em uma estrutura que é uma espécie de novelo de vozes. São ao menos onze tempos narrativos e cinco vozes, que cito apenas para registro: a Casa do Sol, chácara em Campinas onde a escritora Hilda Hilst viveu entre 1966 e sua morte, em 2004, e onde em 1989 Curt Meyer-Clason conta grande parte da história para o protagonista; o Rio de Janeiro dos anos 1980, onde o protagonista cursa arquitetura na UFRJ e acaba sendo obrigado a participar de um atentado ao último comício do então candidato à presidência da República Luís Inácio Lula da Silva na Cinelândia; a fazenda Sumidouro, no pantanal mato-grossense, onde o protagonista, depois de sair da Casa do Sol, vai visitar seu tio Hugo Reiners; Medianeira, no Paraná, em 1975, cenário do trauma que produz o Ano do Grande Branco; Curva de Rio Sujo, em Mato Grosso, para onde a família do protagonista se muda após o acidente

em Medianeira, por volta de 1975 e 76, e onde o protagonista é vítima de *bullying*; a longa viagem entre Medianeira e Curva de Rio Sujo, durante a qual a rata conta histórias que Karl Reiners lhe relatou; a Guerrilha do Araguaia, em 1976, quando Karl Reiners é morto por um soldado jovem que atira por acidente; o pantanal mato-grossense, que Karl Reiners percorre em 1964 em busca de outros militantes para combater o golpe militar e onde ele encontra Kurt Meier, o químico alemão, que lhe relata a história do submarino alemão e de seu trabalho num campo de eutanásia de crianças na Alemanha nazista; Ilha Grande, em 1946, onde estão presos Kurt Meier e Curt Meyer-Clason; Bernburg, na Alemanha, em 1936, em que Kurt Meier trabalha fornecendo fenobarbital para crianças em uma instituição de eutanásia; e, por fim, em 1887, Nueva Germania, colônia fundada por Bernhard Föster e Elisabeth Föster-Nietzsche, que pretendiam formar uma comunidade-modelo ariana no interior do Paraguai, e onde teria crescido Georg Reiners, patriarca dos Reiners – e que teria sido salvo de uma doença mortal por meio do uso da “planta-vampiro” pyhareryepypepyhare. Além disso, há os desdobramentos desses momentos específicos (Hugo Reiners vai à Argentina em busca de pistas do passado de seu pai, por exemplo). E essa trama complicada é dividida entre a voz de Curt Meyer-Clason, Hugo Reiners (que de certa forma assume sua posição quando o tradutor é morto em uma cena que parece tirada de um filme de David Cronenberg), a rata (durante a longa viagem e em uma fita gravada que o protagonista escuta em Sumidouro), vozes que são direcionadas a “você”; Karl Reiners, que fala com a rata; Kurt Meier, que fala com Karl e com Curt Meyer-Clason. Essas vozes se cruzam e, como o livro não tem notações de diálogos – apenas vírgulas, pontos, travessões para indicar apostos e alguns itálicos –, se confundem.

Noite dentro da noite, com o enredo complexo e a elaborada trama de tempos, é talvez uma investigação metaficcional mais do que qualquer outra coisa. Seus personagens reais são apenas nomes, como ideogramas que funcionassem para reduzir a caracterização de um personagem completo. Escrever Curt Meyer-Clason é já apresentar para o leitor um intelectual alemão com um passado controverso (foi preso no Brasil em 1942 acusado de espionar para a Alemanha nazista) e enigmático e uma forte relação com o Brasil; Fi-

linto Müller significa a aproximação e a colaboração do Brasil com a Alemanha nazista. Da mesma forma, a história entra aqui sem sua “substância”, poderíamos dizer. A participação de Karl Reiners na guerrilha não se molda como um drama do militante, mas como um enredo de suspense: o homem perdido no meio do nada, que segue um caminho circular que não o leva a lugar nenhum, como se as coordenadas geográficas se embaralhassem, até ser morto. O mesmo podemos falar da recriação da clínica de eutanásia nazista: nessa clínica, a planta-vampiro, que se move como um quase-humano, enquanto as crianças dopadas com fenobarbital constroem um labirinto que abre um espaço dentro espaço, maior do que o quarto que o comporta. Tudo isso aponta para um uso livre da historicidade, que é apenas citada, sem anseio algum de verossimilhança, de que o mundo ficcional corresponda a um mundo de referência historicamente definido.

Afinal, de que fala um livro como esse? Primeiro, claro, do que é uma ficção, da liberdade da “escritura”, do texto como texto, que pode incorporar todas as citações possíveis – da história da ditadura à ficção científica, da técnica mais realista (como a descrição da tortura) ao estereótipo. O narrador onisciente reforça esse aspecto metaficcional refletindo o tempo todo sobre os limites do ficcional e do narrativo: sobre as incertezas da memória, a quebra da linearidade temporal, a duplicação das identidades, as ambiguidades morais (o protagonista é vítima de violência, mas também é capaz de matar, talvez mais de uma vez), todos temas caros à literatura moderna e à ficção científica.

O romance, porém, **também** fala da violência, que se espalha pelo livro desde as primeiras páginas. Da violência infantil – uma espécie de ovo da serpente, semente do mal que tem sua gênese na infância por causa de uma pedagogia repressora e que repercute na violência sistêmica de sociedades como a nossa – à violência do Estado e da resistência, é a violência que torna coeso o enredo. Todos os episódios são violentos. Até que, no final do livro, quando descobrimos o trauma que fez “você” ser como “você” é, essa violência explique a estrutura inteira do romance – numa estranha reviravolta psychologizante em um livro textual. O protagonista descobre que realmente teve um irmão, mais novo, que nasceu em 1968 (ano de nascimento do Joca Reiners Terron

real, o que sugere que a “autobiografia” era uma pista falsa) e que foi assassinado por “você” em um acidente, quando brincavam com uma arma que não sabiam que era de verdade. “Você” assume algumas das características do irmão morto, como um rato dopado com fenobarbital. Conta a rata na gravação:

A aplicação progressiva de fenobarbital aumentava a agressividade [dos ratos]. Um dia, ao integrar um rato a uma ninhada, o recém-ingressado matou o filhote original. A rata, porém, abrigou o assassino e passou a tratá-lo como se fosse o filhote morto. [...] a rata substituiu o filhote morto pelo assassino. [...] Esta história é sobre nós, mas você vai contá-la como se fosse sobre outros. (Terron, 2017, p. 459-60)

Há algo de metafórico nesse trauma triplo (ter sido adotado depois de matarem seu pai, ter sofrido um acidente que o deixou em coma e ter matado por engano o irmão), que de certa forma amalgama a forma e a “mensagem” do romance. Uma vez que o livro parece relacionar violências sistêmicas – a nazista e a brasileira ou latino-americana, já que parte do romance é passado na fronteira com o Paraguai – à violência individual, podemos tentar procurar no trauma individual uma metáfora do trauma histórico, coletivo. Somos todos responsáveis, como nossas pequenas e grandes violências, nosso desejo de explodir a escola em que somos maltratados, de substituir o filho verdadeiro, ou de aceitar o assassino como parte essencial de nossa identidade. Isto é, a violência não se origina apenas no Estado; ela contamina todas as relações sociais e a formação dos indivíduos.

As referências do romance, no entanto, são mais historicistas – no sentido que Fredric Jameson dá – do que históricas. Retomemos o que Jameson fala do historicismo pós-moderno. Um dos objetos que Jameson escolhe é *Ragtime*, de E.L. Doctorow. O romance é ambientado nos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XX e mistura, de maneira sarcástica, figuras históricas (como o mágico Houdini), ficcionais (como o imigrante Tateh e a família chamada simplesmente de Papai, Mamãe, Meninazinha etc.) e intertextuais (como o pianista negro Coalhouse, cujo nome soa como Michael Kohlhaas – personagem de Heinrich von Kleist que tem destino parecido com o do personagem de Doctorow – e também como “casa de carvão”). Esses personagens

formam núcleos narrativos mais ou menos independentes, cujas histórias funcionam como instantâneos da “América” da virada do século: o capitalismo onipresente, a vitória da publicidade, o racismo arraigado na sociedade. A maneira como esse entrelaçamento é construído, no entanto, não nos permite “tematizar” (para usar o termo de Jameson) o questionamento político que parece ser o objetivo do autor, porque o tratamento de certa forma iguala o que poderia ser historicidade com a ficcionalidade. Este é, segundo Jameson, “o paradoxo de um romance aparentemente realista como *Ragtime* ser, na realidade, uma obra não representacional que combina significantes da fantasia extraídos de vários ideologemas para formar uma espécie de holograma” (Jameson, 2004, 50). Podemos pensar, por exemplo, no capítulo 6, que começa com a descrição da chegada (real) de Freud, acompanhado de Jung e Ferenczi, a Nova York, em 1909. A visita de Freud serve para o narrador lembrar as críticas do psicanalista à “vulgar apropriação, em ampla escala, da arte e da arquitetura europeias, sem levar em conta período ou país” (Doctorow, 2007), o que leva o narrador a descrever a situação econômica dos Estados Unidos de então, enfatizando a “centena de negros [...] linchada anualmente”, a “centena de mineiros [...] queimada viva” e a “centena de crianças [...] mutilada” (id., 42). O capítulo, no entanto, segue num crescendo e a descrição factual da economia transforma-se numa grande hipérbole – o toque final do holograma – quando descreve “bailes da pobreza” em palácios onde “os convidados compareciam vestidos de andrajos, comiam em pratos de estanho e bebiam em canecas de esmalte descascado” (id., *ibid.*).

Essa estrutura cria um objeto diante do qual é difícil nos posicionar. Jameson (op. cit., 50-1) continua: “o romance não só resiste à interpretação, ele se organiza sistemática e formalmente para impedir um tipo mais antigo de interpretação social e histórica que ele permanentemente pressupõe e mina”, o que não o impede – apesar do cuidado dialético de tentar mais entender do que julgar a obra de Doctorow – de completar:

penso que a designação dos dois tipos de personagem – nomes históricos e papéis familiares em letra maiúscula – contribui poderosa e sistematicamente para a reificação dessas personagens e para nos tornar impossível a recepção de sua representação sem a intromissão anterior de um conhecimento já adquirido ou de uma doxa – algo que

empresta ao texto um sentido extraordinário de *déjà vu* e uma familiaridade peculiar. (Jameson, op. cit., 52)

Essa forma, no entanto, não é uma falha, mas “a marca e o sintoma de seu dilema”. É necessário apenas entender que, diante do desaparecimento do referente histórico, esse “romance histórico não pode mais se propor a representar o passado histórico, ele pode apenas ‘representar’ nossas ideias e estereótipos sobre o passado (que logo se transforma, assim, em ‘história **pop**’)” (ibid.). O passado se torna um repositório de estilos, estereótipos, dados, que podem ser acionados para falar do presente.

A análise de Jameson serviria em larga medida para *Noite dentro da noite*. Da mesma forma que Doctorow, Terron transforma personagens reais e ficcionais numa mesma categoria estereotípica; são versões reificadas do que foram as experiências históricas durante a ditadura brasileira. Podemos pensar os estereótipos, seguindo Umberto Eco, como processos de “visualização da metáfora ou da símile” (Eco, 2000, 144). Percebemos isso claramente em um personagem como El Cazador Blanco, cuja aparência, vestido de preto com pinos de ferro, representa visualmente a maldade – uma referência visual óbvia ao prazer sádico que pode haver na tortura. É como se ele nos apresentasse uma terceira forma de falar da ditadura brasileira, sintetizada (metaficcionalmente) pela rata: esta história é sobre nós, mas é contada como se fosse sobre outros, ou melhor, como se fosse sobre personagens que só existem no papel, compostos de citações e referências. Notemos quantas comparações, não exaustivas, fizemos a respeito do romance, como se ele fosse uma máquina de citações: Paul Auster, Cronenberg, Casares, Haneke, HQs etc.

Apesar das referências à sua biografia – que sabemos dos textos paratextuais (minibiografia, entrevistas, releases) –, o que Joca faz aqui é o apagamento final de uma característica que havia em muitos romances sobre a ditadura e que aparece, transformada, em *K.* e *A resistência*: o testemunho. Se de alguma forma o testemunhal vira biografia e documento em Kucinski e autoficção em Fuks, em Terron ele é substituído pelo metaficcional “puro”. Afinal, são três obras em que a ficção histórica tem que prestar contas ao mesmo tempo à história – falam de eventos que ocorreram e que foram traumáticos – e à textualidade da ficção, e cada obra dá uma resposta diferente. Uma usa o

frame ficcional para lidar com o que seria não narrável; a segunda usa a autoficção para falar de algo que é silenciado no livro; e a terceira usa o cruzamento de referências para jogar a violência (individual, coletiva e estatal) em um panorama maior. São também três maneiras de encarar a memória. Em *K.*, a ficção ajuda a dar forma à memória, numa luta contra o esquecimento pós-anistia, amnésia que é jogada na cara do leitor quando o documental invade o romance; *A resistência* usa a reiteração da memória de outro lugar para revelar nossa amnésia; e *Noite dentro da noite* fala da memória em si, de como ela (principalmente a memória traumática individual e nacional) é construída por esquecimentos e falsas lembranças, repressões e substituições.

Realismo

Os três romances de que tratamos aqui não são os únicos desse retorno da ditadura como tema da literatura brasileira. Podemos lembrar *Prova contrária* (2003), de Fernando Bonassi, *Não falei* (2004), de Beatriz Bracher, até *A noite da espera* (2017), de Milton Hatoum. Poderíamos seguir diversos caminhos ao analisar que respostas os escritores têm dado ao impulso de retomar ficcionalmente esse período de nossa história.

A comparação de *K.*, *A resistência* e *Noite dentro da noite*, no entanto, aponta um caminho interessante. Mostra que, mesmo quando se afasta do realismo, muitas vezes a literatura contemporânea ainda trata de questões concretas históricas e atuais, seja conclamando que recuperemos a memória, seja nos acusando de recusar a encarar o passado recente, seja exprimindo, por meio de uma trama intertextual, o desencanto com essa história. Funcionam como três pontos de uma escala que parece se afastar do realismo: dois romances que recorrem livremente a variantes realistas – o documental em *K.*, a metaficção autobiográfica em *A resistência* – e um que parece fugir do realismo – transformando a história em cenário aparentemente arbitrário de um enredo complexo. Mesmo em *Noite dentro da noite*, porém, a invenção atua como uma metáfora para um comentário sobre um tema que o presente impõe; isto é, não deixa de ser uma resposta ao impulso de lidar com o real histórico.

A comparação dessas obras, portanto, mostra como o impulso da literatura para o real – histórico e concreto – não significa necessariamente uma

adesão incondicional a uma ortodoxia realista. Algumas das obras mais interessantes vêm de autores que mesclam referências, gêneros ou ainda **regimes narrativos**. Por outro lado, vemos como hoje mesmo obras que em um primeiro momento parecem falar apenas de jogos literários e metaficcionalis reverberam a agenda contemporânea e disputam com outros textos – ficcionais ou não – o discurso sobre o presente.

Podemos, agora, voltar às perguntas que abrem este artigo. Afinal, é possível narrar o trauma? A literatura contemporânea parece nos responder que, mesmo que não possamos recuperar o trauma de uma geração, é possível elaborá-lo por meio da narrativa – por meio de romances que colocam novas perguntas sobre a história e apresentam novas experiências com a memória e o esquecimento, com o que ainda não compreendemos do passado e com o que permanece dele no presente. E é nessa pluralidade de perguntas e experiências, problemas e imagens que está parte da vitalidade da literatura contemporânea.

REFERÊNCIAS

Doctorow, E.L. *Ragtime*. Trad. A. Weissenberg. Rio de Janeiro: BestBolso, 2007 [1975].

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000 [1964].

Fuks, Julián. *A resistência*. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

Hidalgo, Luciana. “Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas”, *ALEA*, vol.15/1, Rio de Janeiro, jan.-jun. 2013, pp. 218-231.

Jameson, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. 2.ed. São Paulo: Ática, 2004 [1991].

Kafka, Franz. *O processo*. Trad. Modesto Carone. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003 [1925].

Kucinski, Bernardo. *K. – Relato de uma busca*. 3.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014 [2011].

_____. *Os visitantes*. São Paulo: Cia. das Letras, 2016.

Ludmer, Josefina. *Aqui América Latina. Uma especulação*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013 [2010].

Terron, Joca Reiners. *Noite dentro da noite*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.

DOIS CONTEMPORÂNEOS. CRISE DA UTOPIA E CRÍTICA DO PASSADO EM HAROLDO DE CAMPOS E SILVIANO SANTIAGO

Miguel Conde

RESUMO: Discuto neste artigo dois ensaios de Haroldo de Campos e Silviano Santiago nos quais a demarcação de um novo presente histórico é associada à crise da imaginação utópica. O golpe militar de 1964 marca a periodização feita por ambos, mas de perspectivas distintas: o início da ditadura assinala para Haroldo a entrada num momento “pós-utópico”, enquanto Silviano pensará “o início do fim do século XX” brasileiro nos anos de redemocratização. Diante do declínio da perspectiva utópica, a relação crítica com o passado assume importância fundamental para os dois críticos, embora também aqui em chave diversa.

PALAVRAS-CHAVE: Contemporâneo; Haroldo de Campos; Silviano Santiago; crítica literária; pós-utópico; pós-moderno

ABSTRACT: In this article, I examine two essays by Haroldo de Campos and Silviano Santiago in which the demarcation of a new historical present is related to the crises of utopian perspectives. The military coup of 1964 is central to each authors' attempts at historical periodization, but from different points-of-view: for Haroldo, the beginning of the dictatorship leads into the “post-utopian” moment, while Silviano thinks “the beginning of the end of the Brazilian XXth century” in connection to the years of re-democratization. Given the decline of the utopian perspective, critical relations with the past gain a decisive importance for both critics, although here, also, in diverging perspectives.

KEYWORDS: Contemporary; Haroldo de Campos; Silviano Santiago; literary criticism; post-utopian; post-modern

Inícios do fim

Em seu livro *Aquí, América Latina: Una especulación* (2010), a crítica argentina Josefina Ludmer empreende uma busca “especulativa” por palavras e

imagens que permitam pensar, a partir do “aqui” do espaço geopolítico latino-americano, a hipótese teórica do surgimento de um novo mundo.¹ O título do livro estabelece o espaço em que se realiza a interrogação especulativa a respeito desse “novo” de contornos ainda imprecisos. Espaço e tempo se combinam na especulação teórica de Ludmer – é um novo “agora”, que será interrogado a partir desse “aqui” do espaço latino-americano. Deixando de lado o que há de discutível na metonímia que o livro de Ludmer às vezes realiza, tomando “América Latina” por “Argentina”², quero aproveitar o mote que ele sugere para examinar neste texto duas reflexões influentes sobre a emergência de um novo presente histórico realizadas a partir do ponto de vista brasileiro. Deslocando o ponto de observação adotado pela crítica argentina, mantenho em vista, no entanto, o passo inicial sugerido por seu livro, ao vincular uma interrogação sobre o tempo histórico à visada particular de um espaço geopolítico.

Como o título de meu ensaio já antecipa, proponho uma leitura comparada entre duas influentes tentativas de “tomar o pulso” do tempo (tentativas ainda pertinentes, quero argumentar, ao *nosso tempo*) formuladas por dois críticos brasileiros de extração diversa: Haroldo de Campos e Silviano Santiago. A partir do “aqui” brasileiro, e escrevendo em momentos diferentes, os dois realizam caracterizações do surgimento de uma nova época histórica que me parecem ainda reverberar em debates correntes sobre nosso presente histórico. A decisão de examiná-las em mais detalhe decorre da impressão de que assim seria possível tentar um esclarecimento parcial de alguns pressupostos que permanecem implícitos em muitas discussões críticas em torno disso que chamamos de “nosso tempo”, seja lá como se queira compreendê-lo. Sem pretender fazer um balanço detalhado da contribuição de cada um a essa discussão, restrinjo-me a dois pontos de inflexão emblemáticos. Refiro-me aos ensaios “Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico” (1984), de Haroldo; e “A democratização no Brasil (1979-1981) – Cultura versus arte” (1997), de Silviano. Cada um à sua maneira, são textos que

¹ Este artigo é uma adaptação de um dos capítulos da minha tese de doutorado, orientada na PUC-Rio por Rosana Kohl Bines, a quem agradeço pela leitura atenta e sugestões incorporadas ao texto.

² Devo a Julia Tomasini esse pertinente reparo à perspectiva assumida por Ludmer em seu livro.

realizam gestos de periodização enfáticos, nos quais a demarcação de um presente histórico se realiza, simultaneamente, como intervenção sobre o contexto descrito. Escritos com treze anos de diferença, nas últimas décadas do século XX, permanecem interessantes não apenas como registros de época, mas pelos projetos que formulam para inscrever outros tempos no tempo novo que descrevem. Projetos que continuam, de perspectivas diferentes, a nos interpelar nessas primeiras décadas do século XXI.

Um ponto em comum entre os dois textos é a reflexão sobre as implicações do declínio da imaginação utópica e da aposta em projetos revolucionários como opções políticas plausíveis ou desejáveis no contexto brasileiro. O reconhecimento do fim de uma concepção de história imantada pela crença num porvir histórico redentor dá o tom de ambos os ensaios. Já de saída, porém, com timbres muito diferentes. Ao constatar um declínio da perspectiva utópica, Haroldo de Campos descreverá o final de uma época da qual ele mesmo havia sido, no contexto brasileiro, um protagonista. De certo modo, é a “sua” época que parece chegar ao fim com o ocaso da vanguarda, assunto principal de seu ensaio. Diante disso, trata-se de considerar o problema de como se reinventar nesses outros tempos. Ou de como fazer valer, nesses tempos, a ideia de invenção, de produção do novo, que até então pautara sua trajetória. Por outro lado, ao desenhar sua fisionomia de época, Silviano Santiago falará com maior ênfase de algo que se inicia com o declínio de uma imaginação política pautada pelas ideias de utopia e de revolução. Tenta demonstrar que a época posterior ao “fim” é uma época de vários começos, sendo também, em alguma medida, o início da “sua” época. Ou, pelo menos, de um momento cultural que ele ajudara a construir, como chega a explicitar numa nota de rodapé: “Menos por modéstia e mais por decoro, não cito textos meus que poderiam fazer parte deste debate” (Santiago, 2004 [1997], p. 150).

