

Miguel Bezzi Conde

Políticas do tempo

Limiares do moderno e do contemporâneo
na literatura brasileira

TESE DE DOUTORADO

Departamento de Letras

Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Cultura e Contemporaneidade

Rio de Janeiro
Setembro de 2017

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Miguel Bezzi Conde

POLÍTICAS DO TEMPO

Limiaries do moderno e do contemporâneo na literatura brasileira

TESE DE DOUTORADO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de doutor em Letras.

Orientadora: Prof. Rosana Kohl Bines

Rio de Janeiro

Setembro de 2017



MIGUEL BEZZI CONDE

**Políticas do tempo: limiares do moderno e
do contemporâneo na literatura brasileira**

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Rosana Kohl Bines

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Marília Rothier Cardoso

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Karl Erik Schollhammer

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Ítalo Moriconi Junior

UERJ

Prof. Ieda Maria Magri

UERJ

Prof. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 27 de setembro de 2017

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Miguel Bezzi Conde

Formado em Comunicação Social pela UFRJ (2003) e mestre em Literatura Brasileira pela PUC-Rio (2010), é jornalista, editor e crítico literário. Por seis anos, trabalhou no caderno “Prosa & Verso”, do jornal *O Globo*, onde assinou a coluna “Procura-se”, sobre livros fora de catálogo. Seus artigos, reportagens e entrevistas foram publicados em veículos nacionais e estrangeiros, como os jornais *Folha de S. Paulo* e *Valor Econômico*, o site *Literary Hub* e as revistas *Arcadia* e *Letterature d’America*. Foi curador de duas edições da Flip (Festa Literária Internacional de Paraty), em 2012 e 2013, coordenador editorial da Rocco e pesquisador visitante na Brown University. Suas áreas prioritárias de pesquisa são história intelectual da crítica brasileira, literatura brasileira contemporânea e teoria narrativa.

Ficha catalográfica

Conde, Miguel Bezzi

Políticas do tempo : limiares do moderno e do contemporâneo na literatura brasileira / Miguel Bezzi Conde ; orientadora: Rosana Kohl Bines. – 2017.

217 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2017.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Temporalidade. 3. Pós-modernismo. 4. Contemporâneo. 5. Ferreira Gullar. 6. Murilo Rubião. I. Bines, Rosana Kohl. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

A escrita de uma tese se faz numa solidão extremamente povoada, para retomar a expressão de Gilles Deleuze. Gostaria aqui de exprimir minha gratidão a algumas pessoas cuja ajuda foi indispensável para que estes ensaios fossem escritos, a começar por minha orientadora, Rosana Kohl Bines. Desde os tempos de mestrado, ela se mostrou não apenas uma professora inspiradora, por sua inteligência e dedicação, mas também uma interlocutora das mais atentas e generosas. Suas leituras minuciosas das primeiras versões dos textos reunidos aqui resultaram em muitas sugestões valiosas que procurei incorporar na medida das minhas capacidades.

Devo também um agradecimento especial a Marília Rothier Cardoso e João Cezar de Castro Rocha, que integraram minha banca de qualificação e me ajudaram a acreditar no interesse deste trabalho e a vislumbrar novos percursos para levá-lo adiante quando ele ainda se encontrava no (às vezes angustiante) meio do caminho. Uma bolsa da Capes permitiu que eu tivesse tranquilidade para me dedicar a esses textos.

Agradeço ainda à Coordenação Central de Cooperação Institucional da PUC-Rio, que me concedeu uma bolsa de pesquisador visitante no departamento de Portuguese and Brazilian Studies da Brown University. Sinto-me grato, em especial, ao coordenador do convênio, Karl Erik Schøllhammer, um professor com quem aprendi muito ao longo dos anos de pós-graduação, como aluno em seus cursos e leitor de seus textos.

Meu supervisor durante a estadia em Providence, o professor Luiz Fernando Valente, foi o melhor anfitrião que eu poderia esperar, me ajudando com sua gentileza e sensatez em apertos práticos ou acadêmicos. Ter podido acompanhar seu curso sobre História e Ficção lecionado nos primeiros meses de 2016 foi uma grande fonte de estímulo intelectual.

Beatriz Resende e Renato Cordeiro Gomes têm sido há muito tempo modelos de crítica e pensamento que me levaram, por seus exemplos, a me interessar pela formação acadêmica. Ângela Maria Dias, Paulo Roberto Pires e Mânia Millen contribuíram para que eu primeiro me envolvesse com a crítica de literatura brasileira. As conversas com Sérgio Bruno Martins foram fundamentais para o desenvolvimento dos textos sobre Ferreira Gullar reunidos aqui.

Alguns amigos acompanharam mais de perto a redação destes ensaios, conversando sobre dúvidas que se apresentaram nesse período ou colaborando com ideias, referências e sugestões que me foram úteis. Meu muito obrigado a Manuela Rodrigues Fantinato, Julia Wähmann, Elisa Menezes, Thiago Camelo, Guilherme Freitas, Felipe Charbel, Eric Becker, Luisa Leme, Juliana Serôa da Motta Lugão, Fábio François, Diogo de Hollanda Cavalcanti, Ana Gabriela Dickstein Roiffe, Sabrina Freitas Valle, Ana Wambier, Pedro Duarte de Andrade e Marcela Figueiredo Cibella de Oliveira.

Sou muito grato a meu irmão, Guilherme Conde, pelas conversas fundamentais e escuta sensível; a minha querida sobrinha, Catarina; e a meus pais, pelas horas em que se fizeram presentes e por terem compreendido quando precisei me ausentar.

Por fim, o agradecimento mais caloroso para Júlia Dias Carneiro, ao lado de quem o tempo se torna mais cheio de alegria e promessa.

Resumo

Conde, Miguel Bezzi; Bines, Rosana Kohl (orientadora). **Políticas do tempo: limiares do moderno e do contemporâneo na literatura brasileira**. Rio de Janeiro, 2017, 217p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Os ensaios reunidos nesta tese se voltam sobre diferentes ficções, poemas e ensaios críticos brasileiros com a intenção de examinar suas respectivas “políticas do tempo”. Como ponto de partida, esses textos compartilham a ideia de que modernismo, pós-modernismo, contemporâneo e termos afins são empregados no debate crítico brasileiro de maneira a designar não apenas períodos distintos no tempo, mas também modos distintos de estar no tempo. A discussão de alguns momentos decisivos do debate “pós-” no Brasil procura demonstrar esse pressuposto, examinando textos de Haroldo de Campos, Silviano Santiago e Idelber Avelar, entre outros. Por outro lado, a leitura de textos de Murilo Rubião, Renato Pompeu e Ferreira Gullar permite tensionar os contrastes propostos por esses críticos, dando a ver temporalidades que não se enquadram bem nas categorias por eles formuladas. A atenção aos diferentes modos de figuração, organização e escansão do tempo nos textos estudados ressalta o potencial de invenção de outras historicidades por meio da criação literária. Política, nesse sentido, é a possibilidade de entrever ou experimentar no tempo literário outras possibilidades para o tempo histórico em que ele ou seu leitor se inscrevem. Concentrando-se em textos publicados entre os 1940 e os 1970 no Brasil, os ensaios buscam fugir às demarcações mais usuais do moderno, pós-moderno ou contemporâneo no debate crítico brasileiro. Em vez de circunscrever um período “pré”, “pós” ou de transição entre dois momentos, a tese propõe a constituição de um limiar, que borra os contornos dessas fronteiras historiográficas.

Palavras-chave

Temporalidade; pós-modernismo; contemporâneo; Silviano Santiago; Haroldo de Campos; Idelber Avelar; Ferreira Gullar; Renato Pompeu; Murilo Rubião; Jacques Rancière.

Abstract

Conde, Miguel Bezzi; Bines, Rosana Kohl (advisor). **Politics of time: thresholds of the modern and the contemporary in Brazilian literature.** Rio de Janeiro, 2017, 217p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The essays collected in this thesis consider the “politics of time” of different Brazilian fictions, poems and critical texts. These essays share the premise that modernism, post-modernism, contemporary and similar terms are used in Brazilian critical and historiographical debates not only to designate periods chronologically distinct in time, but also distinct ways of being in time. The discussion of some decisive moments in the “post-” debates in Brazil tries to demonstrate this point, examining texts by Haroldo de Campos, Silviano Santiago and Idelber Avelar, among others. On the other hand, critical readings of works by Murilo Rubião, Renato Pompeu and Ferreira Gullar aim to question the contrasts drawn by these critics, considering temporalities that do not fit well into the categories they formulate. Attention to different practices of figuration, organization and expansion of time in the literary texts under consideration highlights the potential for the invention of other historicities by means of literary creation. Political, in this sense, is the possibility of intuiting or experiencing in literary texts new possibilities for one’s own historical time. Focusing in texts published between the 1940s and the 1970s in Brazil, these essays look to reconsider usual periodizations of the modern, the post-modern and the contemporary in Brazilian critical debates. Instead of circumscribing a period “pre-”, “post-” or of transition between two moments, the thesis aims to build a threshold, a zone of proximity which fades the outlines of these historiographical frontiers.

Keywords

Temporality; post-modernism; contemporary; Silviano Santiago; Haroldo de Campos; Idelber Avelar; Ferreira Gullar; Renato Pompeu; Murilo Rubião; Jacques Rancière.

Sumário

1. Apresentação	9
2. Introdução. Os tempos do limiar	15
I. Crises do futuro	
3. O impasse da formação. Sobre <i>A luta corporal</i> , de Ferreira Gullar	37
4. Aquilo que se repete. Em torno dos contos de Murilo Rubião	51
II. Buscas do presente	
5. Recordações do passado “pós-”	90
6. Dois contemporâneos. O fim e o que vem depois segundo Haroldo de Campos e Silviano Santiago	118
7. Alegorias depois de Benjamin. Cenas do debate brasileiro	143
III. Vestígios do passado	
8. Escrever outra vez. Luto e jogo em <i>Quatro-Olhos</i> , de Renato Pompeu	167
9. O longo adeus. Intuições do todo e afirmação do múltiplo no <i>Poema sujo</i> , de Ferreira Gullar	185
10. Referências bibliográficas	207

1. Apresentação

Nos ensaios reunidos nesta tese, me volto sobre diferentes ficções, poemas e ensaios críticos brasileiros com a intenção de examinar suas respectivas “políticas do tempo”. Meu pressuposto ao iniciar este trabalho era a intuição de que seria oportuno refletir sobre o sentido político do tempo num país em que a ideia de “progresso” é uma divisa nacional inscrita na bandeira pátria em complemento àquela de “ordem”. A discussão a respeito do sentido autoritário e conservador da noção de “progresso”, tal como formulada dentro dos projetos de modernização da Primeira República, serve de eixo a alguns dos mais importantes estudos sobre a vida cultural brasileira daquele período.¹ Esse exemplo talvez seja suficiente como indicação preliminar do que será pensado aqui, numa visada histórica mais abrangente, como um valor político do tempo. De que maneira, podemos perguntar, escritores e intelectuais intervêm com suas obras na constituição de um imaginário temporal da modernização brasileira? Seria possível reconhecer em seus modos de pensar e figurar o tempo, ou quem sabe no ritmo mesmo de sua prosa, alternativas a essa ligação conservadora entre progresso e ordem que recorre em diferentes momentos de nossa vida social?

Entre a história intelectual e a crítica literária seria possível reconhecer dois eixos diversos desse conjunto de ensaios, que talvez possam ser lidos em contraponto.

As ficções e poemas discutidos aqui foram publicados ao longo do que se poderia pensar, grosso modo, como um ciclo de apogeu e declínio do nacional-desenvolvimentismo na vida brasileira, dos anos 1940 ao final dos 1970, quando a violência ditatorial dava a expressão mais brutal ao lema inscrito na bandeira nacional.² Não pretendi, porém, fazer um panorama desse período histórico, nem mesmo uma discussão direta do ideário nacional-desenvolvimentista predominante, em inflexões variadas, durante essas décadas. Em vez de caracterizar um “espírito de época”, queria pensar em que medida os livros discutidos elaboravam outras

¹ Ver, por exemplo, os trabalhos clássicos de Nicolau Sevcenko e Beatriz Resende. SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 [1983]; RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016 [1993].