Semelhantes naquilo que tomam como ponto de viragem decisivo, diversos no modo de considerá-lo, os ensaios se aproximam também na reflexão crítica sobre a possibilidade de intervenção no tempo que tentam descrever. Na ausência de um futuro que se apresente como radicalmente diferente do estado de coisas atual, e oriente as tentativas de transformação do existente, Haroldo e Silviano procuram pensar as condições de ainda assim tornar o presente algo de diferente do que ele é. O esforço para tornar o presente outro, se

pudermos dizer assim, está ligado no texto de Haroldo à ideia de “agoridade”, enquanto no ensaio de Silviano se vincula à ação daquilo que ele chama de “radicais da atualidade”. Apesar do que essas expressões possam sugerir, em termos de uma adesão efêmera ao momento atual, espero demonstrar que está em jogo em ambas uma reflexão sobre o valor crítico do passado – a percepção de que a inscrição do passado no presente pode guardar algo da energia transformadora da qual o futuro parece momentaneamente esvaziado. Não se trata de aderir ao presente ou de recusá-lo, mas de pensar maneiras de diferir dele, expondo suas fraturas e inscrevendo, nesse momento dito “novo”, uma medida de alteridade. É nesse esforço para fraturar o tempo, ou para inscrever outros tempos num mesmo tempo, que me parece residir o sentido crítico fundamental desses dois ensaios.³

“Poesia e modernidade” considera de maneira prospectiva, como projeto, isso que denomina poema pós-utópico, enquanto “A democratização *no* Brasil” se pretende um retrospecto de um processo cujos princípios são situados quase duas décadas no passado. Trata-se, no entanto, de um retrospecto interessado, que, em seu modo de caracterizar seu assunto, precisa a posição do seu autor diante dele e se realiza também como intervenção polêmica. Assimétricos em sua visada, ao serem considerados em conjunto os textos revelam um outro contraponto sugestivo entre as maneiras como os dois autores tentam se haver com uma mesma questão. Nos termos utilizados por Silviano Santiago, a pergunta é formulada desse jeito: “em que ano e em que circunstâncias históricas começa o ‘fim do século XX’ na América Latina e, em particular, no Brasil?” (Santiago, 2004 [1997], p. 134). Interrogação parecida perpassa o ensaio de Haroldo. Ambos dão à pergunta respostas diretas. Para Silviano, é nos anos de 1979 a 1981 que se deve localizar isso que se poderia chamar de começo do fim do século XX brasileiro. No ensaio de Haroldo, as datas escolhidas são 1964 e 1968. O golpe e o recrudescimento autoritário do AI-5 para Haroldo, a distensão política e a democratização “no” Brasil para Silviano. O início da ditadura, para um. Seu final, para outro.

³ Tomo as imagens de fraturar o tempo e de inserir outros tempos num mesmo tempo, respectivamente, de Giorgio Agamben e Jacques Rancière. Cf. AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo? e outros ensaios”. Chapecó: Argos, 2009. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Pp. 55-76; RANCIÈRE, Jacques. “Em que tempo vivemos?”. In: *Serrote*, n. 16, março de 2014 [2012]. Pp. 203-222. Tradução de Donaldson M. Garschagen.

Um projeto: o poema pós-utópico

“Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico” foi apresentado pela primeira vez em 1984 num simpósio em homenagem a Octavio Paz, no Instituto Nacional de Bellas Artes, no México. Publicado em seguida na *Folha de S. Paulo* e depois recolhido na coletânea *O arco-íris branco* (1997), o ensaio tem como ideia central a tese de que a crise das ideologias e da perspectiva utópica decretava também o fim da possibilidade de existência das vanguardas. Em lugar do concerto poético uniformizador e totalizante do movimento vanguardista, realizado em nome da crença no porvir de um futuro redentor, a era pós-utópica seria marcada pela pluralização das poéticas possíveis. Nesse contexto, em que o futuro não se oferece mais como promessa de transformação e redenção do presente, a relação crítica e criativa com o passado da tradição poética se apresenta para Haroldo como uma estratégia especialmente importante para o questionamento do existente. A releitura e tradução do passado seriam dispositivos privilegiados de inscrição no presente de algum tipo de diferença, que não remete mais ao “outro” do futuro utópico, mas que ainda assim continua a embutir no presente uma medida de alteridade, ao multiplicar as configurações históricas de que ele poderia fazer parte.

Dada a repercussão que essa proposta teve e continua a ter no meio literário brasileiro, assim como o visível cuidado de seu autor com os termos escolhidos para apresentá-la, cabe acompanhar o argumento mais de perto. Haroldo descreve o momento histórico corrente àquela altura – iniciado “desde, pelo menos, o fim dos anos 60” – como um momento não bem “pós-moderno”, mas antes “pós-utópico” (Campos, 1997 [1984], p. 265). Tal momento seria incompatível com a ação de vanguarda porque apenas a perspectiva de um mundo futuro reconciliado, sem as divisões do presente, justificaria o “trabalho em equipe, a renúncia às particularidades em prol do esforço coletivo e do resultado anônimo” característicos do movimento de vanguarda (p. 266). A identidade poética estabelecida entre os integrantes do grupo vanguardista seria uma prefiguração do mundo futuro, no qual essa dicção antecipatória poderá se estabelecer como “festa comunitária”, “língua franca”, chegando mesmo a “ocupar o lugar socializado do jornal” (p. 265). Se a vanguarda aliena

“a *singularidade* de cada poeta ao *mesmo* de uma poética perseguida em comum”, é apenas em vistas de uma “etapa final” em que poderá “desalienar-se num ponto de otimização da história que o futuro lhe estará reservando como culminação ou resgate de seu empenho desdiferenciador e progressivo” (p. 266). O movimento de vanguarda seria guiado pela “busca de uma nova linguagem comum”, associada a uma perspectiva utópica sentida “não como vaga abstração, mas como expectativa efetivamente alimentada por uma prática prospectiva”. Sem esse “princípio-esperança”, expressão que o ensaísta toma emprestada de Ernst Bloch, “não pode haver vanguarda entendida como movimento” (p. 266). Em contraste com o “projeto totalizador” sustentado pelo princípio-esperança da perspectiva utópica, a poesia viável no presente seria caracterizada pelo “*princípio-realidade*, fundamento ancorado no presente”. O que “sucede” as vanguardas, então, é a “pluralização das poéticas possíveis” (p. 268). Concordando com a ideia proposta por Octavio Paz, segundo quem a poesia daquele momento poderia se definir como uma poesia do “agora”, Haroldo efetua, no entanto, uma alteração terminológica significativa. Melhor seria dizer poesia da “agoridade”, expressão que ele associa ao “*Jetztzeit*”, tal como pensado por Walter Benjamin. Esta seria uma “poesia ‘do outro presente’ e da ‘história plural’”, que guarda como único resíduo utópico “a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia” (p. 269). Haroldo tem o cuidado de qualificar a pluralidade que lhe interessa. Não se trata, diz, de um “ecletismo regressivo”. Em vez disso, o interesse por uma história plural deve levar “à apropriação *crítica* de uma ‘pluralidade de passados’”. Daí, enfim, a importância assumida no momento pós utópico pela atividade da tradução. Vista como “prática de leitura reflexiva da tradição”, ela “permite recombinação a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença, na unicidade *hic et nunc* do poema pós-utópico” (p. 269).

Num extenso comentário a este ensaio de Haroldo, Marcos Siscar propõe que ele pode ser lido como um “*tombeau*” das vanguardas. Esse “*tombeau*” é ao mesmo tempo um túmulo, que indica o fim, e um tributo monumental à tradição que se encerra. Na maneira como reduz o passado desse presente pós-utópico à mobilização utópica da vanguarda, Haroldo não deixaria de reafirmar, na leitura de Siscar, uma lógica de sucessão histórica tipicamente vanguardista. Tal como descrito no ensaio, o “pós-utópico” não resultaria tanto

de uma revisão das categorias que pautaram a atuação de vanguarda, quanto de uma readequação destas frente a um novo contexto. Algo que se poderia perceber já numa possibilidade de leitura um tanto paradoxal: a interpretação do ensaio como um manifesto, gênero por excelência da intervenção vanguardista, interessado em decretar o fim da era dos manifestos. Na maneira como procura pensar o “fim”, o ensaio seria revelador de uma dificuldade de atribuição de sentido à história para além dos parâmetros vanguardistas, ainda mobilizados no momento mesmo em que são tidos por algo de passado. Em vez de um marco que se possa deixar para trás, o “fim” das vanguardas é antes um problema que continuaria a se colocar e mais incômodo do que se costuma admitir. Desse ponto de vista, seria necessário atentar para o valor performativo do ensaio. Mais do que uma simples constatação de um estado de coisas, o ensaio participa da constituição de uma nova cena no debate crítico e literário brasileiro. Tanto que seria possível dizer, sugere Siscar, que a rigor, do ponto de vista de Haroldo, o poema pós-utópico não é algo que exista no momento da escrita do ensaio, mas uma tarefa a realizar.⁴

Este último ponto é particularmente importante para o movimento mais incisivo do comentário de Siscar, o questionamento da conversão da ideia de uma “pluralização das poéticas possíveis” na *doxa* predominante do discurso crítico em torno do contemporâneo. Propondo uma releitura detida do ensaio de Haroldo, Siscar chama atenção para a necessidade de entender de que “pluralidade” o texto fala e qual o estatuto que lhe atribui. Como se pode ver na reconstrução do argumento de Haroldo realizada aqui, tal pluralidade não se deve confundir como um “ecletismo regressivo”, nem seria algo já dado na produção poética então corrente, que o ensaio tentaria caracterizar. Trata-se antes de uma pluralidade concebida enquanto projeto e pautada pela ideia de apropriação crítica e leitura reflexiva da tradição poética. Levando-se isso em consideração, ganha força o questionamento de Siscar quanto à utilização do ensaio de Haroldo para legitimar diagnósticos panorâmicos sobre a diversidade do contemporâneo ou reivindicar a diversidade como parâmetro de

⁴ Cf. SISCAR, Marcos. “O tombeau das vanguardas: a ‘pluralização das poéticas possíveis’ como paradigma crítico contemporâneo.” In: *De volta ao fim. O fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016. Pp. 19-41.

atuação intelectual, sem atenção às qualificações propostas no texto.⁵ Na avaliação de Siscar, a consagração da diversidade como “placebo crítico” seria sintomática de uma dificuldade atual de atribuição de sentido a isso que chamamos “contemporâneo”, ou, dizendo de outro modo: o contemporâneo seria o nome que indica sintomaticamente essa dificuldade, ao mesmo tempo em que a escamoteia.

Dando um passo adicional, diria que a eleição da noção de “diversidade” como categoria preferencial de caracterização do contemporâneo pode ser relacionada também à configuração institucional da crítica literária, no momento em que esta passa a atuar preferencialmente no âmbito universitário. Para me explicar melhor, lembro um outro texto de periodização do campo literário brasileiro, publicado no final dos anos 1970, que, em vez da poesia, tomava por objeto principal a prosa de ficção do período: o ensaio “A nova narrativa” (1979), de Antonio Candido. Neste ensaio, ao caracterizar as tendências ficcionais predominantes nos anos 1960 e 1970, Candido observará como traço definidor do período a “legitimação da pluralidade”. Tal legitimação é compreendida, no texto, por contraste com uma situação anterior em que predominavam no campo crítico as avaliações “disjuntivas”. O romance social de autores nordestinos como Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz, de um lado, e a prosa urbana dos conflitos de consciência de Otávio de Faria, Cornélio Pena e Lúcio Cardoso, de outro, seriam os dois principais polos tidos como antinômicos nos anos 1930 aos 1950. Como observa Candido, a polarização tinha mais a ver com as posições ideológicas associadas a cada campo do que com as particularidades de cada escritor, que às vezes ficavam, para eles mesmos, em segundo plano.⁶ Também em seu mo-

⁵ A ideia de diversidade, nessa chave, seria “um subterfúgio usado para escapar à nomeação das forças estruturantes do presente, uma espécie de abdicação da história literária e, em certas condições, um desejo de pacificação do campo conflituoso do presente.” Convertida “num placebo crítico que contorna as questões delicadas e controversas”, a ideia de diversidade funcionaria “como modo de ocultamento das forças e violências que a mantêm. Sob a aparência de proteção às diversas modalidades do dizer e da possibilidade mesma do dizer, ela promove um apagamento das referências que sustentam o campo que pretende desreprimir”. Idem. Pgs. 21 e 37.

⁶ “Geralmente estas diversas orientações eram concebidas pelos autores e apresentadas pela crítica de um ponto de vista disjuntivo: uma *ou* outra. Sobreretudo porque os autores tinham muita preocupação com os temas e uma concepção da escrita como veículo, mais do que como objeto central e integrador do processo narrativo. Os decênios de 1930 e 1940 foram momentos de renovação dos assuntos e busca da naturalidade, e a maioria dos escritores não sentia plenamente a importância da revolução estilística que por vezes efetuavam”. Candido, Antonio. “A nova narrativa”. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. Pp. 241-260.

mento disjuntivo, em resumo, a literatura brasileira já era plural. Ao ser pensada em relação aos conflitos políticos da época, pelos próprios escritores e por uma crítica que atuava de maneira militante nas páginas de jornal, essa pluralidade era dividida de maneira “disjuntiva”, em campos mutuamente excludentes. A descrição proposta por Haroldo do movimento de vanguarda, no que diz respeito ao sacrifício das particularidades de cada escritor em nome de uma poética comum, dificilmente se aplica àquilo que vem antes do momento “pós-” na ficção brasileira. E, mesmo no que diz respeito à poesia, tampouco parece esclarecer muito além do que a própria trajetória do autor do ensaio. Onde mais, se pensarmos na obra de nossos principais autores modernos, acharemos a predominância de (ou a sujeição coletiva a) uma tal uniformidade programática? Mais do que uma pluralização de poéticas, o que parece estar em jogo é a passagem da avaliação disjuntiva à legitimação da pluralidade, que decorre, ao menos em parte, de uma reconfiguração institucional do campo crítico. Em vez de ser referida a correntes ideológicas e grupos políticos que disputam uma mesma posição de poder (a inserção no espaço público do jornal, mas também, em última instância, diferentes projetos de nação) a literatura passará a ser apreciada por departamentos universitários com perspectivas teóricas variadas, entre os quais podem existir disputas renhidas, mas cujas discordâncias não impõem uma opção disjuntiva entre um ou outro, dado que todos podem coexistir dentro do sistema universitário que aos poucos se consolida. Esta nova classe de críticos, além disso, possui, para além de suas divergências teóricas, uma pauta comum de interesses profissionais e uma agenda regular de encontros setoriais. “Diversidade”, portanto, não é apenas uma categoria de legitimação da pluralidade das práticas literárias, mas também da própria convivência institucional entre perspectivas “diversas” instaurada pela vida universitária. Essas perspectivas diversas tendem a ser entendidas como incomensuráveis ou igualmente válidas segundo suas regras internas, quanto menos estão associadas à disputa pela hegemonia da vida política, que demandaria uma relação, no limite, “disjuntiva” ou ao menos conflitiva entre elas. “Diversidade”, por isso, é também a contraface de um sistema político menos pautado por disputas ideológicas do que pelos consensos tecnocráticos em torno de regras de eficiência e boa gestão. Esse consenso contribui para que o diverso possa ser legitimado como a

simples coexistência do múltiplo, esvaziando seu potencial agonístico, para instituir aquilo que o crítico João Cezar de Castro Rocha propõe nomear de “endogamia hermenêutica”.⁷

Terminado o parêntese, podemos, a partir dele, colocar a seguinte questão: como entender essa redução do moderno à vanguarda no ensaio de Haroldo? Reencontramos, aqui, uma questão de temporalidade. Logo no início do texto, o ensaísta contrapunha duas maneiras possíveis de abordar a expressão “modernidade”, ponto de partida da sua discussão. Uma seria “o ponto de vista diacrônico ou historiográfico-evolutivo”, exemplificado no ensaio pelo recenseamento feito pelo historiador alemão Hans Robert Jauss das transformações do sentido atribuído à expressão ao longo do tempo. A outra perspectiva seria exemplificada pelo Octavio Paz de *Os filhos do barro* (1974), e definida por Haroldo, logo de saída, como “sincrônica: aquela que corresponde a uma poética situada, necessariamente engajada no fazer de uma determinada época, e que constitui o seu presente em função de uma certa ‘escolha’ ou construção do passado” (Campos, 1997 [1984], p. 243). Será esta a perspectiva assumida pelo autor do ensaio.

Essa oposição remonta, na obra de Haroldo, aos anos 1960, quando ele discute pela primeira vez a diferença entre abordagens “sincrônicas” e “diacrônicas” do fenômeno literário. A principal diferença é de tom. No ensaio “Poética sincrônica”, publicado em 1967 no jornal *Correio da Manhã*, Haroldo descrevia as duas alternativas com ímpeto polêmico. Ao chamar atenção para a alternativa “muitíssimo menos praticada” da poética sincrônica, reconhecia que a perspectiva diacrônica era também “importante”, mas não sem antes associá-la a “estereótipos encanecidos”, à rigidez dogmática dos julgamentos e ainda ao “‘olho de medusa’ dos guardiões de cemitério, de que fala Sartre” (Campos, 2010 [1967], p. 206). Em “Poesia e modernidade”, a esse respeito bem mais conciliatório, as duas opções são reconhecidas simplesmente como igualmente válidas e “não necessariamente opostas”.

A “agoridade”, pensada nos anos 1980 via Paz e Benjamin, e a abordagem sincrônica da literatura têm ainda, na obra de Haroldo, um antecedente

⁷ A expressão designa, nos termos do autor, a “proliferação de subsistemas autocentrados e endogâmicos”, que dispensam o diálogo entre si. Cf. ROCHA, João Cezar de Castro. *Crítica literária: em busca do tempo perdido?* Chapecó: Argos, 2011. P. 116.

mais remoto: o *paideuma*. Encontrada na obra de Ezra Pound, a noção de *paideuma* seria transformada num dos emblemas de combate das polêmicas da vanguarda concretista. Dessa perspectiva, interessava menos a descrição do desenvolvimento de escolas e tendências ao longo do tempo, com sua cadeia sucessiva de influências, do que a reivindicação polêmica no presente de um certo repertório que concentraria os autores, textos ou mesmo passagens de maior interesse diante do momento atual. Considerados em relação ao projeto de uma intervenção crítica no presente, os elementos assim convocados podem ser tomados como contemporâneos do próprio crítico ou escritor que pretende atualizar os valores e procedimentos a eles associados. Dessa maneira, não importaria pensar na tradição o predominante ou típico, característico de um certo “espírito de época” e formador de um ambiente cultural, mas aquilo que nela pudesse interessar a partir do ponto de vista do presente, por assim dizer, como material de construção da própria história. Heteróclito em sua composição de tempos, polêmico no modo como rejeitava a historiografia interessada em identificar escolas e períodos, o *paideuma* concreto era também assumidamente uniformizador na “hora poética” que pretendia anunciar e estabelecer como novo metro criativo.⁸

Em contraste, a “agoridade” do poema pós-utópico se anuncia plural. O passado que o ensaio elege para pensar a relação entre poesia e modernidade em quase nada se altera, porém, em relação ao *paideuma* dos anos 1950. Antes, o ensaio reafirmará o valor da vanguarda concreta como experiência de realização limite de uma relação reflexiva entre poesia e modernidade, que o autor define como aquela que o interessa, a partir de um conhecido repertório de autores em que a figura central continua sendo Mallarmé. O passado escolhido é o próprio. O “pós-utópico”, tal como pensado no ensaio, não chega a envolver uma revisão ou palinódia dos postulados vanguardistas, mas o reconhecimento de uma limitação conjuntural a demandar outra estratégia de atuação. O desdobramento mais decisivo desse projeto, na obra do próprio Haroldo, ultrapassa o ensaio onde ele é primeiro enunciado. Num estudo recente, Henrique Estrada Rodrigues mostra como as traduções realizadas por

⁸ Sobre a oposição entre as noções de “*paideuma*” e de “espírito de época”, ver AGUILAR, Gonzalo. “A repetição como desvio”. In: *Poesia concreta brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005. Pp. 63-70.

Haroldo de Campos em suas últimas décadas de vida, em especial sua relação com a poesia bíblica, procuram realizar o projeto “pós-utópico”, de maneira a redefinir efetivamente a ideia de utopia. O autor argumenta que o hebraico bíblico, atravessado pelas influências de outras línguas (persa, aramaico, fenício), é pensado por Haroldo como uma língua “migratória”, uma “língua de lugar-nenhum” que pode ser considerada “utópica” no sentido estrito de um não-lugar. Nesse acepção, a “utopia” dessas traduções não seria prenúncio de um futuro redentor, mas resultaria do diálogo realizado no presente do poema, no qual se pode entrever o desejo de um convívio fecundo entre as diferenças humanas, em vez da resolução uniformizante prefigurada pela poética coletiva do movimento de vanguarda.⁹

Um retrospecto: democratização *no* Brasil

Do ponto de vista do contexto de publicação e da influência sobre o debate “pós-” brasileiro, talvez fizesse mais sentido comparar o ensaio de Haroldo a outro texto de Silviano Santiago, publicado também no início dos anos 1980. “Fechado para balanço (sessenta anos de modernismo)”, de 1982, fazia uma crítica à redução da modernidade brasileira ao modernismo de 1922. Essa redução, da qual a vanguarda concreta será considerada uma parte, culminaria, segundo Silviano, na constituição de um cânone que àquela altura ameaçava *fechar* a possibilidade de reconhecimento e apropriação de outras tradições modernas da literatura brasileira. Em tal cânone (do qual Silviano encontra um caso exemplar num trabalho recente do crítico João Alexandre Barbosa), prevaleceriam as opções modernistas pela elipse e por certa medida de intransitividade como critérios de distinção do texto literário. Alternativamente, Silviano propunha que “o verdadeiro ‘pós’ talvez possa se nutrir convenientemente do ‘pré’ e não do modernismo propriamente dito” (Santiago, 2000 [1982], p. 101). Para constituir esse “pós”, portanto, seria necessário estabelecer outra relação com o passado, para inventar uma “tradição-sem-tradição” (p. 100). Silviano propõe que ela poderia ser encontrada no diálogo com dois autores tradicionalmente subestimados na leitura modernista do

⁹ Cf. RODRIGUES, Henrique Estrada. “Poesia bíblica e utopia em Haroldo de Campos”. In: *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, pp. 169-185, 2015.

moderno, Lima Barreto e Euclides da Cunha. Neles, seria possível encontrar elementos para uma prática de escrita que apostasse no valor da *redundância*, em lugar da *elipse*, como condição para uma participação mais expressiva da literatura na cultura brasileira; e no interesse pelos “vencidos” da história para descobrir neles “uma verdade que escapa às diretrizes excludentes da modernização”, das quais o modernismo teria sido, em alguma medida, cúmplice (p. 107).

Ao explicitar e questionar os critérios estéticos e políticos que estariam levando à redução do moderno ao modernismo, “Fechado para balanço” se tornou um marco de reavaliação da ideia de modernidade literária no Brasil. Não se tratava aí para Silviano, porém, de adotar o que Haroldo chamaria de perspectiva “diacrônica” e apenas registrar a existência de outras obras e autores para além do círculo modernista. A perspectiva adotada é, pelo contrário, assumidamente empenhada e comprometida com a reflexão sobre qual o passado que interessa reivindicar diante dos problemas que se apresentam em seu presente histórico. Nesse, são percebidas como determinantes as novas dificuldades de circulação da obra literária, desde sempre um artigo para poucos no Brasil, num panorama cultural agora dominado pela linguagem audiovisual do cinema e, principalmente, da televisão. Daí que o “recurso à redundância”, desde que usado “com o rigor crítico de um Lima Barreto” e “não com fins autoritários e demagógicos”, pudesse ser definido como “a melhor arma que o jovem romancista pode utilizar para combater democraticamente as imposições coercitivas do monopólio televisivo no Brasil” (p. 104).

Até certo ponto, os gestos de Silviano e Haroldo nesses dois ensaios são muito parecidos. Em ambos, o diagnóstico da emergência de um novo contexto histórico leva à procura por outros critérios de intervenção crítica do escritor e intelectual na sociedade, que não aqueles determinados num modelo vanguardista. Também nos dois, essa reflexão envolve a defesa de uma relação criativa com o passado, por meio da invenção de uma tradição a ser atualizada, balizando a ação presente. Os problemas que cada crítico considera como definidores do “presente”, porém, são muito diferentes. Haroldo pensa uma falta, o “fim” da perspectiva utópica. Silviano fala na proliferação de imagens da cultura audiovisual. Seu problema é o da circulação nesse contexto do “objeto livro”, a possibilidade de que ele possa ultrapassar o círculo

das “elites letradas” que são seu público habitual para “percorrer um caminho menos arrogante dentro do panorama cultural brasileiro”.¹⁰ Por contraste, o interesse de Haroldo pela tradução da poesia bíblica, como parte de seu projeto pós-utópico, está ligado à opacidade e à multiplicidade de planos criadas pela dicção lacunar e ambivalente do texto bíblico, já ressaltada por Erich Auerbach.¹¹ Interesse determinado, ainda, pela atenção à dimensão material e intransitiva do signo poético, que determinaria sua especificidade e faria dele, a rigor, algo de intraduzível.¹²

Se já se pode ver aí o quanto são diferentes as avaliações do tempo e as propostas de resposta apresentadas, “A democratização *no* Brasil” oferecerá um contraste mais marcado e direto com “Poesia e modernidade”. Primeiro, pela maneira como observará no contexto “pós-” brasileiro iniciativas que apagam a delimitação da própria categoria de “literariedade”, e ainda pela maneira como acompanha o surgimento de uma agenda política nova, plural, que coloca em xeque as premissas da esquerda revolucionária e vai povoar o vazio “pós-utópico” com uma série de novas causas políticas. Como já foi dito, é significativa, desse ponto de vista, a eleição dos anos de 1979 a 1981 para demarcar o período do “fim”, em contraste com 1964 e 1968 no ensaio de Haroldo. Nesse texto de Silviano, o declínio da perspectiva utópica se coloca de maneira mais central como o problema definidor de um novo tempo. Esse declínio não será lido apenas pela via da ausência, porém, mas também em relação às outras demandas cujo surgimento *fratura* a coesão da esquerda, e passa a pautar novas contendas políticas no país durante o processo de redemocratização.

De início, cabe lembrar o título do ensaio por extenso, para destacar os termos que ele considerava em oposição: “A democratização *no* Brasil (1979-1981) – Cultura versus arte”. O cotejo proposto seguia o tema geral escolhido para o VI encontro regional da Abralic (Associação Brasileira de Literatura Comparada), realizado em Santa Catarina em março de 1997: “Declínio da arte/ascensão da cultura”. O título do simpósio já apontava, portanto, uma tendência na relação entre esses termos. Tratava-se de pensar o diálogo entre a

¹⁰ Idem, *ibidem*.

¹¹ Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007 [1946].

¹² Cf. RODRIGUES, Henrique Estrada. Op. Cit.

crítica literária e os estudos culturais, novidade acadêmica que abria a perspectiva de uma revisão das categorias de pensamento e metodologias consolidadas nos cursos de Letras brasileiros. O debate estabeleceria embates contundentes, no final dos anos 1990, entre críticos brasileiros que viam nessa perspectiva uma ameaça de diluição do seu objeto de estudo e, no limite, de renúncia à crítica; e outros que enxergavam aí um caminho possível de levar adiante a crítica à própria ideia de literatura e aos seus aparatos de legitimação institucional.¹³

O primeiro detalhe a notar no ensaio de Silviano, portanto, é a inteligência estratégica do seu gesto crítico, que intervém na discussão em curso pela via de um retrospecto. Assim, aquilo que então se apresentava como um *dilema* controverso era tomado, em seu texto, como *fato* histórico – a passagem da arte à cultura não seria tanto um problema pertinente ao *futuro* dos estudos literários, mas algo que, em certa medida, *já havia acontecido* vinte anos atrás, e constituía o passado que o ensaio então reexaminava, de maneira a buscar compreender o presente em que se inseria.

Três pesquisas acadêmicas publicadas na passagem dos 1970 aos 1980 exemplificam esse questionamento pretérito das fronteiras entre arte e cultura e, mais particularmente, das abordagens calcadas na ideia de literariedade: o estudo antropológico da poesia marginal dos anos 1970 realizado por Carlos Alberto Messeder Pereira, no qual poemas e entrevistas são agrupados sem cerimônia num mesmo balaio, sem distinção hierárquica ou de abordagem; um ensaio do então jovem professor de Letras José Miguel Wisnik, em que o questionamento da pertinência, no contexto brasileiro, da valorização adoniana da música erudita em prejuízo da popular era seguido pela apreciação crítica da obra de Roberto Carlos (ainda que por meio de um deslocamento em que Wisnik recorria à sua esposa ao tentar entender o interesse estético do fenômeno comercial); a tese de mestrado de Cláudia Matos sobre o samba de malandro, defendida na PUC-Rio em 1981, na qual a malandragem é pensada como forma de mediação cultural que adota os códigos da cultura de

¹³ Para um bom resumo dessa discussão, centrado na maneira como ela se desenrolou nos encontros da Abralic, ver MELLO, Jefferson Agostini. “Literatura e estudos culturais”. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília: n. 44, out-dez 2014. Pp. 37-63.

elite para fazer a própria cultura circular, qual um contrabando, em outro contexto social.

Os exemplos sintetizam o redimensionamento, que teria se iniciado naquele período, daquilo que poderia constituir um objeto legítimo de estudo e discussão no ambiente universitário – em particular, nos cursos de Letras. O livro de Messeder é um caso limite, no qual essa extensão de limites do campo de estudo se faz por meio do apagamento da distinção entre arte e cultura. Essa atitude teria correspondência, na avaliação de Silviano, na redefinição do sentido da atividade literária então em curso nas práticas de escrita, edição, divulgação e leitura dos grupos associados à ideia de uma literatura marginal. Neles, o poema deixaria de ser compreendido como artefato literário para funcionar como um “mediador cultural”. A relação com a poesia, nesse caso, teria um sentido forte de identificação individual e de pertencimento coletivo, ligado ao comportamento do leitor e à sua inserção no grupo dentro do qual o poema circula. Nesse contexto, em que o poema funciona como meio de identificação e expressão geracional, ficariam em segundo plano seus “valores intrínsecos”. A singularidade da sua fatura importaria menos do que o agenciamento libidinal e identitário produzido (Santiago, 2004 [1997], p. 138). A política da forma revolucionária daria lugar a uma diluição das fronteiras entre arte e cotidiano. Não porque a poesia se tornasse uma nova língua franca da sociedade, como queria a vanguarda, mas porque se acentua a ideia da arte como cultura, modo de vida, que pode ser um jeito diferente de estar na sociedade (à margem), mas já não implica a prefiguração de uma transformação geral das condições sociais vigentes.

A par desses trabalhos pioneiros, que diziam respeito de maneira mais direta à mudança das relações entre arte e cultura no âmbito universitário, Silviano procurava realizar em seu ensaio uma retrospectiva bem mais ambiciosa. Como dito mais acima, o texto se propunha a responder em “que ano e em que circunstâncias históricas começa o ‘fim do século XX’ na América Latina e, em particular, no Brasil”. Essa interrogação inicial logo se desdobrava numa série de questões derivadas, que indicavam seu encaminhamento e já enumeravam alguns aspectos da nova situação:

Quando é que a cultura brasileira despe as roupas negras e sombras da resistência à ditadura militar e se veste com as roupas transparentes e festivas da democratização? Quando é que a coesão das esquerdas, alcançada na resistência à repressão e à tortura, cede lugar a diferenças internas significativas? Quando é que a arte brasileira deixa de ser literária e sociológica para ter uma dominante cultural e antropológica? Quando é que se rompem as muralhas da reflexão crítica que separavam, na modernidade, o erudito do popular e do *pop*? Quando é que a linguagem jornalística espontânea e precária da *entrevista* (jornalística, televisiva, etc.) com artistas e intelectuais substitui as afirmações coletivas e dogmáticas dos políticos profissionais, para se tornar a forma de comunicação com o novo público? (pp. 134-135)

Em todos os casos, a constatação dos “fins” está ligada à observação de qualquer coisa que começa, do surgimento do novo. No campo crítico da universidade, as mudanças são sintetizadas pelas três referências já mencionadas, que tratam da emergência de abordagens ou objetos de estudo em desacordo com os padrões acadêmicos antes vigentes: Messeder (e a poesia marginal), Wisnik (e Roberto Carlos) e Cláudia Matos (o samba de malandro). Outras três referências exprimem, no ensaio de Silviano, as mudanças da esquerda diante da ausência do horizonte utópico ou revolucionário: Glauber Rocha, Caetano Veloso e a antropóloga e ativista negra Lélia Gonzalez. A principal transformação observada é o fim da coesão resultante do combate à ditadura e o surgimento de várias e nem sempre compatíveis agendas políticas, que revelariam os limites e o autoritarismo da esquerda marxista.¹⁴ Glauber é lembrado, inesperadamente, para demonstrar a vigência de um *esprit de corps* que começava a se esfacular naquela virada de década: Silviano cita um “longo e doloroso debate” entre Glauber, Darcy Ribeiro, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa publicado em 1977 pelo *Jornal do Brasil*, que terminou com Glauber dizendo que a discussão não deveria ser publicada, pois as discordâncias entre seus participantes não deveriam comprometer seu alinhamento público de integrantes da oposição à ditadura. Era como se as diferenças fossem, portanto, questões “internas”. Caetano entra na retrospectiva de Silviano como representante da aproximação entre a política e o cotidiano e da ideia

¹⁴ É aqui, diga-se, que a periodização proposta se mostra mais duvidosa. E ainda mais pela escolha dos personagens que deveriam lastrear-la. *Terra em transe*, de Glauber, já não constatava e ajudava a acentuar, no final dos anos 1960, um momento de intensa divisão interna da esquerda? Do mesmo modo, o discurso de Caetano Veloso em reação às vaías no Festival da Canção em 1968 não era ao mesmo tempo sintoma e catalisador dessa divisão? Como o ensaio não considera essas questões, resta presumir que, se eles ficam de fora da discussão, é porque para Silviano é apenas no final dos 1970 e início dos 1980 que essas divisões passariam a definir de maneira mais geral a feição do campo de esquerda brasileiro.

de uma política ligada à liberação do corpo e do erotismo. Finalmente, um depoimento de Lélia Gonzalez permite abordar o conflito das novas agendas políticas com as categorias marxistas que haviam pautado a geração anterior. Ali, se articulava de maneira direta a ideia de que a noção de luta de classes não dava conta de pensar os conflitos ligados à história da cultura negra no Brasil. A insistência no confronto entre capitalistas e proletários tinha uma dimensão autoritária, por ser incapaz de reconhecer a composição multicultural da sociedade brasileira, contribuindo para silenciar os diferentes conflitos nela existentes.

Não apenas a arte se confundia com a cultura, portanto, mas também a política deixava de se pautar por grandes alinhamentos ideológicos e partidários, para acolher demandas associadas a questões culturais. Ou, ainda, se integrava também à cultura, no sentido de que as formas de vida e de interpretação cotidiana do mundo passavam a ser consideradas como dotadas de um sentido político. Outra passagem, decorrente desses realinhamentos, seria o declínio das grandes sínteses sociológicas e a ascensão das abordagens antropológicas da sociedade brasileira.

Na abertura e no final do ensaio, Silviano resume todas essas mudanças por meio de uma contraposição curiosa, que toca diretamente no problema do tempo que tem servido de fio condutor a esse texto: um contraste entre o luto da geração que começa a sair de cena e os “radicais da atualidade” que entram no seu lugar. Se a redução dos conflitos brasileiros à luta de classes poderia ser vista pelos “radicais da atualidade” como autoritária, aos olhos dos marxistas enlutados a nova geração que entra em cena seria culpada de uma cumplicidade com as forças de mercado. A expressão “radicais da atualidade” é curiosa porque, ao insistir num traço amnésico dessa geração que entra em cena, o ensaio parece entrar em descompasso com os exemplos elencados. Afinal, boa parcela dessa virada cultural da política resulta de uma crítica em perspectiva histórica da formação social brasileira, como está claro nos exemplos da proposta de um desrecalque da cultura negra no país, do interesse pelo samba de malandro ou da atualização feita por Wisnik, em sua crítica a Adorno, da reflexão de Mário de Andrade sobre a função ritual, e não estético-contemplativa, da tradição musical no Brasil. Como se verá no encerramento

do texto, onde o contraste entre enlutados e “radicais da atualidade” será retomado como balanço geral da discussão empreendida até ali, Silviano fala menos de um desinteresse em geral pelo passado do que do esquecimento, a seu ver problemático, do passado recente que pareceria então “sair de cena”. A denominação “radicais da atualidade” diz respeito à relação estabelecida naquele momento com a repressão ditatorial, que se começava a deixar para trás e cuja recordação ficaria de lado diante do surgimento de uma nova agenda de reivindicações políticas. A questão da memória, que até então permanecia como um tema mais mencionado que efetivamente desenvolvido no texto, assume de repente importância central. Cabe entender, portanto, seu valor estratégico na organização do campo de questões mapeado pelo retrospecto de Silviano.

Claramente, o ensaio não se identifica com as avaliações dos marxistas enlutados que descartam os “radicais da atualidade” como cúmplices dos valores da sociedade de consumo. Tampouco decreta, porém, a obsolescência desses que saem de cena. De maneira ambivalente, realiza uma paráfrase em discurso indireto para resumir o modo como “eles” enxergam a história recente do país:

A passagem do luto para a democratização, alicerçada pela desmemória dos radicais da atualidade, foi dada por passadas largas que uns, e muitos julgam até hoje, precipitadas e prematuras. Para eles, a anistia no Brasil, concedida a todos e qualquer um por decreto-lei, não deixou que o país acertasse contas com o seu passado recente e negro. Desde então, sem planos para o futuro, estamos mancando da perna esquerda, porque o passado ainda não foi devidamente exorcizado. (p. 148)

Em seu comentário ao ensaio de Wisnik sobre Roberto Carlos, Silviano afirma que o crítico cai numa “*gender-trap*” ao dizer que, para entender o interesse pelo cantor, precisou pedir ajuda à mulher, cujas opiniões reproduz em paráfrase. Algo parecido acontece aqui. A crítica mais incisiva aos “radicais da atualidade” é feita por meio da voz imaginária de “uns”, “muitos” e “eles” não claramente identificados, mas logo em seguida associados à esquerda marxista. A eleição do epíteto com uma nota de ironia, “radicais da atualidade”, já marcava o distanciamento do ensaísta em relação à geração que fizera sua entrada em cena em 1979-1981, deixando claro que o reconhecimento de sua importância não se fazia à maneira de um simples endosso. A

paráfrase desse penúltimo parágrafo tem gume ainda mais afiado, que resulta numa frase contundente: “sem planos para o futuro, estamos mancando da perna esquerda, porque o passado ainda não foi devidamente exorcizado”. Isto, de acordo com o que vem logo antes, seria o que “eles” dizem.

O parágrafo seguinte, o último, se encarrega de listar as realizações dos “radicais da atualidade” e relativizar o que vinha dito antes. As passadas “largas” dos desmemoriados, porém, ainda aí serão ditas também “precipitadas e prematuras”. Em alguma medida, o ensaio combina aí a voz autoral com aquela dos enlutados marxistas, no que se poderia chamar de uma “*ideological-trap*”. Se o ensaio quer mostrar a importância dos “radicais da atualidade” na criação de novas agendas políticas e no desrecalque dos conflitos culturais dentro da sociedade brasileira, também se preocupa em manter alguma reserva em relação à sua desmemória. Nos termos da crítica que o ensaio formula como resumo das posições dos “enlutados” diante do novo momento histórico brasileiro, pode-se dizer que Silviano procura mostrar que os “radicais da atualidade” souberam sim inventar algo de novo e criar um futuro para o país (embora não nos moldes da esquerda marxista), mas tende a subcrever, ainda que de modo ambivalente, a preocupação com sua “desmemória”. Menos do que o fim da perspectiva utópica, é a inexistência do luto (da elaboração do passado) que se coloca como o problema maior do “fim” descrito.

O futuro pelo retrovisor

O projeto de Haroldo e o retrospecto de Silviano estabelecem pontos de orientação que continuam a pautar as discussões sobre o presente histórico brasileiro no campo da crítica cultural. Examinar em detalhe suas repercussões atuais seria assunto para outro artigo. Podemos arriscar, porém, uma breve listagem que indique rapidamente algumas das repercussões do debate “pós-” brasileiro no presente, em “nosso tempo”, que não parece de todo separável daquele pensado por Haroldo e Silviano. A “pluralização das poéticas possíveis” se tornou um bordão recorrente das discussões sobre a poesia brasileira contemporânea – ainda que a “pluralização” projetada por Haroldo, como vimos, fosse menos uma constatação de uma diversidade empírica do

que uma legitimação prospectiva do diverso, feita em termos muito particulares e ainda influenciados pelos parâmetros vanguardistas de compreensão da relação entre arte e cultura. A ideia de invenção de uma “tradição-sem-tradição”, como contraponto a modos estabelecidos de leitura da história literária, desdobra-se nas inúmeras revisões que têm sido realizadas da ideia de modernidade e da redução do moderno brasileiro ao modernismo de 1922. A tentativa de reescrever essas modernidades *outras* (periféricas, híbridas, tardias etc.) atravessa uma parcela expressiva da produção crítica brasileira das últimas décadas. O problema que então se coloca é o de perguntar “qual revisão do modernismo?”, como lemos no volume *Modernidade toda prosa* (2016), de Marília Rothier Cardoso e Eneida Maria de Souza. O recurso criativo ao passado moderno como forma de construção do novo inspira projetos recentes como a coletânea de ensaios *O futuro pelo retrovisor: Inquietudes da literatura brasileira contemporânea* (2013), organizada por Paloma Vidal, Stefania Chiarelli e Giovanna Dealtry. O projeto de uma língua franca prefigurada pela vanguarda parece hoje implausível, mas não o tensionamento dos critérios estabelecidos de identificação da arte, a que ela esteve associada ao longo do século XX. As fronteiras entre arte e cultura continuam a ser renegociadas por novos contextos de transformação da obra literária em “mediadora cultural” ou pela emergência de práticas de escrita que voltam a demandar a rediscussão da ideia de “literariedade”, dos experimentos de escrita “não-criativa” aos “frutos estranhos” resultantes da diluição dos limites entre a literatura e outras artes (já notada por Antonio Candido em 1979 em sua descrição de uma literatura “do contra”), até a consolidação do rap e do hip hop como campos potentes de invenção estética e crítica política.¹⁵ Se ainda permanece válida a sugestão feita por Silviano sobre a precariedade da memória histórica no Brasil – “planta tropical, pouco resistente e muito sensível às mudanças no panorama socioeconômico e político internacional” (Santiago, 2004 [1997], p. 148) –, parece evidente hoje que o desrecalque dos conflitos culturais por ele observado no período da redemocratização não marcava tanto o surgimento de um “radicalismo da atualidade” quanto a difícil entrada em cena no espaço

¹⁵ Cf. VILLAFORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: a literatura de apropriação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2015. Dissertação de mestrado. GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. SALLES, Écio. *Poesia revoltada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

público brasileiro de novas agendas políticas ligadas à formação do país. O luto pelo trauma ditatorial, que Silviano via deixado de lado na transição para a democracia, se impôs nos últimos anos como tópico central da agenda da crítica brasileira, embora seu reconhecimento como tema legítimo de discussão no espaço público permaneça relativamente (e lamentavelmente) tímido em comparação ao que se dá em outros países latino-americanos.