² Sigo em linhas gerais as indicações cronológicas propostas por Marcos Nobre, que situa entre 1930 e 1980 o ciclo nacional-desenvolvimentista. Ver NOBRE, Marcos. *Imobilismo em movimento: Da abertura democrática ao governo Dilma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

experiências do tempo, diversas daquelas envolvidas nos projetos de modernização nacional ou nas manifestações culturais tomadas como emblemas da superação do “atraso” brasileiro. Alguns trabalhos críticos recentes têm explorado a ideia de que a expressão do tempo em nossa literatura pode ter um valor de desmistificação dos aspectos conservadores da modernização brasileira, revelando, em paralelo ao progresso tecnológico e econômico, uma ordem social desigual que pouco se altera. Da poesia de Paulo Leminski à prosa de Machado de Assis, passando pelo romance de 1930 ou pela literatura do período ditatorial, estudos de autores como Luís Bueno e Pedro Meira Monteiro ressaltam diversos modos de estilização formal do viés conservador da modernização brasileira na constituição temporal do texto literário – por exemplo, em seu decorrer lento ou repetitivo.³ Sem descartar o interesse pelo tempo literário como revelador do tempo histórico, que me parece estar em jogo em tais trabalhos, quero aqui examinar também seu valor dissensual. Quer dizer, em que medida os textos discutidos aqui inventam outros tempos, outros modos de estar na história, de maneira a inscrever uma diferença no contexto de sua produção ou leitura. Poderíamos resumir: nem a cumplicidade com a teleologia do progresso, nem apenas a revelação daquilo que permaneceria inalterado sob a aparência de transformação.

No que diz respeito aos textos críticos estudados, me interessava mostrar como o próprio tempo é tomado neles como um critério de divisão do tempo histórico. O declínio da política revolucionária, o ocaso das utopias, a recordação (ou recalque) da barbárie das guerras mundiais e dos totalitarismos do século XX, a degradação ambiental são alguns dos tópicos de discussão que fundamentaram, nos últimos anos, diagnósticos críticos e historiográficos a respeito da emergência de um novo momento histórico, distinto da era moderna. Ao serem tomados como definidores dos tempos, esses temas se deixam também definir, ao menos parcialmente, em termos temporais. Um ponto comum dessas discussões é a ideia de que o futuro teria para nós qualidades muito diferentes, quase inversas, àquelas que teriam prevalecido na modernidade. Em vez de representar a promessa de uma vida melhor, associada à

³ Cf. BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo e Campinas: Edusp e Editora da Unicamp, 2006; GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012; MONTEIRO, Pedro Meira. “O futuro abolido: anotações sobre o tempo no Memorial de Aires”. In: Machado de Assis em Linha. Ano 1, n. 1, junho de 2008. Pp. 40-56; STERZI, Eduardo. “O mito dissoluto”. Jandira: Revista de Literatura, Juiz de Fora, Funalfa Edições, n. 1, 2004.

redenção utópica pretendida pela ação revolucionária ou ao simples incremento gradual do bem-estar resultante do progresso econômico e tecnológico, o futuro passaria a ser percebido como ameaçador. A crise, ou até mesmo a ausência, de perspectivas de futuro seria um dos traços definidores de uma nova época – a nossa. Nela, não seria mais predominante a compreensão da história como um processo de aprimoramento da civilização rumo a um desfecho redentor dos sacrifícios do presente, mas o receio frente a um futuro catastrófico e fora de controle.

Apresento um breve panorama da maneira como essa questão de coloca nos debates “pós-” e ainda reverbera, transformada, em discussões recentes sobre o contemporâneo. A discussão pontual de trabalhos de Haroldo de Campos, Idelber Avelar e Silviano Santiago, entre outros críticos, mapeia também alguns momentos desse debate no contexto brasileiro, no qual essas questões estão muito vinculadas às repercussões do golpe militar de 1964. Tento mostrar que os diagnósticos realizados por esses críticos não são apenas descrições desinteressadas de uma nova situação histórica, mas também, e talvez sobretudo, formas de intervenção no próprio tempo. Por isso, a referência a um sentido político dessas tentativas de “tomar o pulso” do tempo. Na perspectiva assumida neste trabalho, a demarcação de uma divisão entre presente e passado não é considerada um gesto neutro de reconhecimento de um “estado de coisas” qualquer. Ela tem, por definição, uma dimensão performativa. Participa da constituição daquilo que descreve. As categorias que utilizamos para atribuir sentido à história também “fazem” a história e orientam nossa maneira de tomar parte nela, renegociando, a cada vez, nossa relação com a tradição e com as expectativas do porvir.⁴ Uma política do tempo, escreve o filósofo Peter Osborne, é aquela “que toma as estruturas temporais das práticas sociais como os objetos específicos de suas intenções transformadoras (ou preservadoras)”.⁵ Essas “estruturas temporais” não dizem respeito apenas a práticas sociais, mas também a formas de interpretação e apreensão sensível do mundo. O historiador francês François Hartog propõe a noção de “regimes de historicidade” como um instrumento de investigação

⁴ Um resumo de discussões recentes dessa questão no âmbito historiográfico pode ser encontrado em BEVERNAGE, Beber e LORENZ, Chris (orgs.). *Breaking up time: negotiating the borders between past, present and future*. Göttingen e Bristol: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013.

⁵ OSBORNE, Peter. *The politics of time*. Londres: Verso, 1995. P. XII.

de diferentes esquemas de construção social do tempo. Tais “regimes” podem existir em modos variados num mesmo contexto, dentro do qual estabelecem relações de sobreposição, alternância ou conflito.⁶ Esse projeto de investigação, uma vez convertido num diagnóstico dos tempos, interfere e participa da configuração disso que descreve. Ao interpretar o próprio tempo, a crítica toma posição diante dele.

Além de pensar o recurso ao tempo como critério de divisões “epocais” no discurso crítico ou historiográfico, os ensaios aqui reunidos examinam o tempo literário tal como configurado em diferentes ficções e poemas de escritores brasileiros. Ao propor novas leituras dos contos de Murilo Rubião, dos poemas de Ferreira Gullar e do romance *Quatro-Olhos* (1976), de Renato Pompeu, procuro observar as figuras de que eles se utilizam para falar do tempo, episódios históricos a que se referem e o tipo de experiência temporal produzido por sua leitura. Minha leitura dos livros analisados é orientada pelo desejo de pensar em que medida suas figurações e composições temporais teriam um valor dissensual quando pensadas em relação a certas “ordens” do tempo do contexto de sua produção ou ainda do ponto de vista atual. Argumento que se poderia pensar uma crise da ideia de novo e de um futuro transformador nos contos de Murilo Rubião, publicados em sua maioria entre os anos de 1940 e 1970, ou nos poemas de *A luta corporal*, lançado em 1954 por Ferreira Gullar. Nesses textos, podemos entrever contrapontos tanto à ideologia desenvolvimentista do período quanto aos projetos vanguardistas de prefiguração de um futuro utópico pela ruptura com a convenção. Não se trata, porém, de uma simples rejeição ao moderno ou da afirmação de uma completa ausência de mudanças sob a superfície do desenvolvimento, mas de uma relação mais ambivalente, em que se pode sentir um impasse entre novidade e repetição. Já na metade final dos anos 1970, discuto a maneira como no *Poema sujo*, do mesmo Gullar, e no romance *Quatro-Olhos*, de Renato Pompeu, o passado pode assumir um sentido fecundo e ainda em aberto, que não se deixa resumir nem em algo a ser superado pelo progresso, como pretenderiam os ideólogos do regime militar, nem no luto pelo trauma pós-ditatorial. “Político”, aqui, é o potencial de invenção de outras

⁶ HARTOG, François. *Regimes de historicidade: Presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014 [2003]. Tradução de Andréa Souza de Menezes, Bruna Beffart, Camila Rocha de Moares, Maria Cristina de Alencar Silva e Maria Helena Martins.

historicidades por meio da criação literária, a possibilidade de entrever no tempo literário outras possibilidades para o tempo histórico em que ele se inscreve.

A concepção da história como processo de progresso da civilização no decorrer do tempo pressupõe que as ações humanas se desenrolam ao longo de “um tempo vazio e homogêneo”, afirma Walter Benjamin em suas conhecidas teses “Sobre o conceito da História”.⁷ Por contraste a esse tempo vazio criticado por Benjamin, estes ensaios se interessam por textos marcados por descontinuidades, interrupções e rupturas, e que de maneiras diversas contrapõem, ao consenso presumido pela figuração progressiva da história, a instauração de um dissenso. Em chave trágica ou irônica, por meio de elipses ou repetições, tais textos inventam formas discordantes de temporalidade. O valor de dissenso desses textos nem sempre está vinculado à exposição de conflitos ou problemas sociais que o discurso do progresso escamoteia, mas também à maneira como eles põem em circulação possibilidades alternativas de percepção e interpretação do mundo, reconfigurando aquilo que o filósofo francês Jacques Rancière chama de “partilha do sensível”.⁸ Nesse sentido, pode-se pensar o texto literário para além de sua dimensão representativa, não como signo de uma situação histórica real que o antecede, e à qual ele se refere, mas como criador de novas formas de sensibilidade que possibilitam uma reconfiguração dos esquemas existentes de organização do real.

Como decorrência dessas duas linhas principais de interesse, foi inevitável que essas análises se orientassem também de maneira a tensionar algumas dessas divisões temporais efetuadas pela crítica, na medida em que tais divisões estavam atreladas, elas mesmas, a questões de tempo. Ou seja, quis falar de temporalidades que não me pareciam se ajustar bem às formas predominantes de caracterização do tempo moderno, pós-moderno ou contemporâneo, e que por isso permaneciam, em alguma

⁷ “A ideia de um progresso do gênero humano na história não se pode separar da ideia de sua progressão ao longo de um tempo vazio e homogêneo”. BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História”. Tradução de João Barrento. In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. P. 17.

⁸ Compreendida aqui, sinteticamente, como uma forma compartilhada de apreensão sensível e interpretação do mundo que institui uma comunidade e um ordenamento das relações entre seus integrantes: “Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas”. RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete. São Paulo: Editora 34, 1995. Página 7.

medida, impensadas. Sem invalidar essas caracterizações, penso que as leituras realizadas aqui permitem entrever outro modo de configuração da história literária, menos atrelado à demarcação de períodos históricos sucessivos. Ao discutir textos publicados em sua maioria entre os períodos privilegiados em demarcações mais habituais do moderno e do contemporâneo, não quis caracterizar algo como um período intermediário – um pós-moderno ou pré-contemporâneo. A ideia, pelo contrário, era que desse recorte resultasse uma relativa indeterminação. Pode-se dizer, o reconhecimento de uma dificuldade atual de atribuição de sentido à própria época em que vivemos, que contrastes apressados entre moderno e pós-moderno, ou moderno e contemporâneo tendem a escamotear. Penso a relação historiográfica que assim se estabelece nesta tese menos em termos de “períodos” do que de “limiares”, a partir do belo comentário de Jeanne Marie Gagnebin sobre a distinção entre “fronteira” (“*Grenze*”) e “limiar” (“*Schwelle*”) na obra de Walter Benjamin. Enquanto a fronteira estabelece os contornos rigorosos e as limitações de um domínio, servindo mesmo de modelo na filosofia de Kant para a tarefa do pensamento, o limiar em sua condição *entre* dois estados distintos falaria também de uma relativa indeterminação.

(...) o limiar não significa somente a separação, mas também aponta para um lugar e um tempo intermediários e, nesse sentido, indeterminados, que podem, portanto, ter uma extensão variável, mesmo indefinida. O limiar remete àquilo que Platão designou pelo advérbio *metaxu*, àquilo que se situa “entre” duas categorias, muitas vezes opostas, por exemplo no *Banquete*, entre deuses e mortais, o demônio Eros. Designa essa zona intermediária à qual a filosofia ocidental opõe tanta resistência, assim como o chamado senso comum (...)⁹

Desse desejo de relativizar as demarcações calcadas em contrastes de época muito polarizados talvez tenha resultado, por outro lado, certa regularidade no pano de fundo em relação ao qual os livros são pensados. Apesar das diferenças evidentes na modulação assumida a cada momento discutido, reaparece a cada vez, como um problema que orienta a leitura, o viés autoritário da modernização brasileira. Os tempos de que se fala aqui integram, afinal, a história de um mesmo país.

⁹ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Entre a vida e a morte”. In: CORNELSEN, Elcio; OTTE, Georg; e SEDLMAYER, Sabrina. *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. Pp. 14-15.