“Da nossa memória fabulamos nós mesmos”

Gostaria de concluir esse texto, à maneira de um epílogo, com um comentário sobre duas obras recentes a meu ver muito sugestivas do ponto de vista de uma reavaliação do potencial crítico do passado, que me parece estar em jogo nos ensaios de Haroldo e Silviano. Num contexto em que as perspectivas do futuro parecem pouco promissoras, ambos encontram no olhar para o passado a possibilidade de reinscrever no presente uma medida de alteridade, de maneira que o outrora assim guarda, inesperadamente, algo da promessa de transformação que nos acostumamos a associar ao porvir. Recuperando aqui as expressões utilizadas no início desse texto, trata-se de pensar procedimentos que permitam “fraturar” o tempo de maneira a torná-lo outro, fazê-lo diferir de si mesmo, mesmo que em escala modesta.

Sessão (2017), de Roy David Frankel, reúne e reorganiza na forma de poemas parte dos discursos proferidos na sessão da Câmara dos Deputados em que foi realizada a votação do impeachment da então presidente Dilma Rousseff por crime de responsabilidade, em 17 de abril de 2016. A partir das notas taquigráficas da sessão, Frankel quebra em versos discursos dos deputados favoráveis (como se sabe, a maioria) e contrários à deposição da presidente, criando cesuras, *enjambements* e composições visuais que funcionam como grifos de termos e imagens recorrentes, reiterações ou contrapontos a determinadas figuras de linguagem, assim como podem ressaltar a cadência da retórica parlamentar ou conferir-lhe outros ritmos. As réplicas silenciosas que assim se estabelecem têm algo de grafite em fotografia oficial, bigode rabiscado a caneta na imagem da autoridade, insubordinação *a posteriori* no modesto varejo dos 300 exemplares que reordenam os discursos transmitidos para milhões na televisão. Sem buscar algo “por detrás” dos discursos ou contrapor

suas palavras à dos parlamentares, *Sessão* faz da tabulação na página um gesto mínimo de insubordinação. Não desfaz o acontecido, mas sublinha, por meio do deslocamento, alguns de seus lances mais ridículos ou grotescos. Sempre alinhados à direita na página, os termos relativos à dimensão coletiva da decisão que era tomada ali (Brasil, brasileiros, brasileiras, pátria, nação, país) são mantidos à parte das demais partes dos discursos, em que predominam as referências à vida particular dos congressistas (seus filhos, netos, amigos). Nada sutil, o recurso assume que a redundância e a obviedade são procedimentos válidos para lidar com a sessão em que as cartas da política nacional são postas na mesa, de maneira caricatural. O acontecimento que em seu transcorrer já se diz histórico revela-se não apenas vulgar no sentido de inadequado para a liturgia do cargo ou da ocasião, como diriam vários analistas, mas brutalmente banal nas metáforas, referências e valores que mobiliza. Não se trata bem de uma redução da arte à cultura, nem da reivindicação polêmica de valor artístico para o evento político. Antes, é o recurso ao valor de diferença ainda atribuído ao artístico ou literário em relação ao simplesmente cultural que permite a produção do efeito insólito criado pelo deslocamento das notas taquigráficas do arquivo oficial para as páginas do livro de poesia. Deslocados, os discursos aparecem fora de lugar, de registro, da ordem política e midiática em relação à qual haviam sido calculados.

Meu segundo exemplo também gira em torno de Brasília, mas, em vez de adentrar diretamente seu núcleo de poder, se demora no espaço degradado de sua principal cidade-satélite. Falo do longa-metragem *Branco sai, preto fica* (2014), dirigido por Adirley Queirós, em que os muitos planos de construções precárias, lotes abandonados e depósitos de ferro velho fazem de Ceilândia uma espécie de Brasília ao avesso. O filme é uma combinação de documentário e ficção científica de baixo orçamento, construído a partir de um acontecimento real aludido na frase que lhe serve de título. “Branco sai, preto fica” foi o comando proferido por um dos policiais militares que invadiram um baile de *black-music* realizado no clube Quarentão, em Ceilândia, em 5 de abril 1986. Os dois protagonistas do filme, Marquim do Tropa e Cláudio Irineu Shokito, estavam aquela noite no baile lotado e foram mutilados na operação policial: o primeiro perdeu o movimento das pernas ao ser atingido por uma bala na espinha, o segundo teve a perna esmagada por um cavalo e amputada em

seguida. A abordagem do episódio em chave documental se combina no filme à mobilização de repertórios de gênero que incluem as histórias de ação, terror, ficção científica... O registro da vida mutilada e a reconstituição do acontecimento traumático de abril de 1986, realizada por meio de fotografias da época e dos depoimentos de Marquim e Shokito, se combinam com a fabulação improvável proposta pelo enredo: Marquim e Shokito, este rebatizado como “Sartana”, preparam a elaboração de uma bomba sonora com uma mixagem de músicas e barulhos locais de Ceilândia que será detonada em Brasília. Sem que fique inteiramente determinado o que isso quer dizer, Marquim explica que a bomba será enviada “para o futuro”. Enquanto eles elaboram o plano, um detetive enviado pelo futuro aterrissa com sua nave-contêiner num terreno baldio de Ceilândia com a missão de recolher “provas dos crimes cometidos pelo Estado brasileiro contra populações periféricas”. Dimas Cravalaças, como é chamado nas mensagens que lhe são enviadas do futuro, é o agente de ficção científica possível em meio à precariedade brasileira. Em sua primeira comunicação com o futuro, relata: “Material perdido na viagem: identidade, dinheiro, cartão de crédito e alguns equipamentos. Tô fudido, repito, fudido.”

A investigação de Cravalaças e o recolhimento de material para elaboração da bomba-mix-tape levam a câmera a circular por Ceilândia, cujos habitantes, no contexto distópico do filme, precisam de passaportes especiais para entrar em Brasília. O aspecto arruinado dos espaços periféricos da cidade-satélite (ela mesma, portanto, já periférica) do núcleo do poder federal remete inevitavelmente aos corpos mutilados pela batida policial no Quarentão. Os planos abertos e demorados, que acompanham o ritmo lento imposto pela mutilação ao deslocamento de Marquim e Shokito, ressaltam a feição do entorno. A demora dos acontecimentos produz uma série de aparecimentos, trazendo à luz coisas que não são da ordem da ação, mas, num sentido estrito, corpos no espaço. O ritmo lento da trama inscreve a mutilação dos protagonistas no corpo do filme, que passa devagar, como os elevadores para cadeira de rodas instalados na casa de Marquim do Tropa, cujas subidas e descidas somos forçados a acompanhar na íntegra. Os corpos e espaços que aparecem em cena assumem assim uma condição dupla, pois são agentes ou

cenários da ação mas ocupam a tela também como presenças materiais distendidas no tempo. Próteses, móveis, casas, terrenos baldios e, por fim, os próprios corpos dos personagens trazem em si as marcas de uma temporalidade destruidora, que aproxima tudo da condição de ruína. A ação dramática, em vez de ser o ponto de partida do filme, aparecerá então como reação assumidamente precária e delirante a esse estado de coisas, uma insurreição contra esse tempo mutilador, produtor de sequelas que se tornam um índice corporal da história. Sem apagar o índice, a fábula inscreve linhas de fuga nesse tempo-espaço periférico, fazendo dele um material concussivo para “explodir o futuro”. À bomba contra o porvir distópico, se combina a investigação do passado traumático. A fantasia da viagem no tempo não se realiza como recalque ou escapismo, pois sequer se cogita a possibilidade de um apagamento da catástrofe. A viagem no tempo não tem por objetivo impedir o massacre policial que lacera o corpo e a vida dos protagonistas, mas apenas comprovar sua ocorrência, registrar um passado que se pretende enterrado. Trata-se, portanto, de sobrepor à inscrição literal da história no corpo dos personagens uma segunda inscrição, que liga a primeira à sua sobrevivência no agora. Mais uma vez, a exploração de um grau de diferença ou tensão entre arte e cultura – aqui, a relação entre registro e fabulação – produz um deslocamento que duplica de maneira insólita a história recente brasileira. Entre documento e fábula, a “fratura” no tempo é também desrecalque da memória de um lugar e da presença material dos corpos que por ele circulam, no ritmo decorrente da violenta divisão histórica dos espaços brasileiros, atualizada numa ordem policial. A relação entre registro e fabulação é sublinhada na seção final do filme pelo uso de uma série de desenhos a lápis feitos por Shokito / Sartana. Ao longo da história, eles apareciam de maneira esporádica como ilustrações dos espaços urbanos de Ceilândia. No desfecho da história, servem em vez disso para figurar o futuro imaginário em que explode a bomba-mix-tape que arruína o Distrito Federal, numa série de desenhos ao estilo de *storyboard* de filme B, seguida pela inscrição “da nossa memória fabulamos nós mesmos”, tornada assim uma espécie de lema daquilo que se acabou de assistir.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo? e outros ensaios”. Chapecó: Argos, 2009. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Pp. 55-76.

AGUILAR, Gonzalo. “A repetição como desvio”. In: *Poesia concreta brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005. Pp. 63-70.

AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007 [1946].

CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico”. In: *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. Pp. 243-269.

_____. “Poética sincrônica”. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010. Pp. 205-212.

CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. Pp. 241-260.

CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma. *O futuro pelo retrovisor: Inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

FRANKEL, Roy David. *Sessão*. São Paulo: Luna Parque, 2017.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina / Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

MELLO, Jefferson Agostini. “Literatura e estudos culturais”. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília: n. 44, out-dez 2014. Pp. 37-63.

QUEIRÓS, Adirley. *Branco Sai, Preto Fica*. Brasília: Cinco da Norte, 2014. Longa-metragem em cor, 90 minutos.

RANCIÈRE, Jacques. “Em que tempo vivemos?”. In: *Serrote*, n. 16, março de 2014 [2012]. Pp. 203-222. Tradução de Donaldson M. Garschagen.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Crítica literária: em busca do tempo perdido?* Chapecó: Argos, 2011.

RODRIGUES, Henrique Estrada. "Poesia bíblica e utopia em Haroldo de Campos". In: *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, pp. 169-185, 2015.

CARDOSO, Marília Rothier; SOUZA, Eneida Maria de. *Modernidade toda prosa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra e Editora PUC-Rio, 2014.

SALLES, Écio. *Poesia revoltada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

SANTIAGO, Silviano. "A democratização no Brasil (1979-1981) – Cultura versus arte". In: *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. Pp. 134-155.

_____. "Fechado para balanço (sessenta anos de modernismo)". In: *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. Pp. 85-107.

SISCAR, Marcos. "O tombeau das vanguardas: a 'pluralização das poéticas possíveis' como paradigma crítico contemporâneo." In: *De volta ao fim. O fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016. Pp. 19-41.

VILLAFORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: a literatura de apropriação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2015. Dissertação de mestrado.

LA SANGRE, ESE PESO

Cristina Gutiérrez Leal ¹

RESUMEN: El poder y la institución funcionan como legisladores del orden sociopolítico. Dictan normas que rigen el modo de enfrentar el mundo, donde construyeron narrativas hegemónicas, arquetipos instalados en el imaginario colectivo. Una de esas grandes construcciones es la familia, instancia que determina los vínculos y las relaciones entre sus miembros. En la última década esa soberanía ha sido desafiada por el pensamiento crítico pero al mismo tiempo legitimada por los sectores más conservadores que la protegen. En este artículo pretendo revisar la forma que el tema de la familia tiene para configurarse en la obra de la poeta venezolana Jacqueline Goldberg, y analizar también cómo la literatura pone en escena un pensamiento deconstructivista y muestra las fisuras de la sangre, desmantelando mediante la potencia política de la poesía la “unidad familiar”. Las reflexiones teóricas de Pierre Bourdieu y Gina Saraceni servirán para desarrollar mi argumento.

PALABRAS CLAVE: familia, poesía, Jacqueline Goldberg.

ABSTRACT: Blood bonds, such a burden. Powers and institutions work as legislators of the sociopolitical order, dictate laws that rule our way of facing the world and develop hegemonic narratives. One of these central constructions is family, an instance that determines the subjective bonds between its members. During the last decade, this sovereignty has been challenged by critical thought, yet at the same time legitimated by the most conservative sectors of society, that seek to protect it and make it endure. In this article I intend to review how this topic of family configures itself in the works of the Venezuelan poet Jacqueline Goldberg, in order to analyze how literature represents a deconstructivist way of thinking and brings up to light the cracks and fissures of consanguine bonds, dismantling the ‘family union’ through poetry’s political potency. Pierre Bourdieu’s and Gina Saraceni’s theoretical reflections on the matter will be useful in developing my arguments.

KEYWORDS: family, poetry, Jacqueline Goldberg.

“Familia”

¹ Doctoranda en Literatura comparada en la Universidad Federal de Rio de Janeiro (UFRJ).

Es un hecho innegable que no elegimos tener una familia: nacemos irremediablemente dentro de una. Todos tenemos una madre, un padre, una herencia familiar. Todos tenemos un pasado. La familia además de representar una zona emocional para los afectos y la ontologización de sus muertos, es una institución de poder que regula y controla las relaciones entre los sujetos y asegura su reproducción. Althusser la considera uno de los Aparatos Ideológicos de Estado (1970) cuya función es encarnar a través de prácticas y rituales la ideología soberana.

Pierre Bourdieu en su texto *El espíritu de familia* (1994) considera a la familia “como una realidad que trasciende a sus miembros, un personaje transpersonal dotado de una vida y espíritu comunes y una visión particular del mundo” (1994:136). También podría entenderse como una forma de organización que deriva en modos de experimentar los vínculos de sangre a través de protocolos específicos que se realizan dentro de la casa y en la vida en sociedad.

La familia se construye a través de prácticas del afecto. A esta zona íntima Bourdieu la llama “trastienda (*backstage*)”, para hacer referencia al lugar donde los miembros de la familia se vuelven sobre sí mismos en un intento por consolidar su vínculo, asegurarlo mediante rituales. Hay, por ejemplo, “secretos de familia” que deben ser guardados recelosamente ante la mirada expectante del otro, del ámbito de lo público, creando con ello “la idealización de su interior como sagrado (*sanctum*)” (*Loc.cit.*).

Este conjunto de prácticas constituye el “*family discourse*, discurso que la familia dice acerca de la familia” (*Loc.cit.*) sobre la base del cual, “la unidad doméstica es concebida como un agente activo, dotado de voluntad, capaz de pensar, de sentir y actuar” (*Loc.cit.*). En tal sentido, las relaciones circunscritas al ambiente familiar pueden ser concebidas también como rituales que sacralizan la convivencia y producen leyes del hecho genealógico fundadas en la continuidad, la evolución, la permanencia en el tiempo.

En el texto citado, se establecen dos categorías para entender la construcción de la noción de familia:

Así, la familia como categoría social objetiva (estructura estructurante) fundamento de la familia como categoría social subjetiva (estructura estructurada), categoría mental

que es el principio de miles de representaciones y de acciones que contribuyen a reproducir la categoría social objetiva (*Ibid*, p.138).

Es decir que la familia es a la vez causa y efecto, proceso y producto; un sistema que se desarrolla y consolida en sí mismo y que ha logrado reproducir esta imagen “social objetiva” a través de protocolos naturalizados de vivir la experiencia familiar. Si bien existe una mitología de la familia como instancia fundamental para el control y el orden social, habría que revisar si las representaciones y relaciones familiares responden siempre a lo que el orden ha establecido como “bueno” o si detrás de estas “máscaras de familia” no se esconden zonas ciegas y grises que desmienten la aparente garantía que otorga esta institución.²

Lo que me interesa preguntarme a través de la obra de la poeta venezolana Jacqueline Goldberg es: ¿qué pasa en la trastienda de la familia? ¿Cómo la literatura pone en escena esas fisuras de la sangre para desmontar el aparato familiar e intervenirlo políticamente?

En esa casa que nombra en voz baja

Ya en el prólogo de *El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX* (2003), se dice que “el tema de la familia es explorado con dolorosa lucidez por Jacqueline Goldberg” (2006, p. 436). En 1991 con la publicación de *Máscaras de familia*, la producción poética de Jacqueline Goldberg revelaba dentro de la familia la existencia de algo que a pesar de haber sido “destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz”: lo ominoso (Freud, 1919, p. 10). Esta vez, la familia como tema literario muestra precisamente el hecho de que algo permanecía secreto, afirma que había algo detrás, en el sitio sagrado de la intimidad, y que era necesario asumirlo mediante máscaras.

Este libro sobre las zonas secretas de la familia parece advertir, de golpe, que la armonía familiar funciona como envoltorio, como estampa, como la valla publicitaria que al poder le conviene presentar para reproducir el mensaje de felicidad familiar. En Goldberg, esta gran estampa es deconstruida a

² Esto podría asociarse con lo que Deleuze y Guattari proponen en *Mil mesetas* al diferenciar un sistema “arborescente”, genealógico donde todo obedece a un orden y a secuencialidad; de un sistema rizomático o antigenealógico que apunta a una concepción de la estirpe no lineal ni secuencial de la familia basada en los saltos, la discontinuidad, “deformaciones anárquicas, raíces aéreas y tallos subterráneos” (1994, p. 25).

través de dos operaciones distintas: la máscara y el defecto, que muestran en qué medida la familia es un “hacer como si”, un parecer más que un ser, que esconde las fallas de la sangre y el quiebre que todo apellido encarna en su historia.

La primera sospecha sobre lo familiar en el poemario está cercada por la posibilidad de “volver”:

esta es mi certeza
mi fuga
(..)
el puñal
tu sangre empozada

la infatigable hora
de volver
a las máscaras
de familia
(Goldberg, 1991, p. 15)

Lo que reconoce el yo poético en este texto es que la certeza está en fuga, que la única posibilidad de permanecer en familia es a través de máscaras que escamotean el puñal y que garantizan el juego de apariencias. Lo que se oculta detrás de la zona del “parecer” es lo que la poesía revela, como un modo de verbalizar lo “no dicho”, de cuestionar lo que yace enmascarado por el juego del “como si”. Este doble juego entre la “seguridad” que otorga la máscara familiar y lo que está oculto detrás de ella, desemboca en una experiencia que se vive a través de protocolos excéntricos y no naturalizados, es decir, desde la voluntad de interrumpir la imagen confortable de la familia mediante el gesto poético:

Mi dolor
Tendrá sabor a familia

Será a ratos bendito
Privilegio de condenados
(*Ibíd*, p. 33)

Otra vez el hablante poético del libro reconoce la familia como espacio conflictivo: la herida está en la casa, en la pertenencia, en el juego de ocultarse

detrás de la máscara. Sin embargo, ese “dolor”, ese malestar será “a ratos bendito”. La palabra poética no participa del enmascaramiento, al contrario funciona como una forma de quitarle el antifaz a la norma y comprobar el vacío que hay detrás; “de ahí la necesidad de pensar la familia desde la doble articulación” (Saraceni, 2008, p. 31), es decir, como una “máquina que une a sus miembros en una sucesión pero también los separa y distancia en la medida en que muestra sus desvíos” (*Loc.cit.*). Así pues, la familia entendida como unión y rasgadura es lo que el poema intenta representar al arrancar su máscara y mostrar la ambivalencia de la familia y cómo está construida no sólo a partir de la continuidad y la estabilidad sino también de la interrupción y la apariencia.

En *Trastienda* (1991) el tema de la familia aparece nuevamente para seguir escribiendo su contrarrelato. El regreso a casa significa para el yo poético enfrentar la tragedia identitaria, esa fisura estructural del apellido y la historia familiar:

No me hablen de huidas
porque de ellas me hago

vuelvo intacta
al desastre natal
(Goldberg, 2006, p. 243)

Esta noción de regreso está relacionada con la de pérdida. No hay regreso posible pues “Regresar es constatar la pérdida de un mapa que aseguraba una pertenencia y que ahora se extravía y enrarece” (Saraceni, 2012, p. 59). Entonces, si el regreso supone “constatar la pérdida”, para el sujeto lírico de este poema volver a casa es también revisar la herida que ya se tenía antes de emprender la huida.

Hay un libro de Goldberg titulado *Insolaciones en Miami Beach* (1995) que propone otro modo de deconstruir la imagen cómoda y confortable de la familia poniendo en escena las vacaciones de una familia de clase mediodi-burguesa que en los años 90 va a Miami: el verano de la Venezuela del dólar a 4,30. Este poemario revela algunos indicios desde donde es posible escudriñar

la cultura y el comportamiento de las familias de clase media venezolana en Miami³, que parece ser la “otra” Venezuela.

En primera instancia, el tema familiar aparece marcado por la incomodidad, el malestar, el tedio. En el siguiente poema se observa a la familia que celebra el cumpleaños en un McDonald’s:

Benjamín sopló las siete velas
En un chato *pay* de manzana

Negó la urgencia de regalos
Aceptó con sabiduría la poca fiesta

Sin embargo lloró

Ahora pienso en la fealdad
de un cumpleaños en MacDonalds
en el insoportable y baboseado abrazo
de una abuela
dos tías
tres primos
y cinco mesoneras
(2006, p. 220)

El cumpleaños: escena familiar por excelencia. La voz poética observa al cumpleañosero como protagonista del circo donde la tradicional “torta” es sustituida por un “chato *pay*”. Lo que aquí ocurre es la desterritorialización de la torta, esta vez es un *pay*, que escrito en cursiva permite llamar la atención sobre los cambios que supone ser venezolanos en Miami; cambios que en este caso tienen que ver con la apropiación de la lengua. Ante el llanto de Benjamín, aparece otra circunstancia: la del imaginario comercial, la del kitsch de la MacFiesta familiar. Acá el poema pone en evidencia cómo el cariño de los miembros de la familia (abuela, tías, primos) es percibido como una situación “insostenible” en el marco de una cultura – la americana – donde los afectos son medidos y controlados según políticas de regulación de la emociones, que vuelven la gestualidad exacerbada de los latinoamericanos inconveniente y

³ La familia es representativa de un país pues pasa de su ámbito privado al público y colectivo, adquiriendo dimensiones mayores de sentido, dando espacio para la interpretación de una arista que incluye más significaciones.

fuera de lugar, tal como si mejor les fuese a éstos estar lejos, presenciar el cumpleaños con distancia, reprimir el espectáculo emotivo, aceptar que para el niño son ellos unas figuras incómodas.

En este otro poema se hace referencia a una escena de familia que se construye a partir de la tragedia, de la muerte y sus rituales:

El tío morris murió en Manhattan
cerca del río y los puentes

él mismo escogió la urna
tramitó su última migración

lo arregló todo
para que sostuviéramos
el tiempo necesario de llorar

llorarlo un poco
solo un poco

porque también se encargó
de futuras disputas de familia

su testamento en nombre del río y los puentes
fascinación de ventana de hospital

tan cerca del río y los puentes
(*Ibíd*, p. 26)

Los rituales protocolares de la muerte suelen ser los escenarios donde el “sentimiento familiar” es expuesto, explayado, y en ocasiones puesto a prueba. El tío Morris anticipa la escena funeraria. Supo que algunas lágrimas serían posibles en tanto todo estuviese “arreglado”. Advirtió las posibles jornadas de la parafernalia familiar: el velorio, el llanto y las “disputas”. Estas últimas son quizás tan inexorables como el llanto. Cuando la familia experimenta la muerte de uno de sus miembros experimenta también el escozor de la convivencia y la vulnerabilidad.

La salud como enfermedad

La salud (2002) representa la principal puesta en escena del hecho familiar. En este libro la familia asiste a su cuestionamiento y son descritas las formas ominosas en que asume la incómoda travesía agónica de la salud.

Algunos de los poemas que componen este libro están escritos en cursiva. Tales textos podrían funcionar como una suerte de estribillo o coro, sobre el cual vuelve el sujeto poético para reiterar cómo la familia permanece a la espera o en la expectación de los días que pasan circundando la enfermedad y pronta muerte de uno de sus miembros. He aquí el primero:

la familia espera en la cuerda floja
en el vientre acicalado
de una sala de emergencias

espera una retahíla quejumbrosa
para luego desarmarse

tantos días fraguando el dolor
el terco dolor

y el enfermo que no muere
ni mejora
ni desespera
(Goldberg, 2006, p. 135)

Se comienza afirmando el riesgo que supone perder la salud; estar enfermo en el hospital significa estar en *la cuerda floja*. Acá se exponen los elementos que van a atravesar todo el poemario: el dolor, la enfermedad y la muerte. La familia y su espera están siempre en la frontera, al borde, cerca del deslave, de la caída. Algo terrible pasará y hay que esperarlo con el desasosiego propio de las salas de emergencias. Se trata de una escena de agonía; la agonía como un estado de desorden, de inestabilidad, de mínima mutación suficiente para amenazar y desequilibrar todo intento de control. El sentimiento familiar es el principal amenazado, pero ¿quién lo amenaza? ¿la pérdida? El miedo de que un miembro de la sangre se extinga. La “armonía” familiar es amenazada por la enfermedad de un miembro que “no muere/ni mejora/ ni desespera”, y esta suerte de intermezzo, este estar suspendidos en la

cuerda floja genera tensión, algo por destemplar que quizás se resuelva únicamente en el lenguaje.

la familia espera en la cuerda floja
más unida que nunca
más podrida que antes

su memoria será la del mal

en sus fiestas habrá salitre
un cierto recuerdo
permitido en voz baja
(Ibíd, p.142)

Ante la enfermedad la familia tiene dos opciones principales: unirse o pudrirse. Esta idea de la familia que se pudre cual fruta hace pensarla como un organismo vivo en tanto expuesto a la descomposición. Mientras tanto, la cuerda floja se tensa, es decir que el riesgo de la pronta muerte se hace más real y la familia debe unirse, juntar fuerzas; sin embargo, lo que sucede en la poesía de Goldberg es que al unirse se va desgastando hasta pudrirse.

La memoria de una estirpe depende de cuánto esfuerzo se haga por no suprimir ciertos recuerdos, por preservar algunas escenas. En este poema la memoria se abastece del mal, del mal de la familia que la poesía nombra, de su fractura y su malestar ¿de cuál mal si la familia parece ser el lugar de todas las garantías y certezas? En Goldberg, a ese lugar lo atraviesan dos corrientes. La familia es a la vez fiesta y salitre. Es decir que “los sentimientos adecuados para asegurar la integración, que es la condición de la existencia y de la persistencia de esta unidad [familiar]” (Bourdieu, 1994, p.139) son subvertidos para convivir con otros que, por su parte, crisan la integración.

De esa ruptura de lo cohesionado surgen las voces que susurran, que hablan detrás de las cortinas “en voz baja”:

Hay una convención privada
que no reza ya por el caído
¡que se vaya!
¡que nos deje en paz!
(Goldberg, 2006, p.144)

Esta “convención privada” es ese eslabón de la genealogía que se ha quitado las máscaras y habla desde la desesperación: la muerte representa la única salida. Se acaban los rezos pidiendo “la salud”. La familia ante el cuerpo en agonía acepta la muerte como solución pues el enfermo se vuelve una carga, alguien que perturba la paz con su desgracia, de ahí que la lengua poética hable desde la exclamación y el estallido: “*La familia espera en la cuerda floja/ avanza y se retracta/ celebra y luego tiente*” (Ibíd, p.157). El lecho del caído es también un sitio de encuentro social:

Cada orfandad
sufre su propia culpa

se acuchilla en la mirada
de visitantes ataviados de súbitas virtudes

por eso es mejor
arribar a la cama del enfermo
con la cabeza baja
no respirar
fingir desasosiego
mirar de reajo
(Ibíd, p. 159)

Hacer visitas al hospital, acompañar a una persona enferma, son rituales del afecto, donde se juegan lazos y vínculos propicios para la aparición de máscaras y poses. En este poema se pone en cuestionamientos tales rituales. Además, a través de él se puede pensar cómo ser huérfano es también aceptar que no siempre los protocolos que la familia impone ayudan a sobrevivir a la enfermedad. La poesía, sobre todo la de Goldberg, se niega a los fingimientos, rechaza el “hacer como si”, muestra lo terrible de “fingir desasosiego”. Cada visitante trae la ausencia de la orfandad acuchillada en los ojos, en los mismos ojos con que mirará “de reajo” al caído, como quien mira algo que debería estar escondido, pues causa pena e incomodidad.

La exhibición de infelicidad anima a las visitas, a los “pobres bienvenidos” que llegan a hurgar en lo que la familia permite que sea público, justo ahí donde el espacio de lo sagrado es interrumpido por los rituales sociales de acompañamiento que la poesía mira con sospecha porque sabe eso “ominoso” que los funda:

Nunca falta junto al lecho
un corro de tías solteronas
rescatando la ternura
la maledicencia de los estragos por venir

la luz de los últimos recodos
es hartante
plañidera.
(*Ibíd*, p. 162)

Según Bourdieu, el espíritu de familia” — del cual están dotados sus miembros — también incluye “los intercambios continuos y ordinarios de la cotidianidad (...), de ayudas, de visitas, de atenciones” (1994, p.140); en el caso de esta agonía familiar, tales intercambios vienen de la mano de un “corro de tías solteronas” que se interesan en mirar la enfermedad desde la posibilidad del rescate, de la prevención ante las tragedias que están al acecho. En el poema se interpela a las tías que encuentran en este escenario un posible lugar para explayar su caridad.

Hay además una tensión entre el agonizante y la familia que resiste con él al desgaste que supone la incertidumbre. Vuelve a resurgir la idea de que en Goldberg, la muerte del familiar enfermo no representa oscurecimiento, al contrario, la idea casi resplandece. Más que la negación de vida, la muerte es una zona problemática donde la vida muestra sus contradicciones. Sólo que mientras la espera es la única verdad tangible, la situación es “hartante/plañidera”; sin embargo:

la familia resiste en la cuerda floja
no ya en la duda
ni en la variación del miedo

no en la lágrima
ni en el temblor
de los hombros hundidos

su tibieza ha alcanzado el pudor
el hermoso rostro
de quienes claudican
para luego reconfortarse en olvido
(*Ibíd*, p. 165)

En este texto, ubicado hacia el final del libro, la familia ya no espera: *resiste*. No se percibe el desespero anterior, ni la angustia ante la enfermedad, no hay “duda” ni “miedo”. Nadie teme, sólo queda una última estancia en la cuerda floja, que ya parece destemplarse. Hay un regreso a casa, una vuelta al origen que “ardará en la frente/pero será leve” (*Ibíd*, p. 165). El olvido, o su promesa, reconforta. La muerte ha llegado y es bienvenida.

La salud es un poemario que muestra otra forma de salud, no la orgánica sino la necesaria para salir de la dificultad con la conciencia de que la vida y su repetición son más fuertes que la pérdida, que cada miembro de la familia regresa a sus casas a insertarse en la cotidianidad cargando con la ausencia, pero que siempre, con mayor o menor dificultad, la vida continúa “en relación armónica con lo que se nos escapa” (Agamben, 2011, p. 168), y esta realidad que parece insostenible se hace posible a través de la palabra. El poema soporta el peso de la falta: “La poesía como lugar de lo común, de la falta común a todos” (Saraceni, 2014, mimeo).

Ya en *El orden las ramas* el sujeto poético aparece representado desde su fragilidad e inestabilidad. Pudiese pensarse que habla un sujeto “desalojado”, usando la figura que Roberto Martínez Bachrich desarrolla en su análisis sobre la obra de Antonia Palacios, *Tiempo Hendido* (2011): “una voz que en el acto de decirse se estudia y da cuenta de sí, de su carácter y su alma como voz que es” (2011, p. 354). En el caso de este libro de Goldberg, se trata de una voz que ha perdido alojamiento, que está fuera de todo rasgo de confort y comodidad. La estructura misma del poemario — fragmentaria, dispersa, atravesada por una multiplicidad de ecos y personas — apunta a esta idea del desalojo, de la impotencia de habitar, de tener residencia.

Más adelante, observa Martínez B.: “en la que la voz del desalojo recurre a uno de sus viejos hábitos: el de hacerse preguntas. Una vez más las preguntas, la queja y la nostalgia por lo sido e ido que en esas preguntas respira” (*Ibíd*, p. 372). Así pues, los poemas en los que puede rastrearse el tema de la familia están atravesados por la pregunta, ese “viejo hábito” del desalojado. Veamos:

¿Puede uno hacerse trizas en cualquier momento?

Puede

¿Destrozarse en los malecones; inmolarse frente a la casa materna?

Uno puede rendirse pero en silencio

(Goldberg, 2006, p. 104)

La casa materna, lugar canónico del sentimiento familiar, funciona acá como el espacio del sacrificio donde el sujeto poético renuncia, se sacrifica. ¿Por qué rendirse y no buscar fuerzas? Es la casa materna también un sitio que se sufre, que no podría asumirse sin asumir también sus quiebres, cuestionamientos y dudas. Este sujeto desalojado sabe que la casa no asegura nada y que ésta puede derrumbarse, venirse abajo en cualquier momento. Se pregunta cuán de cerca lo mira la tragedia, la posibilidad de “hacerse trizas”. Hay una voz que responde afirmativamente a la pregunta: “Puede”; para luego eludir la siguiente interrogante con una respuesta que le sugiere al desalojado la opción de rendirse: “uno puede rendirse pero en silencio”.

Habla, si puedes, del desangrarse

¿Y decir que me obstiné, que ahora regento una casa de buitres?

Mucho más

(*Ibíd*, p. 112)

El desalojado siempre tiene “mucho más” qué decir. La casa nuevamente está habitada por el buitre, por el animal que vuelve enigmático lo familiar. La casa se torna siniestra, amenazante, ajena. Hay en este poema una suerte de voz omnisciente que parece estar segura de lo que el desalojado pregunta y, sobre todo, calla. Éste no está seguro de nada y termina por preguntarse qué decir, qué hacer, qué (no) sentir. Como si la “casa de buitres”, el recinto de una familia que convive con la rapiña, fuese su única certeza.

Así como *El orden de las ramas* representa uno de los “experimentos” poéticos más singulares que Jacqueline Goldberg ha emprendido, *Autopsia* (2006) da cuenta de la pulsión disruptiva de la poeta para reinventarse a través de nuevos registros y modos de decir. En este poemario está presente un sujeto lírico que narra y comunica. Son textos que reescriben el registro de la crónica negra del periódico. Resolver el tono poético de una obra con un registro prestado del periodismo implica otro modo de construir el sentido; entonces, cuando en escena aparece la familia es abordada desde el acontecimiento, la

trama, el suceso. En este poemario — casi como una continuación de *La salud* — la escena familiar aparece relacionada con la muerte y el cadáver. El cuerpo sin vida parece ser el núcleo alrededor del cual confluye el sentimiento familiar y se marca la estirpe.

Foucault en *Nietzsche, la genealogía y la historia* (1971) reflexiona sobre el cuerpo como “superficie de inscripción de los sucesos” (p. 5), y afirma que “la genealogía, como el análisis de la procedencia, se encuentra por tanto en la articulación del cuerpo” (Loc. cit.). La memoria, el pasado y la historia son susceptibles de identificación y rastreo mediante la presencia de un cuerpo. Volviendo a *Autopsia*, cabe la pregunta acerca de la función que tiene “el cuerpo del delito” en la escena familiar y cómo el cadáver hace aparecer lo siniestro de la genealogía, es decir, que la familia no está a salvo del crimen porque la “sangre” como instancia que une también puede ser criminal:

Ocurrió en Atlanta
durante los primeros reveses estivales.
Una niña de veintidós meses de edad
pasó al menos cinco días
jugueteadando en torno
al cadáver descompuesto de su madre.

Miracle es el nombre de la niña.
Milagro su precipicio, su piel desguarnecida.

La policía la halló un domingo en la noche.

el diario *Atlanta Journal Constitution*
informó que la niña soportó aquella lanceada faena
gracias a unos pocos alimentos
que alcanzó de un armario,
no lejos del cadáver del que ya no bramaban caricias.

Lawarna Stevenson, la madre,
murió de suplicio natural, según la autopsia.
la familia advirtió que se ocupaba poco de la niña,
como si semejante queja sustituyese
los improperios de tantas desalojadas horas.

Tras dos días en el hospital,
Miracle, caída del yelmo de futuros infiernos
fue dada en custodia al padre.

La escena que se describe en este poema pone en jaque el futuro de un miembro de la familia, el más indefenso quizás: la hija de veintidós meses de edad. Todo el acontecimiento presentado muestra principalmente la supervivencia de esta niña que nada entiende acerca de la muerte, pero que se encuentra frente al “cadáver descompuesto de su madre”. ¿Qué es un cuerpo sin vida para quien no tiene conciencia de la muerte?

En el poema sólo se narra la supervivencia de Miracle y se vaticina sus “futuros infiernos”; sin embargo, hay una convención grupal que señala el desdén de la madre, que pisa fuerte sobre el cuerpo caído, que acusa su maternidad. La madre no alcanza misericordia luego de la muerte, está ante una familia que señala al unísono su derrota, su falla, y la condena por no haber cumplido el rol de madre según el protocolo previsto por la sociedad. Una situación peculiar sucede en el relato de esta historia: hay una voz omnisciente en el poema que pierde la distancia del cronista y se adentra en él para defender al cadáver, para adoptar una actitud comprensiva ante esta madre. Defiende al cadáver contra la queja de la familia que advierte el defecto de la madre: “como si semejante queja sustituyese/ los improperios de tantas desalojadas horas”.

Al final del texto aparece el padre. ¿Dónde había estado durante las horas de suplicio? ¿por qué la voz poética advierte sobre los “futuros infiernos”? El poema no devela mayores detalles, sólo se sabe que hay un árbol genealógico quebrado, una conexión filiar desordenada, algo que (no) se ha “resuelto” dos días después del cadáver, de la muerte. El padre aparece intempestivamente, casi de forma misteriosa. Llega a la escena como una presencia que sólo era posible después de la muerte de la madre, después de la orfandad.

Origen a cuestas

Ya en *Verbos predadores* (2006) la idea de familia se expresa a través del reconocimiento del origen, la identificación de la genealogía y sus grietas: “En mi sanguínea coartada sólo hay herrumbre,/ locos ensimismados, espaldas encorvadas” (p. 22). La afirmación de la pertenencia a una estirpe llega acompañada del escozor filial, ese que se presenta toda vez que familia es también

abismo. Se trata de la pertenencia como dificultad, como minusvalía que se asume a través de la escritura. No hay épica de la familia, sólo escenas fracturadas que señalan la genealogía, donde la estirpe muestra sus nudos más difíciles. Advertir que la genealogía es un recuento de tragedias acerca al yo poético hacia una conciencia de familia quebrada, de nexos que conviven con la ruptura, de ancestros que no guardan más gloria que la sobrevivencia: “en los retratos familiares no hay mujeres frondosas. / Las barbas de los bisabuelos/ no ocultan magníficas excepciones” (Loc. cit.).

La poética que sobre el origen se disemina en este libro, el más maduro de Goldberg, confirma la idea de familia como inestabilidad y fragilidad: “Los vocablos que la desdicha / arrojará sobre nuestros cuerpos/ son animales pródigos de un desorden biográfico” (*Ibíd*, p. 23); y las formas que éste utiliza para desembocar en la lengua poética son producidas a partir de un origen descolocado, el mismo que aparece en Luba como una herida, una zona golpeada que sólo puede unir a la familia a través del dolor y la ausencia.

En el relato biográfico del ser poético las cosas quizás no estén en su sitio. La diáspora ha marcado la familia y ha convertido a sus “sílabas nativas” en una queja, en una constante pesadumbre. La familia es deletreada desde su carácter doloroso. Su poética es la del llanto. Se muestra su desequilibrio: “una jaula se clava en el cuello para que me calme/ diga ‘puedo torcer el regazo natal’” (*Ibíd*, p. 30); la “jaula” clavada en el cuello hace pensar en el encierro como posible lugar de la reflexión, para la calma, desde donde la enunciación del “regazo natal” pueda decirse de otro modo, resignificando la genealogía en las antípodas de la convencionalidad, siendo capaz de nombrar desde la poesía “una familia/ que no llega a resguardo” (*Ibíd*, p. 63). La familia entonces más que asegurar la pertenencia lo que hace es mostrar su vulnerabilidad, su estar expuesta a la vida y a la experiencia.

Las escenas revisadas a lo largo de este artículo permiten trazar un mapa de representaciones de la familia en la obra de Jacqueline Goldberg. En primer lugar se pone en evidencia la idea de que la familia funciona a través de máscaras, que algo oculta en su trastienda. Luego, se observa cómo la armonía familiar está siempre interrumpida por el desperfecto, y acumula zonas oscuras que esconden secretos, desgarres, hiatos; estas desviaciones son llevadas a la luz en escenas de familias puntuales: el cumpleaños, el funeral, el hospital.

En la poesía de Goldberg hay un trabajo que descoloca el sentido en esos momentos donde la familia se encuentra, se confronta y se (des)equilibra mediante los afectos. Momentos de una vulnerabilidad extraña donde siempre está presente lo ominoso. Donde lo defectuoso es visible, donde *la gran familia es una herida de muerte*.

REFERENCIAS

ALTHUSSER, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de estado*. Disponible en: http://www.google.co.ve/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCU-QFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.infoamerica.org%2Fdocumentos_pdf%2Falthusser1.pdf&ei=nTVWVMzEO4OpogSDwoCoBA&usg=AFQjCNETa8SHLdJ9Kf6DHQ1Tv93kybZftQ&bvm=bv.78677474,d.cGU, 1970.

BOURDIEU, Pierre. *La ilusión biográfica*. Disponible en <http://seminarioterroriasymetodos.pbworks.com/f/Pierre+Bourdieu+-+La+ilusi%C3%B3n+biogr%C3%A1fica.pdf>, 1986.

GOLDBERG, J. *Verbos predadores. Poesía reunida 2006/1986*. Caracas: Equinoccio. Papiros. Recorridos, 2007.

SARACENI, Gina. *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua y memoria*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2008.

_____. *La soberanía del defecto. Legado y pertenencia en la literatura latinoamericana contemporánea*. Caracas: Editorial Equinoccio. USB, 2012.

MIRANDA, Julio *Poesía en el espejo*. Estudio y antología de la nueva lírica femenina venezolana (1970-1994). Caracas: Fundarte, 1995.

ESCRITA PERFORMÁTICA NA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA: UMA REFLEXÃO A PARTIR DE EL TIEMPO DE LA CONVALESCÊNCIA, DE ALBERTO GIORDANO

Renata Fernandes Magdaleno¹

RESUMO: Entre 2014 e 2015, o crítico argentino Alberto Giordano manteve um diário no Facebook, onde desfilou análises críticas, mescladas com experiências biográficas, reflexões sobre a literatura e o funcionamento da escrita íntima nas redes sociais. A partir de *El tiempo de la convalecencia* (2017), de Giordano, esse ensaio procura refletir sobre a escrita performática na crítica contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: crítica literária contemporânea, performance, Alberto Giordano

ABSTRACT: Between 2014 and 2015, argentine critic Alberto Giordano kept a diary on Facebook, where he wrote critical analyzes, mixed with biographical experiences, reflections about literature and about the intimate writing in social networks. From *El tiempo de la convalecencia* (2017), of Giordano, this essay tries to reflect about the performance writing in contemporary criticism.