2. Introdução. Os tempos do limiar

I. A imposição de um ritmo

Terminada a jornada de trabalho, o dono de um pequeno sebo no centro da cidade toma o ônibus em direção à casa da namorada, que mora num bairro pobre da periferia urbana. É sua rotina às sextas-feiras, o deslocamento até o bairro distante, de modo que o passageiro viaja distraído. As impressões do entorno se misturam a devaneios e recordações mais ou menos aleatórios. A certa altura, pensa nas fogueiras acesas à noite pelos moradores de rua do Tirol, o bairro onde vive sua namorada e para onde ele agora se encaminha. São fogueiras feitas “com pedaços de caixotes, retalhos de papelão, restos do estofamento de sofás ou poltronas, embalagens e trapos de todo tipo”.¹ Brilham com uma “energia extraída do lixo, dos restos, daquilo que ninguém quer ou precisa”, mas que para elas têm “grande proveito”.²

Uma energia semelhante, podemos pensar, alimenta o livro onde nos deparamos com essas imagens: o romance *Passageiro do fim do dia*, publicado em 2010 pelo escritor carioca Rubens Figueiredo. Como as fogueiras de que fala, também para esse livro notável tem grande proveito aquilo que “ninguém quer”. Também sua energia ilumina de maneira irregular e precária um pequeno território baldio, que mesmo os moradores da região procuram evitar. A comparação entre os “trapos” que alimentam a fogueira e as pessoas de que o livro fala pode soar grosseira, mas não está em desacordo com a sem-cerimônia da escrita, que se demora com desembaraço sobre a parcela mais corriqueira do que há de brutal na vida brasileira.

Distraído com a viagem rotineira, ainda assim o protagonista do livro não está de todo ambientado. Sente-se um estranho na companhia de seus companheiros de viagem – um dono de loja, ainda que modesta, no meio de assalariados de baixa extração. Isso ajuda a preparar o leitor para a maneira impertinente como aquilo que está ao redor é submetido ao escrutínio do narrador. Como se fizesse um inventário, aproveitando com diligência as oportunidades de observação resultantes do olhar

¹ FIGUEIREDO, Rubens. *Passageiro do fim do dia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. P. 89.

² Idem. P. 90.

ocioso de seu protagonista, o livro apreende e registra com precisão clínica a paisagem humana do trajeto: “uma nuca de pele grossa, muito vermelha de sol e vincada de rugas – ainda mais funda no ponto em que a borda do colarinho fazia pressão contra a gordura do pescoço”;³ “A pele da testa, escurecida e ressecada pelo sol, se esticava sobre a frente larga do crânio”;⁴ “a mulher com aparência de uns sessenta anos, mas que devia ter só uns quarenta e três, com cinturões de gordura nas costas que marcavam profundas pregas na blusa, não tinha os dentes incisivos na arcada inferior”;⁵ “o rapaz de uns vinte anos, de cabelo raspado, com dois dedos da mão paralisados para sempre numa ligeira curva em gancho por causa de algum acidente”;⁶ “um homem gordo, de uns vinte e dois anos de idade, com muitas espinhas na cara e uma papada com uma dobra no meio”.⁷

Descritos *aos pedaços*, os passageiros são pessoas alquebradas pela jornada de trabalho. Antes de chegar em casa, porém, ainda têm de enfrentar a viagem demorada, o que fazem às vezes com alguma impaciência, mas também com naturalidade, sem qualquer ar de sacrifício. Os detalhes numerosos de suas roupas e corpos, notados em sucessão, acabam por se sobrepor na imaginação do leitor. O espaço do ônibus, no qual eles se apertam, lembra uma espécie ao revés de capela de ex-votos. Em vez dos amontoados de cabeças, pernas e braços de plástico dando testemunho das graças pela recuperação alcançada, acumulam-se nas páginas do livro as mutilações, cicatrizes e deformidades dos passageiros, como a evidência daquilo que não se recupera, do efeito abrasivo sobre o corpo humano do trabalho subalterno e da vida que ele permite levar.

A violência de *Passageiro do fim do dia* dispensa lances espetaculares. É apenas aquela da viagem cotidiana de um ônibus destinado às regiões mais pobres de uma grande cidade brasileira. Se o livro pode ser dito “notável”, façamos uma emenda para observar que é em primeiro lugar no seu interesse por aquilo que não parece à primeira vista digno de nota. No tempo dilatado da viagem de ônibus, o que se revela é um dia como outro qualquer. (Apenas os boatos sobre um conflito na área

³ Idem. P. 13.

⁴ Idem. P. 15.

⁵ Idem. P. 10.

⁶ Idem, *ibidem*.

⁷ Idem. P. 88.

do destino final, que impõem um desvio e um atraso no percurso já demorado, estabelecem a célula mínima de tensão que dá movimento ao livro.)

Não apenas nos corpos das pessoas se manifestam os efeitos desse dia-a-dia corrosivo, mas ainda na feição material do entorno, dos vidros “meio soltos nas janelas e placas frouxas de metal [que] trepidavam dentro e fora do ônibus”⁸ ao ponto “onde não havia calçada propriamente dita, só lama seca e um capim meio chamuscado”, do “piche quente de sol” que “tinha esfriado e endurecido num formato de marola, na margem da pista” à “passarela de pedestres toda feita de placas de aço reunidas com milhares de rebites e um tanto enferrujadas”.⁹ Ao recolher metodicamente os sinais das circunstâncias materiais da pobreza, o livro compõe uma fenomenologia das perdas e danos da vida no andar de baixo. Assim como dispensa os acontecimentos extraordinários, porém, também evita de saída o tom de escândalo ou melodrama. Não é uma jornada heroica, nem tampouco uma tragédia que se desenrola ao longo do trajeto de ônibus. O olhar impertinente e o registro sóbrio, até distanciados, sugerem a tentativa de compor da rotina um quadro expressivo, mas prosaico, sem mistificação.

A desigualdade social tem no romance de Rubens Figueiredo uma evidente expressão espacial. Aquilo que permite ao livro revelar de maneira nova um tema dos mais frequentes na literatura brasileira, no entanto, é um procedimento temporal peculiar. É no decurso prolongado e vazio da viagem de ônibus que as circunstâncias materiais da pobreza urbana se tornam visíveis com uma contundência rara, e podem ser percebidas como efeito corrosivo do tempo do trabalho mal remunerado sobre os corpos humanos. A espera pelo destino que não chega estabelece um frágil fio narrativo, constitui menos um enredo do que um pretexto para falar daquilo que vai ao redor. Não interessa o fim da jornada, mas o estado de atenção criado por seu adiamento reiterado. Em vez da sequência de ações do enredo narrativo tradicional, são as circunstâncias materiais do entorno que então se sobressaem, numa sequência de descrições que se acumulam sem uma ordem clara, mas de maneira a reforçar o efeito geral de transmissão dos aspectos sensíveis do cotidiano de quem vive com

⁸ Idem. P. 8.

⁹ Idem. P. 84

pouco dinheiro na sociedade brasileira. A crítica social não se realiza por meio da elucidação de alguma coisa que estaria por detrás das aparências, mas em seu apego a estas no que têm de mais imediato e superficial: o brilho das fogueiras num terreno baldio, a fuligem no túnel, os sobressaltos do asfalto derretido.

Sendo um registro, o livro é também a invenção do ritmo que permite realizá-lo. Esse ritmo, que é em si mesmo um método de composição, intervém de maneira direta sobre a sensibilidade de seu leitor. E interfere no ritmo diário do trabalho, inserindo no tempo cotidiano da rotina o tempo livre de um olhar ocioso e impertinente, que se movimenta de um lado a outro do ônibus, sem pressa, para matar o tempo vazio da viagem. É ao impor ao leitor seu compasso lento que o livro espera efetuar um inusitado transporte, diverso daquele de seus personagens. Pensando num conhecido poema de João Cabral de Melo Neto sobre Ademir da Guia, poderíamos nos perguntar se a sua descrição memorável não guarda também uma lição de poética que se poderia aplicar ao efeito produzido pela leitura da ficção de Rubens Figueiredo: “Ademir impõe com seu jogo/ o ritmo do chumbo (e o peso),/ da lesma, da câmara lenta,/ do homem dentro do pesadelo.”

II. Duas palavras

Numa época em que tudo ou quase já foi dito “político”, de listas de compras e cortes de cabelo às atrações sexuais e festas de aniversário, o que significa dizer que a política também “tem a ver” com o tempo? De saída, parece claro que o tempo não é apenas um tópico adicional numa longa lista de coisas que podem ser ditas “políticas”. É antes a política que possui, ela mesma, uma dimensão temporal, observável tanto no sentido mais estrito do calendário dos mandatos e eleições da política partidária quanto na acepção mais geral da discussão coletiva de ideias, demandas e projetos que participam da definição do futuro de uma comunidade. Dos golpes de sorte da *fortuna* em Maquiavel, ao sentido fundador das ações humanas em Hannah Arendt, não é difícil encontrar diferentes reflexões a respeito de um tempo *da política*, um tempo que ela exprime (o *initium* dos seres humanos, em Arendt) ou com o qual deve se haver. Que se deva por esse motivo atribuir ao tempo um valor político, a ponto de se falar em “políticas *do tempo*”, parece a princípio menos

evidente. Seria possível, ao inverter a ordem dos termos, continuar a falar numa relação intrínseca entre eles? Isto é, do tempo enquanto algo inerentemente político?

O filósofo francês Jacques Rancière sugere que, mais do que consistir na discussão sobre os assuntos comuns e definição das decisões a eles pertinentes, a política pode ser pensada como a atividade que configura e reconfigura o comum. Nos termos de eleição do vocabulário filosófico de Rancière: a política pressupõe a existência de uma “partilha do sensível” e, ao mesmo tempo, é a atividade que redistribui os diferentes modos de participação nessa partilha.¹⁰ Estaria ligada às redefinições do que a qualquer momento se percebe como dizível, factível ou visível dentro de uma comunidade, assim como dos sujeitos que podem tomar parte nesse campo de discussão e atividade. Em vez de dizer respeito às discussões e negociações em torno dos diferentes interesses envolvidos numa questão coletiva, a política é associada por Rancière aos momentos de redefinição disso que se percebe e se entende como o âmbito daquilo que está sujeito à deliberação coletiva e daqueles que podem integrá-la. Haveria política quando problemas, grupos ou indivíduos antes invisíveis do ponto de vista dessas deliberações fazem uma entrada em cena, para tomar parte nelas. Dessa maneira, a política teria inerentemente uma dimensão estética, por dizer respeito à reconfiguração das condições de sensibilidade do mundo. Uma forma de compreender o sentido político da arte, a partir dessa redefinição do âmbito político, está em seu poder de intervenção sobre aquilo que em seu livro *O espectador emancipado* (2008) Rancière chama de “regimes de sensorialidade”.¹¹ Ao interferirem em tais regimes, arte e política operariam formas particulares de “dissenso”, um termo com acepções afins mas distintas em cada um desses âmbitos:

¹⁰ “Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele define lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nesta partilha. O cidadão, diz Aristóteles, é quem *toma parte* no fato de governar e ser governado. Mas uma outra forma de partilha precede esse tomar parte: aquela que determina os que tomam parte.” RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005 [2000]. Tradução de Monica Costa Netto.

¹¹ Cf. Idem. “Os paradoxos da arte política”. In: *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. Pp. 51-81. Tradução de Ivone C. Benedetti.

“Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível.¹²

Haveria portanto uma política da estética inclusive anterior à criação dos artistas, que diz respeito às condições de circulação materiais e institucionais da arte na sociedade, na medida em que estas – livros, museus, teatros, cinemas – participam da definição dos modos de apresentação de objetos da experiência comum. A própria palavra escrita teria, para Rancière, um sentido político, por fugir às divisões usuais das possibilidades de enunciação e interlocução estabelecidas pelo discurso oral, escapando à presença do seu autor e a qualquer círculo predeterminado de destinatários, para circular como palavra órfã e errante, potencialmente destinada a qualquer um.¹³ Sublinhando essa dimensão estética da política, Rancière definirá o dissenso como “o conflito de vários regimes de sensorialidade”¹⁴, que reconfigura aquilo que é percebido como um campo comum da experiência. Quando pensado em relação à prática artística, o dissenso se daria pelo eventual desenho de “uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível”, que inventa “outras formas de ‘senso comum’, formas de um senso comum polêmico”¹⁵. Em outros momentos, em formulações afins, Rancière falará também em “regimes de intensidade sensível” ou em “mapas do visível”, tentando com isso designar o que poderíamos pensar como um campo de afecção e de interpretação do mundo feito de exclusões e relevos, definindo aquilo que “importa” ou “nos toca” no tecido social.¹⁶

Da maneira como são pensados no conceito de “partilha do sensível”, tempo e espaço não possuem apenas um sentido fenomenológico, como formas da intuição do mundo, mas constituem aglomerados descontínuos, com variados aspectos particulares. Participam de uma trama móvel, que estabelece e desloca relações entre

¹² Idem. P. 63.

¹³ Idem. Cf. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. Tradução de Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloísa de Araújo Ribeiro.

¹⁴ Idem. “Os paradoxos da arte política”. Op. Cit. P. 59.

¹⁵ Idem. P. 75.

¹⁶ Idem. *A partilha do sensível*. Op. Cit. P. 59.

o sentido e o sensível, as palavras e as coisas, categorias de pensamento e condições materiais, a ordem do discurso e as hierarquias das ocupações que estabelecem uma divisão social daquilo que se pode ver, dizer, fazer, assim como as condições de inteligibilidade dessa divisão. O espaço em que vivemos não é algo como um meio neutro e uniforme: “não se vive, não se morre, não se ama no retângulo de uma folha de papel”, já afirmava Michel Foucault, uma referência importante para Rancière em sua formulação do conceito de partilha do sensível.¹⁷ O espaço em que vivemos, morremos, amamos, é feito de recortes e matizes, luz e sombra, “degraus de escada, vãos, relevos, regiões duras e outras quebradiças, penetráveis, porosas”.¹⁸ É um espaço feito de partes heteróclitas, descontínuas, que não compõem um todo uniforme. Da mesma maneira, o tempo, dirá Rancière, não é um substrato universal e invariável da experiência, mas ele mesmo um elemento de divisões, que pode atuar como um “princípio de impossibilidade”, definindo aqueles que dispõem ou não de tempo para tomar parte nas discussões pertinentes ao âmbito comum. Num exemplo recorrente dessa divisão, Rancière menciona a passagem da *República* em que Platão “diz que os artesãos não devem estar em outro lugar que não seu local de trabalho, porque o ‘trabalho não espera’”.¹⁹

Já na ideia de “partilha”, mas também em suas referências frequentes ao “visível”, esse aspecto estético do político parece mais claramente ligado a configurações espaciais, mas podemos encontrar referências que permitem esboçar os elementos de uma política do tempo pensada a partir de Rancière. O romance moderno, “gênero sem gênero”, teria para Rancière produzido uma democratização da experiência ao transgredir “as hierarquias entre sujeitos, acontecimentos, percepções e encadeamentos que governavam a ficção clássica.”²⁰ Um aspecto crucial

¹⁷ “A ideia de partilha do sensível é sem dúvida minha maneira própria de traduzir e de apropriar para meu registro [“*appropriating for my own account*”] o pensamento genealógico de Foucault – sua maneira de sistematizar como as coisas podem ser visíveis, pronunciáveis e capazes de serem pensadas.” RANCIÈRE, Jacques. “Jacques Rancière: Literature, Politics, Aesthetics: Approaches to Democratic Disagreement”. Entrevista com Solange Guénoun e James H. Kavanagh. In: *SubsTance*. Madison: University of Wisconsin Press, 2000. Vol. 29, No. 2, Issue 92, pp. 3-24.

¹⁸ FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico / As heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013. Tradução de Salma Tannus Muchail. Posfácio de Daniel Defert. P. 19.

¹⁹ RANCIÈRE, Jacques. “Em que tempo vivemos?”. In: *Serrote*, n. 16, março de 2014 [2012]. Pp. 203-222. Tradução de Donaldson M. Garschagen.

²⁰ Idem. “Paradoxos da arte política”. Op. Cit. P. 65.

do sentido político do romance em Rancière é a dissolução do enredo e de sua cadeia hierárquica de ações mais ou menos importantes, a tendência a uma indistinção entre ações e acontecimentos centrais ou secundários e à realização da escrita (Flaubert é aqui um exemplo dileto) como pura inscrição expressiva de blocos de sensação.²¹ O tempo do enredo é, para Rancière, também um tempo da distinção entre a importância das diferentes ocupações sociais, como, por exemplo, entre o “agir” dos patrícios, ligado a grandes planos que dizem respeito ao destino da comunidade, e o “fazer” dos plebeus, que se limitariam a realizar serviços e produzir objetos para garantir sua sobrevivência individual. (Uma distinção, podemos recordar, que lembra aquela de Hannah Arendt entre “ação”, “trabalho” e “labor”.) Numa leitura extremamente peculiar de *O vermelho e o negro*, de Stendhal, Rancière propõe que o plebeu Julien Sorel afinal triunfa sobre as divisões sociais de sua época não naqueles momentos em que consegue subir este ou aquele degrau por meio de suas tramas, nas apenas no final do livro, quando é preso e escapa enfim à lógica de distinção entre as posições. É o ócio de Sorel na prisão que o remove da cadeia de ações e cálculos que a cada momento reafirma as divisões entre o agir e o fazer. O estado suspensivo do cárcere abriria a Sorel uma experiência de contemplação desinteressada, concebida por Rancière nos termos da experiência estética kantiana (em diálogo com Rousseau e Schiller), que desfaz as hierarquias da própria fábrica sensível da vida humana, entre forma e matéria, conhecimento e prazer, em favor do prolongamento de uma sensação. Este desinteresse, produtor de uma indistinção entre as coisas, é interpretado por Rancière como definidor da literatura moderna, que ele associa ao “preferia não”, de Bartleby, o obstinado escrivão da novela de Herman Melville. O “preferia não”, assim como a rejeição flaubertiana a qualquer hierarquia entre assuntos mais ou menos elevados, demarcariam na literatura moderna uma forma nova e democratizante de configuração da experiência. Seu tempo seria o do estado suspensivo, que faz aparecer o instante ínfimo da contemplação onde antes predominavam os acontecimentos da lógica do enredo. A passagem da ação à sensação seria também aquela da representação ao estético.

²¹ Ver, para um exemplo recente dessas ideias, “Le ciel du plébéien: Paris, 1830”, ensaio sobre *O vermelho e o negro*, de Stendhal, incluído em *Aisthesis*. Paris: Galilée, 2011. Pp 61-77.

O tema ganha um tratamento mais direto num ensaio sobre a obra de Virginia Woolf, intitulado “‘O fio sinuoso’: sobre a racionalidade do romance” (2013). O “fio sinuoso” (“*wandering thread*”) aludido entre aspas é mencionado por Bernard, o contador de histórias do romance *As ondas* (1931), como um modo de “unir as coisas” e afastar o sentimento de incoerência da vida. O “fio”, ou “*thread*”, é também um “vínculo”, como lemos na tradução brasileira de Lya Luft. Ele ordena a trama de ações e acontecimentos da narrativa, estabelecendo, entre os elementos da história, uma cadeia verossímil e inteligível de relações de causas e efeitos. Tal é a função do “*mythos*”, o enredo narrativo descrito por Aristóteles em sua *Poética*. A ficção moderna, defende Rancière, seria marcada, porém, pela tensão entre duas temporalidades distintas. Aquela do enredo e sua sequência ordenada de ações e acontecimentos, encadeados como causas e efeitos; e a pura sucessão empírica das coisas, do “tecido comum da vida”.²² Em vez de um tempo de ações, este seria o tempo do cotidiano, apreendido como um contínuo impessoal de sensações anterior às divisões individuais, à definição de personagens e suas ações. Em seu ensaio “Ficção moderna” (1925), lembrado por Rancière, Woolf vislumbrava e defendia como caminho fértil para a literatura em sua época uma escrita que se libertasse dos constrangimentos do gênero e do enredo, para apreender a vida de maneira mais plena. Em favor da busca por uma aproximação desse “halo luminoso”, capaz de dar a ver por toda parte o “jorro incessante de átomos inumeráveis”, Woolf criticava o “tirano inescrupuloso e poderoso” que impõe aos escritores o esquema do enredo.²³ Se em seus próprios livros Woolf não abre mão de todo do enredo, diz Rancière, é porque o mundo de príncipes e tiranos deu lugar a novas intrigas e a um conjunto “de leis mais coercitivas do que os caprichos dos reis e dos deuses” que povoavam a tragédia clássica estudada por Aristóteles.²⁴ Ainda que a vida pareça manifestar-se de modo mais pleno na apreensão do “jorro incessante de átomos inumeráveis”, o romance de Woolf presta contas desses novos enredos criados pelas leis do mundo moderno. Dessa maneira, recusa-se a transformar o cotidiano num repositório de

²² RANCIÈRE, Jacques. “‘Le fil sinueux’: sur la rationalité du roman”. In: *Le Tour Critique*, n. 2, 2013. P. 19.

²³ WOOLF, Virginia. “Ficção moderna”. In: *O valor do riso e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. Organização, tradução e notas de Leonardo Fróes. Pp. 103-116.

²⁴ RANCIÈRE, Jacques. “‘Le fil sinueux’: sur la rationalité du roman”. Op. Cit. P. 20.

pequenos milagres, qual os “romancistas humanistas católicos” ironizados por Sartre, a quem Rancière se refere. Em vez disso, busca diferentes modos de articulação entre essas duas temporalidades, mantendo a tensão irresolvida entre o contínuo do sensório e a sequência ordenada de começo, meio e fim imposta pelo enredo.

Em outro ensaio recente, “Em que tempo vivemos?” (2012), Rancière formula de maneira abreviada uma hipótese mais geral sobre o valor político do tempo em sua expressão artística. Ele distingue aí, em dicção um tanto sumária, diferentes políticas da arte em relação a suas maneiras de lidar com a divisão social do tempo. Em contraste com a convergência dos tempos modernista (exemplificada pela sincronia dos movimentos no cinema de Dziga Vertov), produtora de uma indistinção utópica entre arte e vida no ritmo universal de uma nova sociedade, ou da divergência temporal da arte crítica ou dialética (o modelo é o teatro de Brecht), em que a interrupção da ação dramática pretendia dar a ver o verdadeiro movimento da História por detrás das aparências, Rancière fala de obras que produzem “combinações de tempos normalmente incompatíveis”.²⁵ E relaciona o dissenso à prática de “inserir tempos diversos nos mesmos tempos”, ou ainda, “construir outro tempo no tempo da dominação”.²⁶

A aposta de Rancière no valor democratizante da escrita ou da literatura moderna pode soar às vezes por demais abrangente, em sua contraposição entre o sentido hierarquizante da cadeia de ações criada pelo enredo e a indiferença que faz da escrita uma inscrição de sensações. Não parece claro o quanto o valor político dessa “indistinção” ligada à dissolução do enredo poderia ser pensada de maneira mais específica, em relação às divisões sociais que definem o “visível” e o “invisível” de uma comunidade qualquer, já que ela parece demarcar para Rancière uma condição geral do efeito democratizante da ficção moderna. Em seu livro *O fio perdido* (2013), Rancière fará mesmo do tema da dissolução do enredo o eixo de uma nova teoria do romance. Convém abordar com algum ceticismo o “*parti pris* dos átomos”, para que ele mesmo não acabe por configurar um constrangimento de outro tipo, um gênero ao qual o “gênero sem gênero” do romance ou mesmo a literatura

²⁵ RANCIÈRE, Jacques. “Em que tempo vivemos?”. Op. Cit. P. 220.

²⁶ Idem. P. 215.

como um todo deveria aderir. Em outros momentos, porém, Rancière não deixa de entrever configurações mais variadas do dissenso artístico. Seria preciso distinguir, então, entre duas ordens diferentes do pensamento da relação entre literatura e política na obra mais recente de Rancière: de um lado, uma teoria geral da política da ficção moderna, e, de outro, uma abertura para a consideração de diferentes políticas das obras, em seus modos particulares de intervenção dentro de um contexto específico. Sem que seja necessário subscrever seu esquema histórico, o conjunto de questões indicado na teoria geral pode sugerir elementos para pensar análises mais afeitas ao particular. A ideia da “combinação de tempos” indica um caminho mais aberto, fala de uma multiplicidade das formas de dissenso, em seu esforço para “inserir tempos diversos nos mesmos tempos” e redesenhar as formas de apreensão e interpretação do comum. Algo assim, podemos pensar, se realiza no texto de Rubens Figueiredo – na inserção impertinente de um olhar ocioso no longo trajeto de um ônibus ao “fim do dia”, entre os passageiros alquebrados após a jornada de trabalho.