KEYWORDS: contemporary literary critic, performance, Alberto Giordano

Em 2004, o estilista Jum Nakao ficou mundialmente conhecido ao vestir modelos com luxuosas e trabalhosas roupas feitas de papel vegetal, com rendas, drapeados e vazados, na *São Paulo Fashion Week*, o evento de moda mais famoso do país. Em determinado momento do desfile, elas rasgavam as roupas, desperdiçando as centenas de horas de trabalho dedicadas à costura das peças. Na cabeça, vestiam perucas que imitavam o penteado de bonecos Playmobil, por baixo, macacões negros e justos ao corpo, todos exatamente iguais. O que as diferenciava era efêmero e, em segundos, desmoronava no chão em pedaços. A performance “Costura do invisível” deixou a plateia sem palavras e foi a mais destacada notícia do evento no dia seguinte, nos principais jornais do país. A ação gerou discussões de especialistas e pensadores sobre o caráter efêmero da moda e os desperdícios da indústria do consumo.

¹ Renata Magdaleno, pós-doutorado Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Ao escolher escrever sobre o livro do crítico argentino Alberto Giordano, *El tiempo de la convalecencia: fragmentos de un diario en Facebook* (2017), era o desfile de Jum Nakao que me vinha à cabeça. A performance realizada por Jum Nakao enfatizava a reflexão crítica do estilista. O texto de Giordano, na minha análise, se aproximava nesse ponto, realizando uma espécie de performance literária, que enfatiza o lado crítico da obra.

Em 2014, Giordano começava a escrever um diário em seu perfil pessoal no Facebook. Nos *posts*, declarações íntimas sobre etapas de uma depressão, mescladas com comentários sobre literatura e publicações de outros escritores. Toda a experiência aparece como uma grande reflexão sobre a intersecção entre escrita íntima e mídias sociais.

Nos últimos anos, Giordano virou uma referência na Argentina quando o assunto foca nos diários de escritores e escritos íntimos. *Una posibilidad de vida* (2006) e *A senha dos solitários* (2016), publicado no Brasil pela editora Papéis Selvagens, são exemplos de livros do autor dedicados ao tema. Giordano desenvolveu o termo ‘giro autobiográfico’, para detectar uma tendência na literatura contemporânea argentina. O crítico percebe uma explosão de diários, cartas, textos ficcionais, blogs de escritores, além de poemas e ensaios críticos que, a partir dos anos 2000, passaram a ignorar as fronteiras entre ficção e vida (Giordano, 2008).

Reflexão que é possível estender para além das fronteiras do país. No Brasil, por exemplo, o escritor Ricardo Lísias² seria um exemplo de autor que passou a publicar textos literários autoficcionais, que ignoram os limites entre ficção e realidade, além das fronteiras entre os gêneros.

Giordano escreve textos acadêmicos com estilo literário, se colocando em primeira pessoa e mesclando análises críticas com aspectos pessoais. Em *El tiempo de la convalecencia*, o estilo aparece como uma posição pensada e defendida, desde a publicação de seus primeiros textos. Nas páginas do diário, ele reforça a crença de que a crítica deve se aproximar à literatura e não reduzi-

² No mesmo ano de publicação do diário virtual de Giordano, Lísias publicou *Delegado Tobias*, um ebook publicado no formato de folhetim, que trata da história do assassinato de Ricardo Lísias e tem o próprio autor como principal suspeito. O escritor também extrapola os limites do livro digital, ao fazer com que a narrativa pulasse do ebook para o Facebook, onde o delegado Tobias, personagem que investigava o crime, tinha um perfil e discutia com o próprio autor, com a participação de leitores que acompanhavam a história. A experiência de Lísias também pode ser definida como uma performance literária.

la apenas a objeto de estudo. Lembrando da resenha que um de seus livros recebeu, assinada por Daniel Molina, no início da década de 90, afirma:

La reseña era generosa, pero nada condescendiente. Molina decía simpatizar con la perspectiva de conjunto – la idea de que la crítica debe intimar con la literatura y no reducirla a objeto de juicio o conocimiento-, pero notaba que pocos de los ensayos reunidos cumplían con esa exigencia. El autor – explicaba el reseñista – indica lo que conviene hacer, y nos persuade con buenos argumentos de la necesidad de hacerlo, pero él mismo rara vez lo hace³ (idem, pp. 44-45).

El tiempo de la convalecencia é bem-sucedido nessa aproximação, se considerarmos que, apesar de se autotransformar como uma coletânea de fragmentos de um diário, pode também ser considerado um texto híbrido, mescla de escrito íntimo com ensaio crítico. Após um longo período de depressão, Giordano resolve escrever anotações que, pouco a pouco, o conectassem com sua escrita. Na introdução de seu diário, a versão editada que encontramos em formato de livro, ele apresenta as anotações como um projeto pensado. “Obrigado” a frequentar uma casa de fim de semana, longe da rotina urbana, resolve escrever entradas a cada domingo, que o distraíssem da falta de programação. Desde o início, a prática já tem a intenção de se transformar em um livro, com um tempo limitado de sobrevivência.

Em texto publicado na época do lançamento do diário, no jornal *Página 12*, da cidade de Rosário, onde vive o autor, Giordano comenta.

Apenas comenzado el tiempo de la convalecencia, empecé a llevar un cuaderno de apuntes en Facebook, que enseguida tomó la apariencia y cumplió las funciones de un diario personal, para ejercitarme en registros y retóricas ajenos a mi oficio de crítico literario, primero, para aventurarme en algo que, ironizando, llamé “intimismo espectacular”, después. Entre octubre de 2014 y diciembre de 2015, llevé el diario de un crítico y un profesor, el de un padre y un huérfano, el de un moralista improvisado,

³ “A resenha era generosa, porém nada condescendente. Molina dizia simpatizar com o conjunto – a ideia de que a crítica devia ser íntima à literatura e não reduzi-la a objeto de análise e conhecimento –, mas notava que poucos dos ensaios reunidos cumpriam com essa exigência. O autor – explicava o resenhista – indica o que convinha fazer, e consegue persuadir com bons argumentos a necessidade de fazê-lo, mas, ele mesmo, o faz raras vezes” (idem, pp. 44-45) (em tradução livre).

y el de alguien que se reconocía como sobreviviente de una depresión⁴. (Giordano, 2017)⁵.

Nas 288 páginas de seu livro, Alberto Giordano trata de sua rotina, das lembranças marcantes do pai já falecido e de sua atuação como pai de Emília, cujo tempo, esse implacável, faz com que cresça rápido demais. Comenta resenhas que lê no jornal, livros e diários de escritores, e as particularidades da escrita atuada das redes sociais.

A escrita subjetiva nas redes é comparada, sempre em tom irônico (uma marca do autor ao longo de todo o diário), ao “giro autobiográfico” da literatura argentina. Os comentários dos amigos, porém, seriam um ponto de diferenciação (“Los comentarios a veces potencian el efecto literario de un posteo, otras lo limitan”⁶, p. 36). O que está escrito poderia ser publicado em diferentes plataformas, sem alteração no significado, mas a intervenção dos leitores, os comentários que fazem, a conversa que surge entre eles, altera o conteúdo final e traz particularidades aos textos publicados nas redes sociais.

*Como los diarios íntimos, aunque se hagan públicas inmediatamente, las notaciones en Facebook cumplen distintas funciones, entre la voluntad de poner algo a resguardo de su desaparición y el deseo de perfilarse como protagonista de una trama novelesca (la banalidad de lócotidiano e intrascendente tiene buenas razones para aspirar a un registro que acaso la intensifique). La diferencia obvia, para quien postea, es que el lector puede ser, además de una figura virtual e imprecisa, una certidumbre anticipada: tal o cual amigo al que se espera afectar, con este o aquel propósito. Por eso se podría sostener, sin ánimo irónico, que las exigencias y las virtudes de los dos grandes géneros intimistas, el diario y la correspondencia, convergen en la práctica del posteo reflexivo*⁷. (idem, p. 65)

⁴ “No início do tempo de convalescência, comecei a fazer um caderno de anotações no Facebook, que em seguida adquiriu a aparência e cumpriu a função de um diário pessoal, para, primeiramente, exercitar em registros e retóricas, fora de meu trabalho de crítico literário, e, depois, para aventurar-me em algo que, ironicamente, chamei de “intimismo espetacular”. Entre outubro de 2014 e dezembro de 2015, mantive o diário de um crítico e um professor, de um pai e um órfão, de um moralista improvisado, e de alguém que se reconhecia como um sobrevivente da depressão” (em tradução livre).

⁵ Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/34617-ejercicios-de-supervivencia> (consulta em julho de 2017)

⁶ Os comentários às vezes evidenciam o efeito literário de uma postagem, outras o limitam” (tradução livre).

⁷ “Como os diários íntimos, mesmo que fiquem imediatamente públicas, as anotações no Facebook cumprem funções distintas, entre a vontade de proteger algo de sua desapareição e o desejo de se associar como protagonista a uma trama novelesca (a banalidade do cotidiano tem boas razões para aspirar a um registro que acaso a intensifique). A diferença óbvia, para quem posta, é que o leitor pode ser; além de uma figura virtual e imprecisa, uma certeza antecipada: como ao amigo que se espera afetar, com este ou com aquele propósito. Mas isso se poderia sustentar, sem ironia, que as exigências e as virtudes dos grandes gêneros intimistas, o diário e a correspondência, convergem na prática da postagem reflexiva” (tradução livre).

O autor pode direcionar um texto a algum “amigo” específico e, a partir do comentário, promover uma discussão sobre o tema. É por isso que Giordano defende que as redes sociais reúnem correspondência e diário em um mesmo ambiente. A análise do ambiente virtual é constante.

Uma escrita lida enquanto está sendo produzida. Mal o indivíduo aperta o botão *enter*, curtidas surgem, demonstrando que a anotação já foi acolhida por alguém. Tudo parece demonstrar espontaneidade e interação. A experiência do autor, porém, faz com que o leitor duvide dessas afirmações. Puxando a reflexão para as suas próprias postagens, o crítico faz com que o leitor reflita sobre o que há de atuação na escrita realizada no ambiente eletrônico.

Em um dos comentários ele exalta a existência de um caderno vermelho, que comprou em viagem ao Rio de Janeiro. É lá onde anota diariamente suas reflexões (“la memoria de un hombre de cierta edad es todavía menos confiable que la plasticidad de sus articulaciones⁸”, *idem*, p. 65) e as ideias para os *posts* que, posteriormente irão preencher as entradas de seu perfil no Facebook. No comentário intitulado “Emilia en la cocina de Facebook”, descreve a rotina de todos os sábados. É o dia da semana em que cruza a cidade para levar a filha à aula de fotografia. No caminho, sempre realiza uma leitura, que, mais tarde, é comentada na rede social. Quando a filha, em uma manhã, pede para que a mãe a leve, ele insiste que a rotina se mantenha, só para pautar as entradas virtuais.

No mesmo dia em que publica o *post* que descreve a rotina e conta o incidente, entra o comentário sobre a leitura daquele sábado, realizada no movimento do automóvel.

Aprovecho el viaje para leer una entrevista a Liliana Porter (...) Aprovecho la parada en un semáforo para subrayar esta ocurrencia: “Siempre pienso que sigo siendo esa jovencita [la que llegó a México a los 16 años], pero escondida dentro de una señora, lo que te da autoridad. Te invitan a exposiciones, te pagan el viaje en primera clase, pero dentro sigue estando la jovencita. Es genial. Tengo la sensación de que estoy engañando a todos (*idem*, p. 82).

Deixar à mostra as rotinas por trás do diário parece ser uma forma, no caso dele, de não “enganar a todos”, como a artista plástica revela na

⁸ “A memória de um homem de certa idade é ainda menos confiável do que as suas articulações” (tradução livre).

entrevista. Há uma série de anotações que desvendam os planejamentos da escrita, os bastidores do que aparece público na rede social.

Além disso, há uma ênfase em reforçar os esquecimentos que fazem parte de toda a escrita que se pretende autobiográfica (“por suerte el olvido borrara casi todo”⁹, p. 53). E é nesse ponto que a ficção se instaura de forma ainda mais potente. Dúvida e ironia estão em toda parte, em um jogo típico de muitas das escritas de si contemporâneas estudadas pelo próprio professor.

A palavra *diário* estampada na capa é garantia suficiente de que tudo o que está dito de fato aconteceu na realidade? Reforçar os esquecimentos, deixar à mostra os planejamentos, são uma forma de deixar o leitor na dúvida, de sugerir a ficção. E, além disso, como crítico e leitor de diários e autobiografias, Giordano defende, em vários comentários ao longo desse diário virtual, que os limites, as fronteiras entre a ficção e a vida real, nunca deveriam ser revelados.

*Hace un par de semanas escribí sobre los malentendidos que a veces interfieren entre los lectores de textos supuestamente autobiográficos y quienes los firman. Los primeros, incluso si reconocen que es un efecto del arte y la falsificación, disfrutaban con la idea de que lo narrado ocurrió de verdad, y que el yo del discurso y el autor serían una misma persona, incluso si saben que nadie es idéntico a sí mismo ni hay palabras capaces de representar lo individual. Los segundos no pierden ocasión de aclarar que lo escrito es literatura, no testimonio, que el personaje autobiográfico es ficticio: inventan lo auténtico sin necesidad de atenerse a la verdad de lo sucedido. Las razones son incontestables, pero ninguna razón se impone a un deseo, por eso el lector de textos supuestamente autobiográficos, incluso si se malogró en crítico académico, no abandona las supersticiones referenciales. El posteo concluía con un pedido: si van a atentar contra las ilusiones que alimentan los placeres de la lectura, sería mejor que los autores de textos supuestamente autobiográficos se llamen a silencio, que no revelen los secretos de su arte*¹⁰.(idem, p.74)

⁹ “Por sorte, o esquecimento apagará quase tudo” (tradução livre).

¹⁰ “Há algumas semanas, escrevi sobre os mal-entendidos que às vezes interferem entre os leitores de textos supostamente autobiográficos e quem os assina. Os primeiros, inclusive se reconhece que é um efeito da arte e a falsificação, desfrutavam da ideia de que o narrado realmente aconteceu, e que o eu do discurso e o autor seriam a mesma pessoa, inclusive se sabe que ninguém é idêntico a si mesmo e nem existem palavras capazes de representar o individual. Os segundos não perdem a oportunidade de esclarecer que o escrito é literatura, não testemunho, que o personagem autobiográfico é fictício: inventam o autêntico sem necessidade de se prender à realidade do que ocorreu. As razões são incontestáveis, mas nenhuma razão se opõe a um desejo, por isso o leitor de textos supostamente autobiográficos, inclusive se se transformou em crítico acadêmico, não abandona as superstições. A postagem terminava com um pedido: se vão ir contra as ilusões que alimentam o prazer da leitura seria melhor que os autores de textos supostamente autobiográficos se calem, que não revelem os segredos de sua arte” (tradução livre).

Do real para o virtual

Pesquisadora e professora da UFF, Paula Sibilia tem uma série de textos que tratam da *espetacularização* do eu nas mídias sociais. No ensaio “O espetáculo do eu”, por exemplo (2009), diferencia os diários tradicionais dos virtuais, publicados em blogs e redes sociais. As anotações realizadas em cadernos, segundo a autora, tinham a função, ao longo do século XX, de formar a personalidade do autor, fazer com que o indivíduo extravazasse suas dúvidas e anseios. Eram diários trancados, escondidos, escritos em momentos de pura intimidade, exibiam cadeados que impossibilitavam ao leitor intruso bisbilhotar em suas folhas. Os virtuais estão associados a uma exposição que se faz desejada desde o início, à criação de uma reputação, a almejados momentos de “celebridade”. As fronteiras entre público e privado estão propositalmente borradas no segundo exemplo.

Ao deixar exposto o planejamento de algumas *postagens*, Giordano parece colocar ênfase na certeza da presença da ficção nos relatos que falam sobre o que foi teoricamente vivido e que invadem as redes. E, ao comparar os relatos *facebookianos* com os escritos autobiográficos que estuda, ele estende a questão para outras escritas de si, reforçando que é justamente a dúvida entre real e ficção um dos encantos desse tipo de texto.

A escrita e a performance

Ao publicar seu diário *facebookiano* em junho de 2017 (pela editora Ivan Rosado), trocando a escrita efêmera e colaborativa (cada *post* substituindo outro no topo da página, deixando os comentários perdidos em uma rolagem aparentemente infinita de cursor) pela análise fechada do livro, as questões em relação ao escrito se estendem: sua escrita na rede social pode ser classificada como uma performance literária?

A definição de performance, para Renato Cohen (2004), está associada a uma experimentação artística, que evoca a participação da audiência, em um trabalho de ressignificação e elaboração de novos sentidos do mundo. Para pensar no sentido dessa definição, vale lembrar uma das primeiras

performances brasileiras que se tem registro¹¹. O artista modernista Flavio Carvalho, em 1931, realizou em São Paulo o que chamou de experiência número 2¹²: caminhou de chapéu em sentido contrário a uma procissão de Corpus Christi no Centro da cidade. O movimento é significativo e indica a tentativa de quebra de padrões, de andar contra os sentidos estipulados. A experiência número 3 ocorreu anos depois, no Viaduto do Chá. Novamente contrariando as convenções, o artista passeou de blusa e saia curta folgada, sugerindo, para os homens, um traje mais fresco para o clima quente do país. Um simples ato que faz pensar e chama a atenção do público.

Como exemplo, poderíamos lembrar também o desfile de Nakao, as roupas de papel fazendo a audiência sentir, diante de seu próprio espanto, o quanto a moda é efêmera em sua essência. Giordano também ressignifica a fala do crítico, ao mesclar experiências pessoais com análises acadêmicas e publicá-las em uma rede social, uma escrita pública e em processo, que previa o comentário de leitores, a interferência da reação que cada postagem ocasionava em que lia, na forma de *emojicons* variados.

De acordo com a definição de Cohen e tomando a performance de Flavio Carvalho como uma reflexão sobre a própria iniciativa artística é possível chamar textos como os de Giordano como performances literárias: quebram padrões, chamam a atenção do leitor e procuram desenvolver uma reflexão crítica sobre a própria literatura. Levar os escritos do ambiente virtual para o livro é confirmar a experimentação, possibilitando uma análise mais detida, e a atuação, independentemente da veracidade do que é postado.

A ação de Giordano no Facebook provocou os leitores que acompanharam as postagens, diante do questionamento de onde colocar aquela fala: junto com centenas de discursos íntimos e públicos que povoam a rede social ou como um trabalho acadêmico, que denunciava a *espetacularização* da intimidade e questionava os limites entre o discurso crítico e as opiniões individuais? A crítica apresentada, ela também aparece como um discurso que está atrelado às vivências, opiniões e emoções de seu próprio autor.

¹¹ Muitos teóricos associam o início da performance à década de 70, quando passou a ser reconhecida como uma expressão artística independente, mas muitos estudiosos encontram relação entre a performance e as vanguardas europeias do início do século XX.

¹² Não há registro sobre a experiência número 1.

Quando o diário virtual é publicado como livro, trazendo, nesse momento, toda a experiência para o terreno acadêmico, as críticas já presentes na ação realizada nas redes sociais são evidenciadas. De uma escrita que permitia interação, atuação conjunta, para outra que ressaltava a reflexão distanciada. De uma escrita em processo para outra já fechada e acabada, que não inclui os comentários dos “amigos”, editada, como já evidencia o subtítulo da publicação e os adendos acrescentados ao final, contando alguns detalhes da transformação do texto em livro. Em determinado trecho do diário, refletindo sobre como os escritores costumam defender de forma veemente, em entrevistas, que suas obras nada têm a ver com suas experiências individuais, Giordano afirma:

*Digámoselo de una vez, para que entiendan: sabemos que la sensación de vida auténtica – eso pasó, eso pasa por el lenguaje mientras leemos – depende, en gran medida, del arte literario, de los usos de la ficción, entre el cálculo y la atracción del misterio, pero, por favor, nunca, nunca vuelvan a repetir, en privado o en una entrevista, que ustedes no son el protagonista, que lo narrado no les sucedió tal cual, que todo lo escrito debería ser leído como dicho por un personaje de ficción: olvidense de ustedes mismos, como lo hicieron al escribir, para que nosotros podamos recordarlos como mejor nos plazca*¹³. ¹⁴(Giordano, 2017)

A fala poderia também ser aplicada à análise de suas próprias publicações. Diante de sua escrita também não importa o quanto de verdade existe em cada trecho, se a experiência realmente tinha o intuito de curar as chagas internas ou refletir sobre os limites entre a crítica e as emoções subjetivas, que acabam por interferir em tudo o que produzimos, entre a intimidade e o espetáculo. Importa apenas as conexões feitas por cada um dos leitores, as reflexões individuais geradas diante do escrito. Que cada um tome o texto para si e de lá tire suas próprias conclusões.

Escrita e novas tecnologias

¹³ “Digamos de uma vez, para que entendam: sabemos que a sensação de vida autêntica – isso passou, isso passa pela linguagem enquanto lemos – depende, em grande parte, da arte literária, do uso da ficção, entre o cálculo e a atração do mistério, mas, por favor, nunca, nunca voltem a repetir, na intimidade ou em uma entrevista, que vocês não são os protagonistas, que o narrado não ocorreu exatamente dessa forma, que todo o escrito deveria ser lido por um personagem de ficção: esqueçam-se de vocês mesmos, como fizeram ao escrever, para que nós possamos recordar da forma que nos parecer melhor” (em tradução livre).

¹⁴ Um trecho do livro foi publicado na revista *Penúltima*, em março de 2017. <http://revistapenultima.com/apuntes-sobre-literatura-en-un-diario-por-alberto-giordano/> (pesquisado em junho de 2017).

Giordano ainda experimenta na prática o que muitos teóricos, de diferentes áreas, vêm questionando na relação entre escrita e tecnologia, a forma como a internet, com suas constantes atualizações, e as redes sociais vêm interferindo nas produções literárias.