Se pode-se aqui falar num sentido político do tempo, enfim, é em primeiro lugar porque ele é considerado em modos diversos e conflitantes de existência, que são passíveis de crítica, confronto, transformação. Não se trata de um tempo “homogêneo e vazio”, como aquele que Walter Benjamin considerava pressuposto pelo historicismo predominante em sua época, ou da forma pura da intuição interna, pensada por Kant.²⁷ Seria melhor falar numa relação variável e heterogênea entre dimensões temporais, em diferentes articulações entre passado, presente e futuro, que determinam formas diversas de estar no mundo. De um tempo assim concebido, não se pode dizer que as coisas *aconteçam nele* como num substrato invariável, num meio neutro. Sendo ele próprio contingente e mutável, talvez se pudesse fazer sua história, desde que se lembre que a ideia moderna de história é por sua vez uma forma particular de modulação e atribuição de sentido ao tempo. Ela pressupõe uma certa temporalidade. Interferir no curso da história, pensava Benjamin, seria puxar de maneira brusca seu freio de mão, explodir o *continuum* de seu decurso temporal. Escrevendo em outra época, mas ainda à luz dessas imagens, o filósofo italiano

²⁷ Cf. BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História”. In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. Tradução de João Barrento. Pp. 7-20.

Giorgio Agamben diria que “a tarefa original de uma autêntica revolução não é jamais simplesmente ‘mudar o mundo’, mas também e antes de mais nada ‘mudar o tempo’”.²⁸ Quase quarenta anos depois, num outro presente em que a ideia de revolução parece distante do horizonte histórico, encontramos uma formulação alternativa e mais plausível dessa ideia na defesa da possibilidade de se “inserir outros tempos nos mesmos tempos”, sugerida num ensaio recente de Rancière.

III. Aula inaugural

A reflexão sobre o tempo de um outro tipo de registro ficcional do cotidiano, diferente daquele empreendido pelo livro de Rubens Figueiredo, orienta um ensaio que considera com grande amplitude histórica e ambição intelectual as implicações políticas de diferentes concepções e experiências do tempo na literatura brasileira: “A aula inaugural de Clarice”, de Silviano Santiago. Não apenas em razão da tese que formula, mas também e principalmente pelo campo de questões que constrói ao apresentá-la, é um ensaio que pode nos oferecer um bom exemplo da configuração específica de nosso problema no campo das discussões recentes sobre a literatura brasileira.

Publicado em dezembro de 1997 na *Folha de S. Paulo*, e mais tarde recolhido na coletânea de ensaios *O cosmopolitismo do pobre* (2004), o texto de Silviano considerava a temporalidade dos textos de Clarice Lispector como a diferença específica (se for perdoado o termo taxonômico aplicado a uma autora tantas vezes, e não sem razão, dita inclassificável) que caracterizava a particularidade de sua obra no contexto brasileiro, de modo a colocar em questão parâmetros de compreensão do valor literário hegemônicos no país. Desviante e problemática, para certo tipo de crítica, seria a atenção de Clarice à “concretude do cotidiano”, que traria para o primeiro plano em seus livros um tipo de experiência privada geralmente descartada como “sentimental ou condenável”, dado que não passível “de ser absorvida pela auréola interpretativa do acontecimento” histórico. “Inaugural”, a obra de Clarice demandaria uma reformulação de categorias que atrelavam o valor do texto literário

²⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história. Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012 [1978]. Tradução de Henrique Burigo. P. 110.

no Brasil à sua ligação com acontecimentos históricos relativos à “formação colonial e ao desenvolvimento nacional”. Em lugar do acontecimento histórico e da ação transformadora do mundo por meio do trabalho, Clarice estaria interessada no acontecimento em sua qualidade de instante efêmero e num tipo de relação com o mundo melhor compreendida pela ideia de “labor”, forma de cuidado associada ao âmbito doméstico e feminino, comprometida com o desenvolvimento qualitativo do outro e não com o progresso econômico quantitativo. O “labor” estaria ligado ao mundo vegetal e campesino, governado pelos ciclos naturais das estações e colheitas, e não pelo progresso em linha reta do avanço tecnológico ou pelas divisões temporais rígidas e mecânicas estabelecidas pelo cartão de ponto do trabalho urbano.

Forte e controversa, a tese de Silviano não dizia respeito apenas à literatura de Clarice Lispector, mas ao contexto em que ela se insere de maneira “inaugural”:

Na história da literatura brasileira, Clarice Lispector inaugura tardiamente a possibilidade de uma ficção que, sem depender do desenvolvimento circunstanciado e complexo de uma trama novelesca oitocentista, consegue alcançar a condição de excelência atribuída pelos especialistas.²⁹

Se é de Clarice a aula inaugural, caberia ao ensaio de Silviano extrair pela primeira vez os desdobramentos da lição. Remeto o leitor interessado à primeira versão do ensaio, pois nela fica mais explícita a conexão entre a atribuição de um valor “inaugural” à obra de Clarice Lispector e a reivindicação de um correspondente sentido inaugural para a interpretação empreendida pelo texto. Essa reivindicação se realiza por meio do conflito declarado com uma tradição crítica dita predominante no contexto brasileiro e representada, no ensaio, pela figura de Roberto Schwarz – um antagonista que desaparece na versão posteriormente recolhida em livro. Embora consigam alcançar “a condição de excelência atribuída pelos especialistas”, sugere Silviano, os livros de Clarice continuarão a se colocar como um problema para a vertente crítica de que Schwarz é um expoente, e à qual interessa ao próprio Silviano se contrapor. Para demonstrar sua hipótese, Silviano comenta um ensaio de Schwarz

²⁹ SANTIAGO, Silviano. “A aula inaugural de Clarice”. *Folha de S. Paulo*, 7 de dezembro de 1997. “Mais+”. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/12/07/mais!/19.html>>. Acessado a 10 de julho de 2017.

sobre Clarice escrito em 1959 e incluído no livro *A sereia e o desconfiado* (1965). Observando a alternância de elogio e reticência na reação de Schwarz à obra de Clarice, Silviano argumenta que se o crítico uspiano insiste em observar um “desaparecimento” ou “anulação” da força transformadora do tempo em *Perto do coração selvagem* (1943), romance de estreia de Clarice, é por estar ainda comprometido com parâmetros de avaliação do texto literário devedores da teorização da escrita realista realizada pelo crítico marxista Georg Lukács. Em ensaios como “Grandeza e decadência do expressionismo” (1934), “Narrar ou descrever?” (1936) e “Kafka ou Thomas Mann?” (1955), a fatura descontínua dos textos surrealistas e expressionistas, resultante de procedimentos análogos aos recortes e sobreposições da montagem fotográfica ou cinematográfica, a suposta paralisação temporal e a fragmentação da escrita em autores como Joyce e Kafka ou a multiplicação (dita no limite arbitrária) dos detalhes descritivos nos romances naturalistas seriam vistas por Lukács como decorrentes da consciência histórica reificada dos escritores burgueses do século XX. Para eles, argumentava Lukács, a história perderia sua qualidade dinâmica e aberta e se apresentaria como um estado de coisas opressor mas incontornável, fechado à intervenção humana. Tal percepção não deixaria de ter seu conteúdo de verdade, mas apenas em termos subjetivos, como manifestação superficial da reificação que faz da ordem capitalista uma “segunda natureza” e impede a compreensão da história em sua dimensão mais fundamental de construção humana. A tais escritores, faltaria a articulação narrativa entre as partes num todo que elucidasse o sentido histórico da fragmentação da vida capitalista.³⁰ Sem subscrever as avaliações negativas do crítico húngaro a respeito da “vanguarda”, sugere Silviano, o texto de Schwarz ainda seria, porém, devedor da concepção de tempo histórico aí pressuposta. Em contraponto, Silviano argumenta que o microrrelato do acontecimento efêmero captaria, em Clarice, o espanto com uma outra dimensão do tempo, talvez estruturalmente anterior àquela em que se dá a constituição do acontecimento narrável. Tal dimensão, segundo Silviano, estaria mais próxima à obra de Ernst Bloch e poderia ser associada à “utopia nossa de todos os

³⁰ Para a discussão entre Lukács e Ernst Bloch a respeito do expressionismo, ver os ensaios dos respectivos autores incluídos na coletânea *Aesthetics and politics*. Londres: Verso, 2010 [1987].

dias”, em que o futuro se anuncia a todo momento, no vir-a-ser-outro de cada momento. Não haveria em Clarice anulação do tempo, mas antes uma micrologia do instante efêmero e renovado em que o tempo está sempre e a cada vez a se refazer.³¹

Seguindo a leitura proposta por Silviano, poderíamos pensar que a força política dos textos de Clarice Lispector está em parte radicada numa dissolução hierárquica, que traz para o primeiro plano uma dimensão da experiência tida como desimportante ou menor em comparação aos acontecimentos históricos que forneceriam o metro de avaliação do mérito literário para a crítica interessada em pensar a literatura em relação à formação e ao desenvolvimento do país. Em vez de trivial, a apreensão do cotidiano revelaria em Clarice uma condição de possibilidade da própria mudança histórica, no vir-a-ser-outro micrológico de cada momento. Dando um passo atrás, para observar com mais distanciamento o texto de Silviano, podemos também notar como ele faz do tempo um critério de divisão dos tempos: a obra de Clarice tem valor “inaugural”, marca um momento novo da literatura brasileira. Ao situá-la dessa maneira, o crítico também marca sua posição, sublinhando a diferença que a própria perspectiva institui no debate crítico brasileiro. A inclusão da obra de Clarice Lispector no cânone literário é então apresentada como em certa medida incompleta, pois o reconhecimento do valor (a “condição de excelência”) não se teria feito ainda acompanhar da criação dos conceitos – para falarmos por um momento com Deleuze e Guattari – permitida ou demandada pelo encontro com os afetos e perceptos da obra de Clarice. Seria necessário, diante da busca de Clarice pela (nas palavras de Silviano) “materialidade viscosa” do (escreve Clarice) “‘é’ da coisa”, repensar categorias tradicionais da crítica brasileira, buscando outras acepções para termos tão elementares quanto “tempo”, “momento”, “acontecimento”, “ação”. O “sensível” inscrito nos textos de Clarice demandaria uma reconfiguração dos princípios críticos de atribuição de valor e sentido, ou seja, do “pensável”. Esta, por sua vez, permitirá *perceber* em outra chave o fenômeno literário no Brasil. Ao intervir sobre as categorias do pensamento crítico, o ensaio de Silviano

³¹ A afirmação de que essa atenção ao “quase nada cotidiano” resultaria numa “temporalização espacializada” me parece um dos pontos mais problemáticos do ensaio de Silviano. A tese de que Clarice realiza uma escrita do vir-a-ser e da “*durée*” é a meu ver incompatível com a afirmação de que a “concepção do tempo” de seus livros é “a do tempo atomizado e, concomitantemente, espacializado”.

procura redesenhar aquilo que se reconhece como o patrimônio comum do cânone – o repertório compartilhado que se reivindica do passado para inscrevê-lo no presente e transmiti-lo ao futuro. Tal reescritura do cânone não se apoiará, nesse caso, numa proposta de revisão de seus integrantes, mas na discussão dos critérios de julgamento, a partir da reinterpretação de uma obra já dita canônica.

A discussão do mérito da tese de Silviano demandaria um comentário mais extenso do que o cabível nesta introdução. Outros leitores já formularam ressalvas quando à atribuição de um valor “inaugural” à obra de Clarice e à afirmação de que o tempo em sua obra seria relacionado ao desenvolvimento qualitativo dos indivíduos.³² Mais importante do que a validade de suas afirmações, tenho impressão, é o campo de problemas que o ensaio constrói, ressaltando a possibilidade de que certa maneira de manipular o tempo literário permita redimensionar a escala de valores que distingue os acontecimentos dignos de nota daqueles supostamente desimportantes, dando a ver algo que o hábito ou a hierarquia das ocupações sociais contribuem para manter num esmaecido segundo plano. E ainda, de maneira talvez ainda mais elementar, sublinhando o modo como esse ritmo textual intervém sobre a cadência da vida humana, abrindo-a para formas diversas de estar no tempo. Se a política diz respeito à constituição e à possível mudança daquilo que é reconhecido como o âmbito comum da vida humana, o tempo literário tal como estudado no ensaio de Silviano começa por alterar a própria ideia daquilo que se considera uma mudança. Ele pode contribuir para desnaturalizar a “marcha” da história, em seu interesse pela apreensão do “instante-já”, um átimo fugidio que não se deixa enfileirar numa sequência temporal linear. O tempo literário, ao ser tomado como assunto de reflexão crítica por Silviano, define rivalidades intelectuais, divide épocas históricas e redesenha aquilo que se entende como o repertório comum do cânone. O texto crítico,

³² Sobre o primeiro ponto, ver o comentário de Luís Bueno, para quem a reação à estreia de Clarice mostra que “já havia, no ambiente literário brasileiro, lugar para ela”. Rejeitando a caracterização de Clarice e Guimarães Rosa como “demiurgos de si mesmos”, Bueno propõe pensá-los em relação a autores também distantes da escrita realista entendida em moldes oitocentistas, tais como Lúcio Cardoso, Barreto Filho, José Geraldo Vieira, Lúcia Miguel Pereira, Cyro dos Anjos, Octávio de Faria e Cornélio Penna. Já Fernando Scheibe contrapõe à ideia de “labor” como desenvolvimento qualitativo do indivíduo a experiência de dissolução subjetiva na literatura de Clarice, apoiado na noção de “*désœuvrement*”, a partir de Georges Bataille e Jean-Luc Nancy. Cf. BUENO, Luís. “Guimarães, Clarice e antes”. In: *Teresa*, São Paulo, Editora 34, n. 2, 2001, pp. 249-259. SCHEIBE, Fernando. “O labor interrompido”. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, UFSC, v. 6, 1998, p. 221-242.

assim como também o literário, pode se engajar numa política do tempo ao modificar o repertório de passados e futuros pertinentes a um presente qualquer, bem como o modo de articulação entre essas dimensões temporais. Ao refazer a tradição e a imaginação do porvir, ele inevitavelmente interfere naquilo que entendemos como o “nosso tempo”.

IV. Sintoma e dissenso

Pensar uma política do tempo na literatura brasileira implica considerar, de um lado, o valor performativo dessas descrições críticas e historiográficas, notando como elas participam da constituição daquilo que procuram compreender, ao “inaugurar” seus próprios marcos temporais. Em particular, tentarei discutir aqui a recorrente eleição do tempo, em textos críticos brasileiros, como um critério de divisão dos tempos e de caracterização de um novo presente histórico, dito “pós-moderno”, “pós-ditatorial”, “pós-utópico”, “contemporâneo” etc. Sem esgotar as questões implicadas em tais caracterizações, a temporalidade é sem dúvida um de seus motivos centrais, e me interessa examinar as diferentes configurações entre passado, presente e futuro estabelecidas nesses cortes histórico-críticos definidores do “nosso tempo”. De outro lado, a noção de política do tempo orienta a leitura do texto literário como um dispositivo capaz de tornar outro o tempo de sua escrita ou leitura, fazendo o presente em que ele se inscreve diferir de si mesmo. O tema frequente de um “fechamento do futuro” como atributo característico do contemporâneo, em contraste com o ímpeto utópico da era moderna, confere a essa discussão uma modulação particular. Sem descartar a validade desse *topos* crítico como forma ampla de caracterização de certo “clima” cultural predominante (ou mesmo de uma crise climática que pode ser aferida a partir de dados objetivos), pode-se perguntar pelas condições de inscrição de alteridade, ainda que na dimensão mínima do vir-a-ser-outro, neste presente dito fechado em si mesmo. O valor dissensual do texto literário, ou a medida em que ele diverge da época de sua produção ou leitura, seria aqui tão ou mais importante do que aqueles seus atributos que se poderiam considerar como historicamente sintomáticos. Fazer outro o tempo em que se inscreve, mesmo que apenas na escala muitas vezes micrológica de sua circulação num país desigual, com hábitos de leitura precários,

nem sempre é o efeito de uma crítica direta ao presente. Pode ser apenas resultado de um modo peculiar de tomar parte dele, que inventa outras articulações entre o sensível e o pensável. Não é outra a “lição” da aula inaugural de Clarice Lispector, tal como elaborada pelo ensaio de Silviano, em seu descompasso entre a “materialidade viscosa” da “concretude de cotidiano” e a língua que ao tentar dizê-la demanda um outro jeito de entender as palavras “tempo”, “momento”, “acontecimento”, “ação”.

V. O porvir

Embora guardem entre si certa autonomia, os ensaios reunidos aqui se deixam agrupar em dois eixos de interesse principais, que dizem respeito a um movimento duplo que pretendi realizar na tese: a indagação a respeito das condições de inteligibilidade da história recente da literatura brasileira, tal como formulada por alguns de seus críticos mais influentes, e a formulação de uma série de leituras críticas que compusessem uma montagem histórica em alguma medida mais descontínua, permitindo expor as tensões inerentes a categorias periodizadoras como “moderno”, “pós-moderno”, “contemporâneo” etc. Sem a pretensão de descartar esses parâmetros de leitura, procurei realçar o modo como a própria constituição dessas categorias admite formulações diversas e muitas vezes conflitantes.

“O impasse da formação” propõe a leitura de *A luta corporal* (1954), de Ferreira Gullar, à maneira de um romance de formação malogrado. A transformação do sonetista convencional dos primeiros poemas no autor experimental das seções finais do livro é frustrada pelo sentido ruinoso da ruptura com a convenção, que não chega a constituir uma voz poética nova, mas vai dar num aglomerado disforme. Em vez do tempo de amadurecimento da formação ou da busca liberadora pelo futuro na experimentação vanguardista, sugiro que o tempo decorre no livro como *dispêndio*, numa imbricação agônica entre criação e destruição, movimento e paralisia. Daí seu sentido autofágico, que se pode contrastar com a antropofagia de Oswald de Andrade.

“Aquilo que se repete” é uma sequência de exercícios de leitura em torno dos contos de Murilo Rubião. Embora construído de maneira mais fragmentária e elíptica, de modo que procura acompanhar a própria tendência dos contos comentados à irresolução, o texto tem como ponto principal a interrogação sobre o sentido da

repetição na obra do autor mineiro. Contrasto duas formas possíveis de compreender a repetição em Rubião. Uma, aquela sugerida pelo crítico Jorge Schwartz, que via nos contos de Rubião uma repetição estéril resultante da falta de desdobramento das ações ficcionais. Ela seria representada pelo emblema da serpente Uroboro, animal mitológico que devora a si mesmo e cujo corpo forma um círculo íntegro que simboliza o tempo da eternidade. Uma segunda ideia de repetição é sugerida pelo próprio Rubião, em seu comentário sobre a ambiguidade dos finais de suas histórias, que resultariam numa fragmentação dos contos e numa “indestrutível repetição cíclica”. Esse círculo decorrente da fragmentação permitira ler a repetição em Rubião numa chave fértil, como uma indeterminação do texto que convida sempre à releitura. Para resumir o contraste entre essas duas ideias de repetição, comparo a compreensão de ação pressuposta pelo estudo de Schwartz e aquela de gesto esboçada por Giorgio Agamben. Para ressaltar um lado jocoso da obra de Rubião, sem deixar de reconhecer o aspecto angustiante do absurdo mais vezes atribuído a suas histórias, sugiro que há nelas uma oscilação entre os dois sentidos da repetição, entre ação e gesto, de modo que nelas o leitor se depara com uma dialética sem resolução entre o novo e o mesmo.

“Recordações do passado pós-” discute em que medida é possível reconhecer em discussões recentes sobre o “contemporâneo” reverberações das ideias de “pós-moderno”, “pós-modernismo” ou “pós-modernidade”, termos antes em voga que parecem hoje praticamente descartados no debate crítico. Além de considerar diferentes avaliações da relevância atual dos debates “pós-”, argumento que um aspecto dessas discussões que ecoa no debate sobre o “contemporâneo” é a ideia de que o “pós-” implicaria uma experiência temporal diversa daquela do moderno. Sugiro que em três autores influentes para os debates “pós-”, Octavio Paz, Fredric Jameson e Jean-François Lyotard, esse contraste está ligado à caracterização de diferentes formas de redução da experiência temporal a um presente da sensação. Em contraste, encontramos em textos recentes de autores como Hans Ulrich Gumbrecht e François Hartog a descrição de um presente ampliado, marcado pelo fechamento do futuro e pela presença constante de um passado que parece não ficar para trás. Intervenções de Jacques Rancière e Andreas Huyssen permitem questionar esses diagnósticos de uma aflitiva paralisia como aspecto definidor dos tempos presentes.

“Dois contemporâneos” procura rever algumas inflexões particulares do debate “pós-” no contexto brasileiro, a partir da leitura pontual de dois ensaios influentes de Haroldo de Campos e Silviano Santiago. Mostro como nesses textos a demarcação da emergência de um novo presente histórico é associada ao golpe militar de 1964, mas de perspectivas distintas: é o início da ditadura que marca para Haroldo o momento que ele vai chamar de “pós-utópico”, enquanto Silviano pensará “o início do fim do século XX” brasileiro nos anos de 1979 e 1981 e na incipiente redemocratização desse período. Em ambos os casos, porém, o declínio da perspectiva utópica impõe à crítica uma reinvenção de seu modo de intervenção sobre o presente. A relação crítica com o passado assume então uma importância fundamental para os dois críticos, embora também aqui em chave diversa – na releitura do passado da tradição poética, em Haroldo, e no desrecalque de dimensões culturais da desigualdade brasileira, em Silviano. Termino o texto propondo duas interpretações de obras recentes que me parecem apontar um potencial político relevante da relação com o passado no Brasil contemporâneo: o livro *Sessão* (2017), de Roy David Frankel, e o filme *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós.

“Alegorias depois de Benjamin” examina de modo abreviado a importância da noção de alegoria, tal como formulada pelo filósofo alemão, nos debates sobre política e cultura no Brasil das últimas décadas. A leitura pontual de textos de Davi Arrigucci Jr., Ismail Xavier, Celso Favaretto e Roberto Schwarz indica o papel estratégico desempenhado pela noção benjaminiana de alegoria nos esforços críticos para pensar novas práticas artísticas dos anos 1960 e 1970 em sua relação com o contexto político da ditadura militar. O sentido exploratório e dissensual do uso da noção de alegoria nesses textos contrasta com a associação da alegoria a um imperativo ético de testemunho do luto pela violência ditatorial no livro *Alegorias da derrota* (2003), de Idelber Avelar. Transformada em critério único de aferição do valor dos textos literários no contexto pós-ditatorial, a noção de alegoria tal como formulada por Avelar exclui essas acepções alternativas do termo também pensadas a partir da obra de Benjamin, que busco neste ensaio recuperar.

“Escrever outra vez” é um ensaio sobre a relação entre luto e jogo no romance *Quatro-olhos* (1976), de Renato Pompeu. A fórmula “escrever outra vez o livro”,

frase final do romance que remete leitor de volta ao início da narrativa que acabou de ler, é entendida em meu texto como indicando tanto a lacuna deixada por algo de irrecuperável no passado (o livro perdido que deve ser escrito outra vez funcionando como metonímia dos desaparecimentos causados pela violência ditatorial) quanto uma possibilidade de tomar esse passado como algo ainda não de todo encerrado. “Escrever outra vez”, no livro de Pompeu, é um gesto ambivalente, que exprime o compromisso do narrador com a memória daqueles que desapareceram mas também certo distanciamento irônico dele em relação aos projetos da esquerda revolucionária.

Uma ambivalência semelhante entre uma recordação que assinala as lacunas do passado mas encontra nele algo ainda em aberto e fecundo orienta minha leitura do *Poema sujo*, de Ferreira Gullar, no ensaio “O longo adeus”. Tento pensar aí como, ao se voltar para o passado, durante o exílio, Gullar parece hesitar entre dois modos de articulação das imagens múltiplas da recordação – um que relaciona detalhes pessoais e panoramas sociais segundo uma perspectiva marxista, em que o diverso da memória se deixa reconduzir em última instância a um tempo histórico figurado segundo a chave da luta de classes; e outro em que o próprio tempo se multiplica e deixa de ser a medida comum de reunião do diverso, para se tornar ele mesmo algo de heterogêneo e irreduzível a uma perspectiva prioritária qualquer. A predominância deste segundo modo de experiência do diverso marca, tenho impressão, uma inflexão nova na obra de Gullar, que se pode apreender em contaste com os poemas de *Dentro da noite veloz* (1975), nos quais a vertigem da memória ainda se deixa organizar segundo a medida comum do tempo histórico figurado em termos de luta de classes.

I. Crises do futuro

3. O impasse da formação. Sobre *A luta corporal*, de Ferreira Gullar

Mientras avanza el día se devora.