Para contextualizar esse panorama, recorro a Henry Jenkins, pesquisador norte-americano, especialista em meios de comunicação, suas evoluções e a interferência nos modos de vida da sociedade. Em 2009, o autor publicou *Cultura da convergência*, livro em que utiliza exemplos do universo do entretenimento, das séries de televisão e de grandes produções cinematográficas, para pensar uma época em que os meios de comunicação deixam de ser detentores da informação. Uma época em que cada um tem o poder da fala, passa a ter uma voz que pode ser pública, o poder de contestar o que está sendo dito e de produzir o seu próprio conteúdo. Período em que esses mesmos conteúdos passeiam por diferentes suportes, muitas vezes, sem o conhecimento e/ou a intenção de quem o produziu. Um conteúdo produzido para a TV, pode ser comentado pela audiência nas redes sociais, pode ser reapropriado pelo autor de um blog, reescrito por esse, pode inspirar alguém a destacar trechos e estampá-los em camisetas... Acabam os limites que separariam mídias novas de mídias antigas, já que o comportamento do público, que migra de uma para outra, une tecnologias de tempos distintos.

As redes sociais aparecem como um ambiente em que todas essas características ganham potência. Segundo Raquel Recuero, uma das marcas desse ambiente é a visibilidade. Como não é possível ter controle do destino de seu conteúdo, empresas, autores, diretores vêm tirando proveito dessa visibilidade para gerar burburinho, promover debate, fazendo do público uma grande comunidade de discussão, propagando esse conteúdo para além de seu suporte original. No plano individual, algumas pessoas fariam uso dessa visibilidade em benefício próprio, para criar sua própria reputação, e nesse tema entra toda a *espetacularização* da intimidade de que fala Giordano.

As experimentações do crítico vão ao encontro desse contexto, do momento em que o livro deixa de ser o único suporte para a crítica ou a literatura e as redes sociais aparecem como um espaço de interação, de exploração da visibilidade e do poder de uma voz coletiva.

Da mesma forma, o surgimento das redes sociais permite a propagação de conteúdo de forma instantânea, estimula o compartilhamento e a expressão subjetiva. “No que você está pensando?”, interpela o Facebook, cada vez que o usuário acessa sua tela. É um ambiente quase simbólico dessa época de explosão de informação e voz, em que a visibilidade é explorada para literalmente chamar atenção para si, se destacar da massa. Giordano trabalha com essas questões.

Diante desse panorama, é possível detectar dois pontos claros de discussão: a busca por visibilidade (por tirar proveito desse inédito poder de voz, por fazer uso das ferramentas tecnológicas para reafirmar um desejo de individualidade) e a incapacidade de separar o real da ficção, a constatação de que a ficção é inerente à narrativa. Nesse paradoxo, a escrita subjetiva das redes sociais ganha um caráter de encenação, feita para ganhar visibilidade, para construir reputações, e, por essas características, ganha um status de performance. Além de correspondência e diário, como afirma Giordano, os escritos das redes sociais também poderiam ser chamados de autoficcionais?

Diana Klinger, em “Escrita de si como performance” (2008) também associa a autoficção ao conceito de performance, como a construção teatralizada da imagem do autor.

Daí que o texto de autoficção se aproxime também da performance como arte cênica. O texto autoficcional implica uma dramatização de si que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem. A dramatização supõe a construção simultânea de ambos, autor e narrador (Klinger, 2008, p. 25).

Nas redes sociais esse sujeito duplo está presente em cada perfil, a criação de uma *persona*, explorando a visibilidade em nome de uma imagem pública que se forma. Giordano explora de forma crítica essa questão, levando a literatura e a crítica para esse mesmo terreno.

São como as roupas rasgadas no meio da passarela

A escolha de uma rede social como suporte para a escrita de um diário poderia ser o simples resultado de uma época em que grande parte da população tem um perfil ativo em uma mídia social, em que milhares de

“diários” são publicados todos os dias, contando os aspectos mais íntimos e variados de rotinas individuais.

Afinal, abandonar o suporte do papel faz com que a criação de narrativas e as formas de leitura sofram alterações. Pierre Levy, em *As tecnologias da Inteligência* (1998), defende que ao pensarmos a questão a tendência é buscarmos exemplos que demonstrem e comprovem experimentações na área, mas, em vez disso, deveríamos observar como as transformações acontecem em cascata, mudanças de tecnologia criam novos hábitos e necessidades, que possibilitam a criação de materiais que atendam a estas novas demandas.

Comparando o momento atual com o do surgimento da impressão, por exemplo, a invenção de Gutenberg trouxe a possibilidade de disseminação de saberes em cópias de escritos, antes tão restritas, e uma série de inovações seguintes possibilitou a criação do livro como conhecemos hoje, um objeto cotidiano e móvel. A forma como o conteúdo foi organizado dentro dos livros, com sumário, capítulos, notas de rodapé, possibilitou uma relação diferente com o texto, da que existia com os manuscritos. Nos acostumamos a ler o livro aos pedaços, muitas vezes, fora da ordem tradicional, seguindo a indicação do sumário.

Com o surgimento da internet novas tecnologias chegaram, criando hábitos e relações. Levy cita o exemplo do hipertexto. Nos livros impressos, eles já estão presentes em notas de rodapé, fazendo com que a leitura linear seja quebrada com referências a outros textos. Com a chegada da internet o hipertexto ganha inúmeras janelas e ligações aparentemente intermináveis, que podem deixar o leitor cada vez mais distante do texto original. “Isto se torna a norma, um novo sistema de escrita, uma metamorfose da leitura, batizada de navegação” (Lévy, 1993, p.37). Esta nova possibilidade, por outro lado, criaria um novo hábito no leitor, que se acostuma a leituras múltiplas e complementares, que se acostuma a mudar de ambientes e plataformas. E pode fazer com que textos menores e mais fragmentados passem a ser valorizados, atendendo uma nova demanda de comportamento.

Segundo essa ideia, textos como *El tiempo de la convalecencia* podem, simplesmente, estar inseridos em uma nova lógica de leitura e escrita, estariam se adequando a um novo cenário.

Os autores que hoje escrevem literatura e/ou sobre literatura precisam se deparar com outro panorama, com um leitor que não se contenta mais em receber pacificamente, solitário e silencioso os conteúdos que consome. A audiência é exposta a uma explosão de informações, quer participar e exercitar o seu poder de voz. Os escritores que produzem atualmente também são usuários dessa tecnologia. Seria natural que os textos produzidos nessa época se alinhem a esse contexto descrito.

Mas, notar que as postagens de Giordano tinham um tempo limitado para acontecer, um ano, e que se transformaram em livro, editado, evidencia uma escolha proposital de suporte, para explorar o ambiente, e, ao mesmo tempo, fazer com que o leitor sentisse a crítica evidenciada, como fez Nakao com as roupas de papel. Nada mais natural também que um estudioso das escritas de si explore um ambiente em que a *espetacularização* do eu, os discursos íntimos, aparecem em profusão.

REFERÊNCIAS

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um texto-espço de experimentação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

DEFLER, M. L.; BALL-ROKEACH, S. *Teorias da comunicação de massa*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993.

GIORDANO, Alberto. *El tiempo de la convalecencia*. Rosario: Editorial Ivan Rosado, 2017.

_____. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires, Mansalva, 2008, Colección “Campo real”.

_____. *A senha dos solitários*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2016.

_____. *Una posibilidad de vida*. Rosario: Beatriz Viterbo Editorial, 2006

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

KLINGER, Diana. “Escrita de si como performance”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Vol. 12. 2008.

LEVY, P. *As tecnologias da inteligência*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

LÍSIAS, Ricardo. *Delegado Tobias* (vol. 1-5). São Paulo: e-galaxia (edição digital), 2014.

RECUERO, R. *Redes sociais na Internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

SIBILIA, Paula. "O espetáculo do eu". In: *Mente e cérebro*. São Paulo: Segmento. Edição: fevereiro, 2009.
(http://www2.uol.com.br/vivermente/reportagens/o_espetaculo_do_eu.html)

SOUZA, Eneida Maria. "Saberes narrativos". In: *Scripta*. Vol. 7. Belo Horizonte, 2004.

"Jum Nakao conta porque fez o históricodesfile das roupas de papl. Disponível em: <http://www.ibahia.com/detalhe/noticia/jum-nakao-conta-porque-fez-o-historico-desfile-das-roupas-de-papel/> (Consulta em outubro de 2017).

NO ENTORNO — O POEMA DE CARLITO AZEVEDO

Saulo Lemos*

RESUMO: A partir de considerações que alguns críticos literários fizeram sobre um poema de Carlito Azevedo, propõe-se discutir de que modo sua obra poderia participar de uma discussão política diante das acusações que ela sofre de ser hedonismo, ser artificialismo pirotécnico, ser irracionalismo acomodado e conservador. O texto intitulado “Na noite física” (1996, p. 46) será discutido então nessa perspectiva, de modo a pensar o político no poema (e o próprio poema) como não-forma, possibilidade de deslocamento rumo a outras artes (à pintura, ao cinema, ao teatro, à música), como risco constante, como imagem que traz o móvel como potência para o silêncio do papel, e que dele resvala como inquietação. Assim, a aparente cena de sexo no referido poema é também o drama social do confronto cotidiano, da mútua e cega destruição.

PALAVRAS-CHAVE: Carlito Azevedo, poesia contemporânea, política.

ABSTRACT: From considerations made by some literary critics about a poem by Brazilian author Carlito Azevedo, it is proposed to discuss how Carlito Azevedo’s poetical works could take part in a political speech, facing the fact that that poetry is accused of hedonism, of artificiality, works as fireworks (in a bad sense), of apathetic and conservative irrationalism. Thus the text titled “Na noite física” [In the physical night] (Azevedo, 1996, p. 46) will be discussed according to the view expressed in the lines above, intending to think about the political character in poetry (and poetry itself) as a non-form, as possibility of taking that poem near to other arts (painting, cinema, theatre, music) even being still a poem, as constant risk, as image which brings mobility as potency to the silence of paper, and which slips from it becoming inquietation. This way, the apparent sexy scene in the referred poem is also the social drama of quotidian confrontation between whosoever, is also mutual and blind destruction.

KEYWORDS: Carlito Azevedo, contemporary poetry, politics.

Uma urgência irresolvida, presa nos emaranhamentos de práticas e temporalidades de agora, persiste num assunto meio clichê e meio inédito: as relações entre poesia e política. Um olhar atento às bibliografias disponíveis faz

* Professor assistente da Universidade Estadual do Ceará (Uece).

lembrar de que, desde Platão e Aristóteles, essa discussão continua em pauta, ainda que desdobrada em tantos movimentos distintos. Daí que algumas questões se mantêm no que toca àquelas relações entre o poético e o político, e sua dificuldade de formulação é um primeiro aspecto que se tomou aqui para ser considerado: assim, como exemplificá-las, descrevê-las, convivê-las? Pensando em chegar a esses nós, eu posso ou nós podemos mencionar que, em algumas abordagens da crítica literária contemporânea brasileira a respeito, o debate se pauta em categorizações normativas ainda presas demais a dicções do alto modernismo brasileiro e resistentes a falas poéticas mais recentes. É o que se nota, às vezes, quando o assunto é a produção poética de Carlito Azevedo (1961), autor carioca de cinco livros (*Collapsus linguae*, 1991, *As banhistas*, 1993, *Sob a noite física*, 1996, *Versos de circunstância*, 1997 e *Mono-drama*, 2009, além da coletânea *Sublunar* – 2001). A apreciação dessa obra tem oscilado entre o elogio e a repulsa; a leitura aqui ofertada, que se quer atenta a esses volumes de poesia, encontra neles uma diversidade de registros de linguagem que se estende tanto às irrespostas e alumbramentos da arte como às tensões da vida comum. Não está em questão, aqui, meramente elogiar ou censurar, mas pensar com o poema, pensar com seus entornos possíveis e trazer-lhes hipóteses perto disso.

O pretexto para estas considerações foi encontrado numa demanda ressentida contra/ao poema de Carlito, impressa no artigo “Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas” de Íúmna Maria Simon e Vinícius Dantas (2011). Nessa ocasião, os autores retomam algumas acusações já feitas antes contra aquele poema: preciosismo, prestidigitação intelectual, irracionalismo; algo próximo ao barroco, mas que, supostamente sem a consistência existencial deste, seria frívolo e duplamente acomodado: diante das tradições da arte moderna, diante do *mundo S/A* de hoje. No artigo, a argumentação toma por estudo de caso o poema “Na noite física”:

A luz do quarto apagada,
na escuridão se destaca
a insônia que nos atraca,
dois gêmeos na bolsa d’água.

Ao despertar levo as marcas
que de noite rabiscavas

em minha pele com a sarna
ávida de tua raiva?

E em você a cega trama
algum mal pôde? ou maltrata
ainda, que penetrava
concha, espádua, gargalhada?

E em nosso rosto essa raia
aberta? que estranha lava
é essa que, rubra (baba
de algum diabo), se espalha?

A luz do quarto apagada,
na escuridão se destaca
a fúria que nos atraca,
dois gêmeos na bolsa d'água (Azevedo, 1996, p. 46).

Segundo o comentário de seu subtítulo, esse texto teria sido “desentranhado de um poema de Charles Peixoto”, poeta agregado à chamada geração marginal dos anos 1970. Sua obra, tomando linhas de coloquialidade desde Mário, Oswald, Bandeira e Drummond, mescla uma oralidade urbana a insights do ínfimo, que se redimensiona, elástico. O passo de prosa calça o verso livre em pavimentos breves, com formatos perto de Leminski, de Cacaso. O cotidiano carioca, o cotidiano de qualquer cidade grande, as questões ligadas a uma auto-afirmação adulta, em confronto às faixas etárias matizadas de infância e velhice que se movem por perto, são alguns dos problemas colhidos pela dicção coloquial e existencial de Charles. Trata-se, por isso, de uma escrita relativamente distante da produção de Carlito, que se mostra mais heterogênea, oscilante, catadora de fragmentos de registros discursivos mais diversificados que no caso de seu colega mais velho. O poema de Peixoto fornece o sintagma final para o verso de Carlito, mas tem outro teor, em diferentes detalhes:

são duas e meia da manhã
a vizinha fuma um cigarro na janela
eu também
ela tem sessenta e sete anos e muitos filhos
eu trinta e cinco e apenas um
ela vive uma vida regrada

eu desreguladamente insana
a insônia porém nos atraca como dois gêmeos na bolsa d'água
(Peixoto, 2014, p. 98).

Existe, como anunciado, uma evidente diferença de abordagem entre ambos. Por isso, é preciso descrevê-los e comentá-los com minúcia. O poema de Charles será abordado primeiro, já que, sem demérito, parece ser mais simples. A delimitação de tempo e de espaço é precisa e sinaliza um andamento narrativo. A clareza da indicação de tempo atesta que se trata de uma hora atípica para a vigília, segundo o senso-comum. Em todo caso, é nessa hora noturna que nasce o poema: é dela que ele se faz. Assim como a literatura surge quando a linguagem cotidiana perde sua utilidade habitual, o poema também se alimenta do limiar pelo qual o dia e sua lógica e seus afazeres é substituído pelos signos da incomensurabilidade noturna: o silêncio, a insônia, a provável inquietação do ócio, o descontrole do vício, ainda que relativamente domesticado. A cena se torna assim apropriada para duas mininarrativas biográficas paralelas, reduzidas aos fatos que aqui as tornam essenciais: as idades e o número de filhos dos biografados. A diferença de idade, quase o dobro de um para a outra, é atenuada pela proximidade física, ainda que esta seja limitada pela barreira irrevogável das paredes dos apartamentos (locais feitos para apartar, separar, sustentar um longe portátil). O número de filhos assinala uma amplitude lógica ainda que falível: há mais pessoas no mundo parecidas com a vizinha regrada que com o eu poético e sua existência “desreguladamente insana”, sua vida que, portanto, deve oscilar entre loucura e razão sem nenhuma periodicidade definida. Assim, mais do que um valor intrínseco a cada uma, é a disparidade entre elas o que fica assinalado com mais força no trecho.

A bolsa d'água que une personas tão díspares é um plano de continuidade e devir acionado justamente por aquela disparidade, bem como pela nicotina, que, de certo modo, na alienação de cada dentro do próprio espaço, é uma partilha que lhes cabe. O poema afirma que o que os liga, ou melhor, o que os atraca, à distância, é a insônia, a qual, por sua vez, é o devir de tudo que os cerca. O que marca a referida condição de gêmeos, então, não é a identidade, já que aqui não há nenhuma, mas a diferença. A placenta é uma prisão, porque quem a habita está separado por essa água que é o ar poluído com

fumaça terapêutica e delimitado por cimento e aço. Prisão como uma espécie de útero, em que a vida é mantida e tolhida: não se morre, nem se expande. Essa circunstância se confirma a cada hora do dia, mas é no peso silencioso da madrugada, de seu não-fazer opressivo, que essa percepção se aguça, tornando-se quase insuportável, ou ao menos capaz de atenuar a insensibilização corriqueira da vida-mantida-tolhida. Podia ser pior, poderia haver fome e tortura, mas provavelmente a comida e o cigarro estão garantidos: uma janela é um útero é uma jaula é um aquário.

“Na noite física” pode ser considerado uma paráfrase do poema de Charles Peixoto, já que alegadamente “desentranhado” dele. Entretanto, e isso é o aspecto mais importante a ser ressaltado, esse poema pode facilmente escorrer significação para fora do âmbito da placenta de nicotina. O cenário, agora, é um quarto, modificação circunstancial e secundária: um quarto é só um tipo de janela. A escuridão, espécie de fechamento imperativo dos olhos, é na verdade uma insônia, ou está em devir com ela. A insônia, por sua imprecisão, é imponderável, e tanto mais porque, na estrofe seguinte do texto, ela parece ser desmentida. O eu narrador fala, como num momento posterior à primeira estrofe, sobre quando teria despertado, constatando, talvez, que o resultado da insônia foi inscrito como marcas na pele, feitas pelo tu a quem o poema se dirige. Talvez, por que a enunciação daquela constatação é contrastada por um sinal de interrogação ao final da estrofe. A dúvida, aí, se dirige a parte do enunciado ou a sua totalidade; pouco importa. Guardo cicatriz do meu convívio contigo? Foi tua raiva, com uma aresta de sarna, que as fez em mim? A dúvida diz mais, sem dizer: o eu talvez não tema, mas espere pelas marcas de seu tu, de sua vizinha fumante. A partilha da fluidez, da fumaça, pode ser um gesto de amor e de indiferença, em Charles Peixoto; agora, ela pode vir a ser, também, uma deliberada e ostensiva agressão.

Uma característica em comum entre o amor e o ódio é que ambos requerem, embora de maneiras distintas, proximidade e convívio, nem como a impossibilidade de mensurar resultados para relações motivadas por tais sentimentos. Na terceira estrofe do poema de Carlito, a alusão sexual se insinua de modo mais sugestivo, mas a concha que poderia ser o corpo da mulher pode ser um ferimento; a gargalhada orgástica pode ser um deboche, um insulto. O poema, inesperadamente, no meio da frase, abre uma dobra em que podem

caber sentidos opostos. Obviamente, esse tipo de efeito se observa na poesia ocidental desde seus inícios; aqui ele interessa a uma leitura da vivência compartilhada que não se categoriza em definições fáceis, de modo a afirmar que muitas vezes o limiar entre amor e ódio é pura indiferença, e isso, pelo menos, no sentido de que as relações na pólis contemporânea são pelo menos ambíguas, e, por isso, imprevisíveis, facilmente conversíveis de um extremo a outro.

A pergunta ao tu sobre o impacto que causo nele pode ser puramente retórica, já que não assegura que eu me preocupe com ele de fato, assim como tampouco diz o que sinto de fato quanto a ele: diz apenas e no máximo que estamos defrontados, confrontados, parceiros de uma geminalidade urbana confusa. A “lava rubra” raiada do rosto é um sangue indefinido como sangue, mas definidor de uma interferência capaz de rasgar a pele, de se inscrever nela e se depositar na memória tal como o rio visto por João Cabral em *O cão sem plumas*. As perguntas irrespondidas acompanham a percepção de não é apenas o eu que marca seu interlocutor na pele, mas a recíproca é verdadeira: a raia foi aberta em “nosso rosto”. Os efeitos do gesto não têm direção definida e riscam quem quer que esteja por perto. O poema, assim, se propõe, antes pela exposição do problema que por sua simplificação em forma de doutrina, como uma política dos afetos, na medida em que deixa o impasse em aberto perante o leitor e nisso devolve continuamente o leitor aos impasses que o originam a cada segundo do cotidiano.

No texto de Peixoto, há uma atmosfera de cansaço e inquietação, delineada por uma coloquialidade dinâmica e despontuada, intensificada ao limite na intuição que encerra o poema; no outro, a descrição da cena e suas imagens é lacunar, e não pela ausência de luz, mas pela falta (que também é uma desnecessidade) de esclarecimento sobre a motivação do eu poético e seu interlocutor(a); simplesmente não se sabe se os corpos na cena escura estão brigando ou fazendo sexo (imprecisão, aliás, de extrema importância, já que não deixa de ser um elemento a mais, um excesso atuando como persona no poema; lacuna que é tão intensa quanto o cenário oferecido). A divergência entre os dois textos transcritos é lida por Iúmna e Vinícius relativamente a favor de Charles e contra Carlito; a incerteza referencial e o verso rimado/me-

trificado autorizariam insinuações de que o poema criaria uma atmosfera burguesa, protegida, amena, a que faltaria um teor crítico explicitamente comprometido. Se não choca o burguês, é porque automaticamente lhe adula e protege. Esse tipo de consideração pode ser válido para uma conversa sobre horizontes e estratégias da poesia em curso no Brasil de agora. O foco, aqui, não são os argumentos dos autores citados (Susana Scramim já os aborda no artigo “A crítica brasileira de poesia contemporânea: velhos debates, outras máscaras” – 2012, p. 106-124), mas o trajeto a uma fala política com o poema de Carlito pensada a partir de uma pergunta: e se o poema de Carlito não for uma diluição ou engessamento tradicionalista de um poema de outro tempo, mas um poema num tempo próprio, não um anulamento da questão do poema pelo mercado, mas o jeito como ela assumiu mais um rosto momentâneo e ainda irreconhecível?