José Emilio Pacheco, “Árbol entre dos muros”

Ainda que seus melhores críticos nunca tenham se limitado ao caminho fácil da glosa, pode-se dizer sem exagero que os numerosos comentários de Ferreira Gullar sobre seus livros acabaram por estabelecê-lo como o mais influente intérprete da própria obra. Sem dúvida, não apenas devido à sua proveniência e profusão, mas ainda pelas qualidades que distinguem as incursões do poeta como teórico e crítico. Esse memorial massivo, que pode enriquecer a leitura de seus versos, também acabou por conformá-la a certos refrões interpretativos hoje demasiado familiares. Entre outros, a ideia recorrente, de fato quase um bordão, de que a origem de sua poesia era o espanto; os comentários que descreviam *A luta corporal* como um livro que termina com a “implosão da linguagem”; o relato sobre a tentativa de “botar o dedo na garganta da linguagem” durante o exílio em Buenos Aires, para fazer jorrar as memórias da infância em São Luís, que seriam a matéria principal do *Poema sujo*.

Não apenas o talento para condensar essas auto-interpretações em imagens sugestivas, mas também o ânimo até o fim juvenil, a voracidade intelectual combinada à disposição loquaz, a vocação para o polemismo informado, a disponibilidade ao mesmo tempo vaidosa e solidária, a cisma com divergências decenárias – todos esses traços pessoais tão familiares aos seus leitores contribuíram em alguma medida para que se produzisse à sua volta certa sensação de já-conhecido. É verdade que Gullar não se deixou acomodar no figurino confortável mas anódino de “patrimônio das letras nacionais”, que teria sido fácil envergar nos últimos anos de vida. Continuou a cortejar a controvérsia. Tornou-se um crítico a cada vez mais duro da arte contemporânea e da esquerda marxista, da qual fizera parte. Elogiava a livre iniciativa capitalista, comparando o tino comercial de grandes empresários ao gênio artístico de ícones modernos como Pablo Picasso. Morreu na contramão das convicções políticas e do pensamento estético de muitos de seus admiradores.

Também essas reviravoltas derradeiras acabariam, no entanto, tendo algo de previsível. E não impediram que Gullar continuasse a se empenhar, com persistência, na composição de uma vasta mitologia de si mesmo. Daí a impressão de que sabemos bem quem ele era e, até certo ponto, pelo menos, o que esperar de seus poemas.

Nada disso desfaz, acredito, o desconcerto que afinal sobrevém quando abrimos um de seus livros e lemos: “Um fogo sem clarão cria os frutos desse campo”. Ou: “Queops sorri entre as omoplatas”. Ou então: “Eu te violento, chão da vida,/ garganta de meu dia”. De qualquer maneira, talvez convenha sublinhar logo de início o quanto existe aí de inesperado e diverso, o quanto encontramos, já numa breve amostra, além do que uma fórmula como “implosão da linguagem” é capaz de sugerir.

Lido mais de seis décadas depois de sua publicação original, *A luta corporal* (1954) é um livro que surpreende. Aquilo que a figura idosa de Gullar tinha de jovial contrasta com o tom angustiado, às vezes mesmo fúnebre, desta obra de juventude. Um *pathos* trágico em tudo distinto, ainda, das epifanias breves e modestas de seus últimos poemas. Quem revisitar os primeiros comentários sobre o livro, porém, verá que a surpresa não decorre apenas da colisão temporal produzida por essa perspectiva recente. Também quando pensado em seu tempo, também ao ser lido naqueles tempos, *A luta corporal* causa estranheza. Como se esses corpos em conflito no livro formassem, desde sempre, uma espécie de corpo estranho.

O que é um corpo estranho no Brasil dos anos 1950? Aquele ainda era um país majoritariamente rural, mas também um país em crescimento, às voltas com a tarefa elusiva de superação do atraso. Não mais o “país novo” dos primeiros anos de república, com futuro promissor pela frente, mas uma nação já dita subdesenvolvida, na qual começava a se adensar o debate crítico a respeito do que nosso progresso teria de arcaico.¹ A expansão das cidades e da indústria mobilizava um imaginário modernizador ao qual as políticas e o carisma de Juscelino Kubitschek dariam, na metade final da década, uma nota eufórica. São diversos os acontecimentos que contribuem então para consolidar, como emblemas, a ideia de um surto de

¹ Sobre a tensão nascente nos 1950 entre a predominância de uma concepção desenvolvimentista de modernização e o início de uma crítica aos aspectos conservadores do progresso, tal como ele então se realizava, ver os artigos reunidos em BASTOS, Elide Rugai; BOTELHO, André; VILLAS BÔAS, Glauce (Orgs.). *O moderno em questão. A década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

desenvolvimento (os “50 anos em 5” prometidos no slogan da campanha de Juscelino) que permitiria aos brasileiros superarem o atraso crônico do país sem abrirem mão daquilo que sua cultura possuía de mais singular. Da modernidade sinuosa de Brasília, riscada nas pranchetas de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa para logo ser construída no planalto em ritmo febril, à síncope elegante do violão de João Gilberto, passando pelo futebol *bonito e eficiente* da seleção campeã do mundo na Copa de 1958, parecia caducar de vez o complexo de vira-latas que ainda tomava “brasileiro” e “moderno” como termos incompatíveis.

A ideia que à época melhor exprimia o projeto de um desenvolvimento civilizatório que não fosse meramente padronizador, mas conjugasse atualização e originalidade, era talvez a de “formação”. Não por acaso, um termo chave para dois livros importantes publicados no final daquela década: *Formação econômica do Brasil* (1959), de Celso Furtado, e *Formação da literatura brasileira* (1959), de Antonio Candido. Mais do que uma simples coincidência vocabular, os títulos desses livros sugeriam uma tendência intelectual mais ampla, com desdobramentos importantes nas décadas seguintes, e que o filósofo Marcos Nobre tem descrito em trabalhos recentes como um “paradigma da ‘formação’”. Embora crítica do autoritarismo que caracterizava o processo modernizador do país, do qual a construção de Brasília é um bom exemplo, essa vertente se empenhava num esforço de construção nacional também interessado, como diz Nobre, na constituição de um “moderno brasileiro”.²

A ideia de “formação” remete, na história literária, àquilo que a tradição crítica alemã chamou de *Bildungsroman*, ou “romance de formação”. Gênero cujo princípio formal, segundo o crítico italiano Franco Moretti, é a dramatização da tensão entre impulsos contraditórios da era moderna – entre outros, a valorização do indivíduo e a racionalização padronizadora da vida social.³ Essa contradição nos leva de volta ao caso brasileiro. Pensada nesse contexto nacional, a ideia de “formação” não está distante dessa matriz literária, o desenvolvimento do país sendo também concebido,

² NOBRE, Marcos. “Da formação às redes”. In: *Cadernos de filosofia alemã*. Número 19, janeiro – junho de 2012. P. 25.

³ MORETTI, Franco. *The way of the world: The Bildungsroman in European culture*. Londres e Nova York: Verso, 2000 [1987].

num plano imaginário, como uma forma de chegada à sua “maioridade”. O que se vislumbrava, então, era a promessa de um “amadurecimento” que não se fizesse às custas das particularidades nacionais, mas pudesse conjugá-las aos padrões civilizatórios dos países ditos desenvolvidos.

Se aquela promessa de felicidade ensaiada nos anos 1950 brasileiros alimenta hoje um infinito *loop* nostálgico dos nossos “anos dourados”, *A luta corporal* pode ser tomado como um contraponto incisivo a essa idealização.⁴ Publicado em 1954, alguns meses antes do suicídio de Getúlio Vargas, ele parece, por um lado, voltado ao passado, com sua náusea existencialista que faz pensar no clima sombrio do pós-guerra europeu. Por outro, estranhamente próximo de nossa conjuntura atual, e antecipador do que haveria de frágil nas utopias políticas do período. Talvez porque nele, em vez da variante eufórica, nos deparamos com uma modernidade circunspecta e ensimesmada, definida menos pelo ímpeto do progresso do que por uma permanente experiência de crise. Uma experiência que tem como núcleo dramático o que se poderia chamar de um *impasse da formação*, caracterizado por uma recorrente construção e desmonte da forma poética. E que, mesmo ao se exprimir em imagens ostensivamente desprovidas de cor local, sugere alguma coisa do Brasil de sua época. Algo que *ainda era construção e já era ruína*.

Em sua edição do dia 21 de março de 1954, o *Diário Carioca* informava numa nota discreta: “O poeta maranhense Ferreira Gullar estreará em livro por esses dias com sua primeira coletânea de poemas. Essa estreia está sendo anunciada como importante pelos que leram antecipadamente o volume”.⁵ Pouco mais de um mês depois, uma segunda nota apócrifa no mesmo jornal registrava o lançamento anunciado, com informações adicionais sobre a obra, intitulada *A luta corporal*, e seu autor, descrito como “uma espécie de chefe de fila de um pequeno grupo de escritores maranhenses”.⁶

As duas notas dão uma ideia da condição do jovem Ferreira Gullar, então com 23 anos de idade, no meio literário da época. Tendo chegado ao Rio em 1951, vindo

⁴ Sobre a ideia da bossa nova como “promessa de felicidade”, ver MAMMÌ, Lorenzo. “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”. In: *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, n. 34, pp. 63-70, nov. 1992.

⁵ “Ferreira Gullar”. *Diário Carioca*, 21 de março de 1954. Suplemento Dominical, p. 2.

⁶ “‘A luta corporal’ de Gullar”. *Diário Carioca*, 7 de maio de 1954. Suplemento Dominical, p. 2.

de São Luís, já se fazia conhecido nas rodas de intelectuais, literatos e jornalistas da capital federal. Havia vencido alguns anos antes um concurso de poesia de alguma importância, desde então publicara alguns poemas nos jornais da cidade e, depois de enfrentar problemas de saúde, estabelecera-se como revisor da importante revista *O Cruzeiro*, a mais prestigiosa publicação do grupo Diários Associados, de Assis Chateaubriand. Em resumo, Gullar era conhecido o suficiente, àquela altura, para que houvesse alguma expectativa em torno de seu livro. Não o bastante, porém, para que o redator da nota do *Diário Carioca* se desse conta de que aquela não era de fato sua obra de estreia. A identificação reiterada como escritor maranhense, embora correta, não deixava de sugerir uma circunscrição paroquial um tanto condescendente (“espécie de chefe de fila de um pequeno grupo”).

Em alguns meses, começaria a ser reconhecido o acerto daqueles primeiros leitores (entre eles, hoje sabemos, Oswald de Andrade⁷) que anunciavam “como importante” o livro publicado naquele primeiro semestre de 1954, em tiragem paga pelo próprio autor e impressa na gráfica da revista onde ele trabalhava. Embora não faltassem reparos aos lances mais ousados da obra, a controvérsia nas páginas dos principais jornais e semanários cariocas já dizia da relevância do lançamento. “Bomba atômica sobre a pasmaceira”, anotava em tom de escândalo a *Revista da Semana*: “Ferreira Gullar está abrindo picada a dinamite”.⁸ “Diante dos poemas de Ferreira Gullar ninguém ficará indiferente”, escrevia José Condé no *Correio da Manhã* de 9 de junho.⁹

Num artigo curto publicado nos jornais *A Vanguarda* e *Última Hora*, João Cabral de Melo Neto elogia a composição tipográfica do livro, com seus arranjos que exploravam os efeitos expressivos da disposição das palavras na página.¹⁰ O arrojo da concepção gráfica de Gullar resultara em brigas com os responsáveis pela impressão

⁷ Ver o divertido relato de George Moura sobre a visita surpresa de Oswald de Andrade a Ferreira Gullar no aniversário de 23 anos do então jovem poeta. O encontro foi armado pelo amigo Oliveira Bastos, que havia enviado a Oswald sem que Gullar soubesse uma cópia do manuscrito de *A luta corporal*. MOURA, George. *Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

⁸ “Fichário”. *Revista da Semana*, ano 51, número 24, 12 de junho de 1954. P. 43.

⁹ CONDÉ, José. “A luta corporal”. *Correio da Manhã*, 9 de junho de 1954. P. 10.