Para debater essa hipótese, pode-se, a princípio, apontar uma tendência da arte, desde o romantismo, de a) oscilar entre códigos de decoro (miméticos ou éticos, numa espécie de ânsia de realidade), o que em vários momentos históricos e vários contextos específicos resultou em assimilação de mercado, bem como uma tendência para b) dissolver a referencialidade no próprio texto, na linguagem, retirando à ética qualquer caráter metafísico confiável e tornando a forma um móvel, um desnível em relação a ela mesma. Nesse sentido, a arte é de fato movimento, e sua atuação é uma perturbação que acomete aqueles frágeis polos, ao passo que em variados momentos ela se desvia de ambos (embora isso não os atenua como parâmetro para esta discussão). Há em obras como as de Marcel Proust, F. Scott Fitzgerald (*O grande Gatsby* é um dos livros que menos vendeu durante a vida do autor), Paul Cézanne e em *Salomé* ou *Dorian Gray*, diversos tons de quebra do realismo que é mimese decorosa e convenção ética autojustificável (Proust falou disso claramente em *O tempo reencontrado*; a promessa de Cézanne na carta enviada pouco antes de morrer a Émile Bernard em 1905 - “eu lhe devo a verdade em pintura” - é uma declaração de intenções em favor da verdade como pintura, e não o contrário: Derrida tratou demoradamente disso, aliás (1978).

Todas essas obras estão mais próximas dos ismos do início do século XX do que se costuma suspeitar; é exemplo disso a ambiguidade entre re-

cusa/adequação destes últimos ao mercado, apontada por Edoardo Sanguineti (*apud* Teles, 2005). Diante de tais fatos, o recorte aqui proposto considera que as obras de arte modernas *interessantes* não necessariamente se resumem ao “valor de troca” disponibilizado em sua mímese decorosa, porque essa mímese pode ser uma abertura da mímese, uma quebra do que nela costumeiramente é totalidade assimilável e tranquilizadora. O realismo, desde Flaubert ou Baudelaire, é em grande medida um dado de desrealização do personagem e da paisagem, e o célebre ensaio sobre Constantin Guys, de onde partiria uma das primeiras percepções de uma modernidade artística na era industrial, não passou ao largo dessa questão. A forma “tradicional” do poema de Carlito, no quadro de sua abertura referencial, parece tocar de perto as linhas acima, imprescindíveis à compreensão da arte na modernidade pós-romântica. Encaminhe-se, diante do que foi dito, que o poema de Carlito não está tão protegido pelo mercado como se supõe (por exemplo, quase todos os seus livros estão esgotados, e somente o primeiro teve uma segunda edição).

Atravessando as menções acima, é possível lembrar também as ressalvas de Leon Tolstói contra a arte que ele não via como engajada (2003) e de Lukács contra o romance experimental do século XX (2011): bastante normativas, elas se mostram, entretanto, oportunas para pensar no porquê de várias obras fundamentais à modernidade serem tão perturbadoras para ambos. Suas acusações básicas, irracionalismo e falta de uma função social análoga à do utensílio comum, assemelham-se às que foram aplicadas a “Na noite física” ao longo do ensaio mencionado acima. Próxima pergunta, então: Se o poema de Carlito é obscuro, irracionalista, hermético, a quem poderia beneficiar seu suposto caráter esotérico? Qual o grande lucro que há nisso? A aprovação de pequenos círculos de afinidades? Entretanto, desde Nietzsche (2010) que a ideia de verdades válidas em caráter universal perdeu prestígio; a possibilidade de um círculo esotérico se tornar dominante e vir a ser tomado por universalmente válido, então, só se efetiva com uma participação dirigida e resoluta de mecanismos da indústria cultural, o que mais uma vez não é o caso em análise. Em todo caso, o poema não responde a essas questões de entorno; é preciso percorrê-lo enquanto texto considerando a paisagem e a lacuna assinaladas.

“Na noite física” fala de personagens num quarto escuro, que, em atitude de aparente agressão ou interesse mútuo, parecem se animar com isso. A leitura fácil de que se trata de uma cena de sexo não esgota o poema: o confronto no escuro pode ser muitas coisas, pode ser também várias modalidades de convívio social destrutivo, mas não é nenhuma delas, no sentido de firmar uma possibilidade e excluir outras; assim, o poema é pura potência, e a ação está para a palavra assim como a potência está para os espaços em branco que costuram a palavra. O indefinido da relação com o outro é enunciado sem palavras, mas pelo contraponto entre diferentes, a partir da co-presença dos gêmeos na bolsa d'água. Daí que o erótico também se insinua como extrapolação de si mesmo, como pulsão destrutiva próxima à inquietação que leva multiplicidades a se infiltrarem, a se interferirem, a se guerrearem mutuamente; a máquina erótica se cumpre como alusão a si mesma e como um devir-máquina de guerra.

Para Gilles Deleuze e Félix Guattari, o devir não envolve uma perspectiva temporal, de algo que é potência (no sentido aristotélico do que poderá se tornar concretude, ato), mas um campo fractal de relações imprevisíveis, pelo qual os seres em relação interferem mutuamente nos outros. Nesse sentido, não só corpos sensorialmente constituídos estabeleceriam devires entre si, mas também aquilo que os referidos autores denominam “eceidades”: as próprias maneiras com que corpos se relacionam são matéria do devir, talvez mais do que os próprios corpos tomados em si, em absoluto (cf. Deleuze; Guattari, 1980, p. 284-280). Assim, cada ser constitui devires ligados aos seres ao seu redor, e os devires relacionados a seres em desvantagem hierárquica são vistos como politicamente mais importantes pelos filósofos franceses; para o homem, o que importam são seu devir-criança e seu devir-mulher, o que não quer dizer se parecer com eles, mas mudar, de uma forma não-fascista, não autoritária, pela convivência com eles, ainda que distante. Mas por que haveria um “devir-máquina de guerra” do amor no poema de Carlito? Ainda para Deleuze e Guattari, a tendência conservadora de toda organização de estado (inclusive o liberalismo político) se contrapõe a agenciamentos de natureza anárquica e corrosiva, que eles denominam “máquinas de guerra” (cf 1980, p. 434-527).

As máquinas de guerra, inclusive por conta de seu potencial perturbador, podem permitir uma abertura de conhecimento como transformação política de práticas que, mais que a própria ação do estado, tornem acessível a certos grupos e populações agenciamentos que antes não estariam disponíveis a eles. O amor, como máquina de guerra, descumpre com normativismos e decoros sociais de todo tipo, pronunciando-se como a intensidade alavancada pelo desejo sem freio que é descrita por Giorgio Agamben em sua ideia do amor (1999, p. 51). O quarto escuro, e tudo que nele é linha de fuga para fora de seus limites, é possível palco para um amor “contra naturam” (exaltado em *As banhistas*), e não apenas como ato físico acordado livremente por seus participantes, mas como experiência sentimental e sensorial que não se esgota em definições ou expectativas como captura e aprisionamento do outro; o amor sendo a liberdade do outro, a afirmação continuada, mesmo que dolorosa ou inconsciente, de seu direito de fuga e ingratidão. Entre amor e guerra, apesar do que pode dizer o senso-comum a esse respeito, os limites não são precisos: são ambos afetos que frequentemente se confundem, e é evidente que o capital tira muito proveito disso, fixando-os em placas, anúncios, caricaturas que fingem não ser o que mostram. Porém, talvez de modo tênue, efêmero, mas ainda assim intenso, no poema, os afetos pousam, se deslocam, mas não se fixam: resvalam.

A fluidez entre intensidades afetivas que se interferem umas nas outras pode atuar como um modelo do político com o poema de Carlito, de modo que a questão política se potencializa não como discurso de explicação, de justificativa doutrinária, mas como experiência de afetos (mesmo díspares), do desejo e de sua eventual perda. Nesse tipo de preferência haveria uma concordância com Susan Sontag, em “Contra a interpretação” (quando ela pretende substituir a hermenêutica por uma “erótica da arte” (1966), e, novamente, com Deleuze e Guattari, quando põem o desejo acima de todos as motivações genealógicas/teleológicas dos discursos de autoridade, da história, da psicanálise (cf., p. ex., 1980, p. 185-204); o poema, então, pode ser enfatizado como devir-poema (ele é a abertura ao fora que continuamente o afirma como poema), poema por vir (cf. a visão de escrita literária que Maurice Blanchot observa em Mallarmé, 1971, p. 326-358). Neste momento, é importante lem-

brar que o poema de Carlitto muitas vezes se interrompe diante do gozo: apesar da alta incidência de corpos nus em tesão, ele fala pouquíssimo em orgasmos (não seria necessariamente invalidado como texto-arte se falasse, mas isso é outra questão, para outro estudo). Está na pauta, assim, o verso como puro desejo, pura potência que, entretanto, contém o ato, inquietação e fragilidade, esfarelamento da forma pelo tesão: esse é o fermento político que trafega informe por esse poema, que se alimenta de sua forma, de seu poema, de seu não-poema, de seu “não se sabe se poema” (que é o vasto entorno da malha textual). Nisso se mostra uma oportunidade: a mata emaranhada por onde fazer caminho (não uma trilha no solo, feita com meros passos ou pneus, mas a trilha possível nos espaços entre galhos, em diversas alturas, trilha em que o corpo nu ou é arranhado ou se esgueira pela selva).

Nesta leitura de “Na noite física”, o “político” não vem na acepção substantivada de “política” (o que tampouco a declara inválida), mas deliberadamente como adjetivo, com toda a fragilidade e fluidez que essa classe gramatical sugere, apesar de rótulos e etiquetas, esses adjetivos, serem nas ciências e nas artes tantas vezes tratados como página impressa, como monumento de pedra. O político, perecível, é uma não-substância, é um alerta, um prazo a se vencer, e essa sugestão vem justo na escavação de uma obra tida por “apolítica”, mas que rumou tanto na contramão do mercado como do pensamento racionalmente estereotipado: a de Stéphane Mallarmé.

Mallarmé rejeita a ideia de substância, como ideia de verdade permanente e real. Quando ele nomeia o essencial – quer ele seja o ideal ou o sonho –, isso tem sempre a ver com qualquer coisa que só tem por fundamento a irreabilidade reconhecida e afirmada da ficção” (Blanchot, 1971, p. 335).

Se o político não está no poema como uma propriedade textual, ele não é óbvio, nem coincide necessariamente com o campo semântico do vocábulo “política”; da mesma maneira, também não é o mero aleatório voltado para si (pois seria não mais que outra tentativa de substancialização, de ato de fé formalista/normativo). Na literatura, na arte, o político é um caráter, um conteúdo, uma forma, um cristal-sujeito, ou é antes algo como uma abertura, uma oportunidade eventual para construir certas relações? Interessa aqui, decididamente, uma abordagem mais próxima desta última possibilidade. Para

Blanchot, especialmente como tratado em *O espaço literário* (cf. 1968, p. 345-359), a potência ambígua de obra (implodir o real e refazê-lo como plano de interferência) é a abertura para uma inquietação política que não parece estar na obra, mas que facilmente pode ser encontrada perto dela. O político não é garantia para nada. É simplesmente a ainda possibilidade do desvio, do enguiço, do extravio. A crise econômica. O fato de que nenhum afeto e nenhum ressentimento pode deter nenhuma dessas máquinas de guerra. A vingança de Juliana, em *O primo Basílio*, é máquina de guerra, bem como a dos mineiros de *Germinal* quando ultrapassa inclusive a frágil autoridade de Étienne. De modo diverso, mas afim, *Um lance de dados* também é máquina de guerra, também é atravessável pelo político. Nada de soluções fáceis ou cantos de vitória. Nosso ódio e nossa alegria inconsequente, de criança, de velho senil, deixam estar e se infiltram, mútuas.

Neste ponto desta formulação, seria de bom tom alguma reconstituição histórica em torno da questão política, e algumas indicações podem funcionar como demarcação discursiva. Poderíamos lembrar as discussões de Aristóteles (com a ênfase de Agamben (2005) no contraponto entre *zoé* e *bíos*, vida nua, fisiológica, e vida como instituto e conceito), Marx (sua teleologia de partido, sua visão da arte como instrumento da política – ver 1974), os ismos europeus e seus desdobramentos diversos. Em todas elas a inquietação política é o que mais se evidencia. Octavio Paz, via Emír Monegal, sustenta a tese de que as vanguardas de arte da modernidade instauraram, como cacoete, uma “tradição da vanguarda” (1993). Um impulso capaz de abalar o impasse dessa “tradição” poderia estar na manutenção da inquietação política como expectativa para a obra (e estimulada potencialmente por esta), algo crucial numa era de “poesia pós-utópica”, como a denominou Haroldo de Campos (1997). Haroldo, aliás, defendia mesmo era a prevalência de uma poesia política numa era pretensamente apolítica, ideia retomada e enfatizada por Marcos Sicar (2016). Como campo de intersecções, obras como as de Michel Foucault, Gilles Deleuze, de Pierre Bourdieu e Antonio Negri, bem como proposições artísticas que oscilam entre linguagens não verbais e gêneros discursivos diversos, sugerem a ocorrência política como algo pulverizado, que desfaz os sujeitos, formas e significados do costume e sugerem que o humano é ocorrência mais errática e impalpável do que se tem considerado desde muito

tempo (o tempo axial da história tradicional é assim infiltrado pelos tempos desencontrados ou cruzados de outras histórias, e do que nem é história, nem relato, do que é pergunta na semente do silêncio e do branco).¹

Seja feita, aqui, uma digressão, interferência talvez leviana, quase sem sentido, mas que atravessaria assim mesmo uma discussão para o político: quando Jorge Luis Borges afirma em relatos próprios e entrevistas seu ceticismo metafísico, seu ateísmo, isso declara que muitas posições ideológicas de sua ficção pontuariam a linguagem como rasteira no real, como algo que dele resvala. Tal fato retraz à obra do argentino uma potência política da ordem do informe, do que resvala da forma literária e a realça como fragilidade – questão essa que poderia explicar a popularidade dessa escrita mesmo junto a quem discorde radicalmente do conservadorismo alimentado por Borges em vida, de quem tenha outros afetos políticos. E o poema de Carlito com isso? Sua mobilidade, ou dizendo de outro jeito, seu emaranhado de fios soltos, é talvez a sobrevivência do fragmento como plano de continuidade, como afirmação de imanência, como imanência displicente, do mundo como pulverização ilimitável de si mesmo, como nos sugere Italo Calvino (1998) na prosa de leveza intrincada que foi sua herança para este século que ainda é o dele.

O poema de Carlito ou parecido ao de Carlito causaria, assim, em seu entorno, uma perturbação encadeada a seu potencial político, a suas pulsões de multiplicidade e divergência, a sua condição hiperfragmentária (nuvem de pó), a seu desdobrar-se em outras artes dentro da própria palavra. Nele, o desejo como deslocamento do gozo (sua erótica máquina de guerra) é o poema como deslocamento (às vezes pouco perceptível) do poema, como tela de pintura (ênfático por exemplo por Flora Sussekind (1998) e Susana Scramim (2010), como teatro (drama do texto verbal, constatação da multidirecionalidade proposta por Artaud entre poema e teatro (cf. 2004, p. 524-525; 558), como cinema (o que faz o cinema não é meramente a tecnologia empregada, mas, como no dadaísmo, a montagem, que por sua vez resulta no corte de uma cena-fragmento a outra, de um detalhe de cenário ou atuação a outro – cf. Benjamin, 1994, p. 192). É o corpo como impulso de explosão (disseminação, difusão, ampliação, descontração, invasão) do próprio corpo. Tudo isso

¹ Um panorama interessante das ideias políticas no ocidente, que também serviu de base ao comentário do desse parágrafo, está disponível em Petrucciani (2014).

sugere um mote para ser pensado: talvez o poema se relacione com o humano, do qual é um desdobramento, não por conter uma resposta privilegiada embutida no texto; este, entretanto, pode trazer certos vírus, e o poema pode desencadear modos com que fazer vibrar seus arredores (realidade, mundo, sociedade etc.). Seria um dispositivo sísmico em riste, com suas imagens-movimento (cf. Deleuze, 2012) que são filme e moção dentro do poema, o seu ser outro, em ondas produtoras de inquietação, atrito e dissonância. A negatividade dialética não se conclui, mas se mostra como uma modalidade da imagem-movimento que é o poema, sua fluidez, suas ondas que molham a praia, a água e a cova em que vivem os mares.

O presente esboço é apenas matéria-prima para outras conversas que o melhorem. Aliás, considerando os ditos acima, este trabalho é definitivamente incompleto, porque não pode ser definitivo, e assim ele é a tentativa de afirmação política dessa incompletude, do valor dessa incompletude. Desse modo, ele contrasta com o poema, esse furor erótico/político, que é completo ao inutilizar a ideia de completude. O poema tem arredores? Tem contexto? Quem é que sabe disso? Está em torno? Ele gira, maníaco, sem outro movimento que esse giro? Sua potência política depende de seu movimento, de seu *tornare*: entre a linha e o círculo há correspondências, assim como entre a norma e a dissensão, entre a política pulverizada por sobre si mesma, por sobre seus foras, e o império da anestesia (embora a política que queríamos e a que temos, a política e a anestesia, na verdade, sejam provavelmente tão íntimas, como mostra o poema). Fronteira esfarelada entre a pele comum e a mucosa. Da boca, do sexo. Um corpo só pele, movendo-se através da mucosa do ar.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: il potere sovrano e la nuda vita. Torino: Einaudi, 2014.

_____. **Ideia da prosa**.

ARTAUD, Antonin. **Oeuvres**. Paris: Gallimard, 2004 (Quarto).

AZEVEDO, Carlito. Na noite física. In: **Sob a noite física**. Rio de Janeiro: 7Letras, 1996.

BLANCHOT, Maurice. **Le livre à venir**. Paris: Gallimard, 1971).

_____. **L'espace littéraire**. Paris: Gallimar, 1968.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (obras escolhidas, vol. I).

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. **O arco-íris branco**: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Cinéma 1**: l'image-mouvement. Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mille plateaux**. Paris: Les éditions de Minuit, 2013.

DERRIDA, Jacques. **La vérité en peinture**. Paris: Flammarion, 1978.

LUKACS, György. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Sobre literatura e arte**. Trad. Albano Lima. 4. ed. Lisboa: Estampa, 1974.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

PEIXOTO, Charles. **Supertrampo**: poesia reunida 1971-2014. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A inútil poesia de Mallarmé. In: **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 29-34.

PETRUCCIANI, Stefano. **Modelos de filosofia política**. Trad. José Raimundo Vidigal. São Paulo: Paulus, 2014 (coleção Filosofia).

SCRAMIM, Susana. A crítica brasileira de poesia contemporânea: velhos debates, outras máscaras. In: **Alea**. Vol. 14/1. Rio de Janeiro: jan-jun 2012, p. 106-124.

_____. **Carlito Azevedo**. Rio de Janeiro: Uerj, 2010.

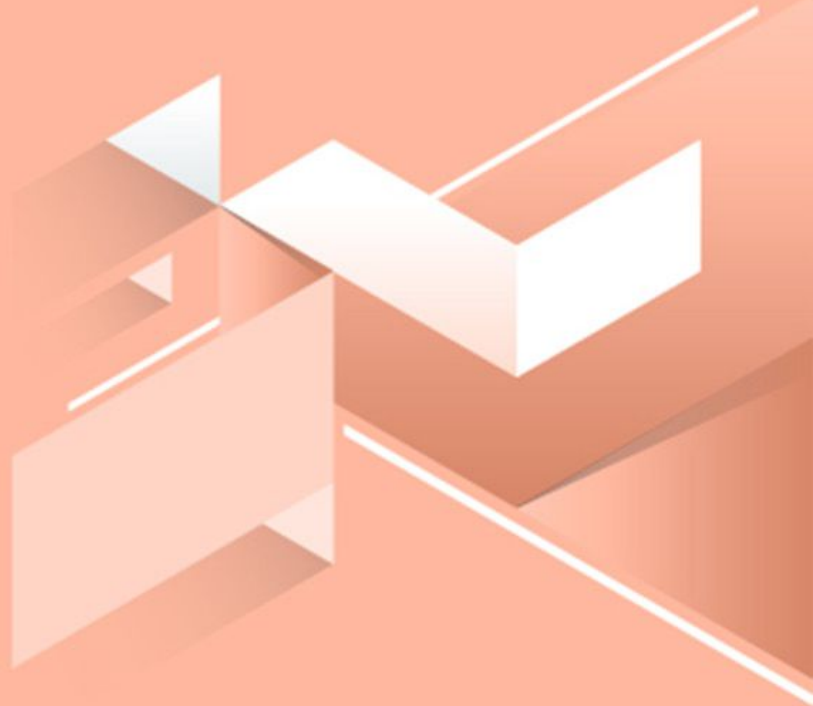
SISCAR, MARCOS. A alavanca da crise: a poesia “pós-utópica” de Haroldo de Campos. In: **De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

SIMON, Iúmna Maria; DANTAS, Vinícius. Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas. In: **Novos Estudos Cebrap**. N.º 91, nov. 2011, p. 109-120.

SONTAG, Susan. **Against interpretation and other essays**. New York: Farrar/Straus and Giroux, 1966.

SUSSEKIND, Flora. A poesia andando. In: **A voz e a série**. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Sette Letras/UFMG: 1998.

TOLSTÓI, Leon. **O que é arte?** Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.



A XV ABRALIC, sediada na UERJ, em parceria com a UFF, UFRJ e PUC-Rio, enfrentou a maior crise da história da instituição, fruto do descaso criminoso do governo do PMDB com a educação pública. Ainda assim, dois encontros memoráveis foram organizados, reunindo nos anos de 2016 e 2017 aproximadamente 6000 pessoas na UERJ. Concluimos a gestão da XV ABRALIC com a publicação de 22 e-books, numa demonstração eloquente do muito que podemos fazer para estancar o atual retrocesso que ameaça a universidade pública. Não se esqueça a lição: precisamos unir forças para derrotar o obscurantismo.