¹⁰ MELO NETO, João Cabral de. “Nota sobre os livros de poesia”. *Última Hora*, 7 de agosto de 1954. P. 5.

da obra, exasperados com as instruções complexas e minuciosas de paginação, para não falar na estranheza de versos como:

URR VERÕENS
 ÔR
 TÚFUNS
 LERR DESVÉSLEZ VÁRZENS¹¹

As discussões levariam à demissão de Gullar, que logo passou a trabalhar na revista *Manchete*. Apesar da briga, *O Cruzeiro* publicaria uma resenha elogiosa do livro. O texto de Franklin de Oliveira falava numa poesia feita da “decomposição do poético” e associava os experimentos gráficos de Gullar ao Letrismo, movimento de vanguarda criado na Europa nos anos 1940 pelo poeta Isidore Isou.¹² Outro comentário importante seria o de Oliveira Bastos, amigo próximo com quem Gullar dividiu um quarto de pensão no Catete durante seus primeiros anos no Rio. Numa série de seis artigos no *Diário Carioca*, ele discutia questões ainda hoje centrais na fortuna crítica de *A luta corporal*. Em particular, a ideia de que o livro procurava responder à constatação de uma discordância entre palavras e coisas, tentando fazer com que “as palavras não constituíssem meras indicações exteriores a essas coisas, mas que se transformassem num elemento inerente a elas, como a sua cor ou o seu cheiro.”¹³

Mesmo quem tiver de *A luta corporal* apenas uma ideia vaga provavelmente já terá ouvido falar nas consequências dessa aproximação entre palavras e coisas, das quais o trecho reproduzido acima dá uma boa amostra. Nos dois últimos poemas do livro, “Roçzeiral” e “O inferno”, Gullar deforma as palavras até o limite do irreconhecível, e as distribui pela página de maneira a criar um ritmo plástico, produzido pela alternância entre espaços vazios e blocos de texto. Esses experimentos enfatizam a dimensão sensível do signo verbal, explorando composições visuais e

¹¹ “O inferno”. In: *A luta corporal*. Incluído em *Poesia completa, teatro e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. Página 58.

¹² OLIVEIRA, Franklin de. “Poética”. *O Cruzeiro*, 29 de maio de 1954. P. 34.

¹³ BASTOS, Oliveira. “A experiência Ferreira Gullar (I) – A contemplação do trabalho das coisas”. *Diário Carioca*, 16 de maio de 1954. Suplemento Dominical, p. 2.

sequências sonoras que desarticulam a ordem discursiva convencional e levariam à aproximação entre Gullar e o grupo concretista formado pelos poetas Décio Pignatari e Haroldo e Augusto de Campos (Gullar romperia com o movimento em 1957, quando lança as bases da teoria neoconcreta).

Se não há por que minimizar a importância desses trechos, cujas consequências para a cultura brasileira são significativas, talvez caiba lembrar hoje que *A luta corporal* é um livro de “muitas vozes”, para citar o título de outra obra de Gullar. E que as dicções várias exploradas em suas seis seções (da extraordinária voragem retórica de “Um programa de homicídio” ao *non-sense* um tanto surrealista de “As revelações espúrias”), ainda por merecer leitura mais detida, desdobram, cada uma à sua maneira, um mesmo conjunto de problemas que o livro procura elaborar de modos diversos.

À primeira vista, *A luta corporal* é um livro de poemas que se deixa ler como um romance de formação. Dos sonetos com métrica apurada da primeira seção aos vocábulos desfigurados e experimentos tipográficos que compõem a parte final – “obscuros aglomerados de fonemas e urros”, segundo a definição do autor¹⁴ –, uma *persona* poética parece empreender uma busca pela própria voz. Considerado por meio de um contraste entre tais extremos, o livro sugere um processo de transformação, ao longo do qual o sonetista irretocável do início se tornará o poeta experimental do desfecho. Decerto vai uma distância grande entre “Vagueio campos noturnos” e “LERR DESVÉSLEZ VÁRZENS”, primeiro e último versos do livro. De um extremo a outro, no entanto, existe qualquer coisa que perdura em meio às permutações, e que só me ocorre descrever como uma sensibilidade soturna, um tom grave e sombrio. O desenlace não deixa de ter também uma coloração “noturna”, na maneira como sugere menos uma experimentação descompromissada do que um desespero agônico – apesar do que possa haver de lúcido e premeditado em sua organização visual. Numa nota menos impressionista, a ideia de formação é incompleta porque não se pode dizer que ao fim do livro seja possível reconhecer uma identidade poética qualquer. Quer dizer, a passagem da convenção ao rumor

¹⁴ GULLAR, Ferreira. “Poesia: uma luz do chão”. In: *Sobre arte Sobre poesia (Uma luz do chão)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. P. 149.

inarticulado não constitui exatamente uma “voz”. Inquieto, avesso à sedimentação da forma, o livro vai dar antes nesses “obscuros aglomerados”, que poderíamos comparar a uma pilha de escombros. Se existe aí uma “travessia”, como quer Antonio Carlos Secchin, ela resulta em naufrágio.¹⁵ Em vez de consumir a formação, o livro constata sua impossibilidade.

Cinco anos antes de lançar *A luta corporal*, Gullar faz sua estreia literária com *Um pouco acima do chão* (1949). Ao escrever os poemas de adolescência reunidos nesse primeiro livro, segundo costumava lembrar, ainda desconhecia a existência da poesia modernista. Quando lê pela primeira vez poemas de Murilo Mendes e Drummond, em 1950, sente-se desconcertado com aquela poesia que falava em “lua diurética” ou num nome escrito com “letras de macarrão”. Apesar do espanto, a conversão é veloz. Já em 1950, Gullar vence um concurso nacional de poesia promovido pelo Jornal de Letras com um poema em tudo diferente dos versos convencionais que produzira até o momento, “O galo”. A presença no júri de Manuel Bandeira dava mais relevo à distinção, que é noticiada em vários jornais e estimula o poeta a deixar São Luís: “O meu problema era o seguinte: eu tinha a sensação de viver à margem da história. Comecei a descobrir o mundo e falei: ‘Quero ir para o mundo, eu não quero ficar aqui’. Descobri a história, o processo da vida contemporânea e queria participar dele.”¹⁶ A mudança para a metrópole não impede, porém, a persistência de certa sensação de isolamento, estabelecendo correspondências (ainda que não uma paridade) entre a experiência da província e o cotidiano do imigrante: “Naquele tempo eu não tinha família, nem uma vida regular, vivia sozinho num quarto perto da Praça da Cruz Vermelha. Era uma vida desligada da realidade comum, de todos. Eu vivia, então, num clima de aventura. Parecia um sonho.”¹⁷

Essas recordações são relevantes, acredito, para que se compreenda algo dos dilemas de *A luta corporal*. E, particularmente, a experiência de estar à margem das

¹⁵ SECCHIN, Antonio Carlos. “Gullar: Obravida”. In: GULLAR, Ferreira. *Poesia completa, teatro e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. P. XIX.

¹⁶ “Guerra e paz de Gullar”. *Folha de S. Paulo*, 28 de agosto de 1994. Entrevista a Augusto Massi e Alcino Leite Neto. Caderno Mais.

¹⁷ GULLAR, Ferreira. “A trégua”. In: *Cadernos de literatura brasileira – Ferreira Gullar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998. P. 34.

coisas e de não poder tomar parte delas, que é um motivo recorrente no livro. Mais do que um estado psicológico, apenas, os comentários de Gullar sugerem a conformação peculiar dos tempos e espaços em que se dá a escrita do livro. Algo que tem a ver com essa descoberta anacrônica do modernismo em São Luís, com o choque entre a “lua diurética” e os valores estéticos da província, com uma escrita que se realizará a partir de então com um fervor experimental que num primeiro momento ainda não se faz acompanhar, porém, da vinculação com qualquer grupo ou projeto.

Os muitos comentários de Gullar sobre *A luta corporal* dão formulações diversas a uma ideia central, que teria se colocado como o problema que a escrita tentava superar – o descompasso entre as convenções da linguagem e a singularidade da experiência poética. Nas palavras do autor: “Eu pensava que a linguagem era velha e que a experiência que o poema procurava comunicar era nova”.¹⁸ Como resolver essa contradição? Segundo Gullar, a tentativa seria fazer a linguagem nascer com o poema, de modo que cada criação poética se valesse de um meio expressivo próprio, intrínseco àquilo que se quer dizer: “Toda vez que se formava um certo domínio da linguagem, eu a arrebetava.”¹⁹ Destruição necessária para “apreender a experiência descontaminada de passado”.²⁰

Se é possível reconhecer no livro a aplicação dessa ideia, um gesto que está sempre a desfazer aquilo que se construiu, é evidente, porém, que o passado não deixa de *contaminar* a escrita, para usar a expressão sugestiva de Gullar. O crítico João Luiz Lafetá falaria, a esse respeito, numa “formação de compromisso” entre um impulso “blasfemo, sacrílego” e a permanência de um tom solene “que termina ressacralizando aquilo que se queria profanar”.²¹ Ou seja, a tradição também desfaz e solapa o experimento, num giro em falso que acentua a sensação recorrente de impasse.

Um dos mais sensíveis leitores de Gullar, o crítico Alcides Villaça, observa no livro uma espécie de dupla negativa: “o Gullar de *A luta corporal* não confia ao

¹⁸ GULLAR, Ferreira. In: JIMÉNEZ, Ariel. *Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Tradução de Vera Pereira. P. 98.

¹⁹ GULLAR, Ferreira. “A trégua”. Op. Cit. P. 34.

²⁰ GULLAR, Ferreira. “Poesia: uma luz do chão”. Op. Cit. P. 149.

²¹ LAFETÁ, João Luiz. “Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar”. In: *A dimensão da noite*. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34. P. 136.

experimento, em si, positividade alguma, nem credita à tradição (...) a possibilidade de revigorar o presente”.²² Repetir é insuficiente, mas o caminho do experimento leva à destruição. Elaborando: os sonetos de sua adolescência não lhe servem mais de horizonte criativo, mas o abandono da convenção tampouco teria o mesmo sentido fecundo ou a dimensão construtiva (como a define Haroldo de Campos²³) dos experimentos modernistas. A linguagem que se quer intrínseca à expressão poética singular assume ares de solilóquio, e acaba por constituir um idioleto incompreensível. O canteiro de obras vira campo de demolição.

Podemos entrever na aproximação entre ruptura e ruína que caracteriza o livro tanto uma radicalização do gesto experimental modernista quanto uma convivência insólita entre a busca pelo novo e a permanência anacrônica de uma dicção sombria e altissonante, que contribuem para dar à obra sua feição peculiar. A investida modernista contra o “passadismo” se fazia com alvo específico, como a dimensão polêmica do movimento deixava claro, de maneira que o experimento assumia, por contraponto, uma direção bem determinada, ainda que em inflexões diversas, de busca do prosaísmo, da informalidade, do humor etc. A ideia de ruptura vai se fazer acompanhar, além disso, daquela de construção nacional, pensada do ponto de vista da particularidade da inserção da arte moderna brasileira no âmbito internacional.²⁴ Ao ser incorporado e atualizado tardiamente décadas depois pelo jovem Gullar, no entanto, esse gesto experimental ganha um sentido abstrato de ruptura com a convenção da própria língua. Desprovido do sentido público de intervenção polêmica da vanguarda, ou daquele de construção de um projeto nacional, é como se o gesto de ruptura perdesse o norte e girasse em falso no vazio da própria negatividade. Por outro lado, a grandiloquência ocasional contribui para a criação de um clima soturno que dá a ver essa face ambivalente da ruptura: ímpeto de criação do novo, mas também destruição, que aproxima imprecisão pomposa e urro desarticulado. Composição dramática e angustiada, que difere do acento afirmativo assumido pela

²² VILLAÇA, Alcides. *A poesia de Ferreira Gullar*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1984. P. 51.

²³ CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”. In: ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. São Paulo: Editora Globo, 2006 [1925]. P. 28.

²⁴ Sobre o combate modernista ao “passadismo” e a relação entre ruptura e construção no modernismo brasileiro, ver JARDIM, Eduardo. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Móbile, 2012 [1978].

experimentação na ênfase influente de Oswald de Andrade sobre a importância da alegria como princípio criativo da produção modernista.²⁵

A imagem de uma devoração de si mesmo aparecerá no livro, não por acaso, como figura decisiva, que se pode contrastar com o projeto antropófago de Oswald. Se a devoração do Outro era tomada, naquele caso, como condição para a produção do novo, o gesto autofágico sintetiza neste livro de Gullar a experiência de uma imbricação corrosiva entre atividade e paralisia: “o homem dobrado sobre o homem, eu devorava o meu estômago”²⁶; “Fui sempre o que mastigou a sua língua e a engoliu”²⁷; “eu sou a fome e o alimento de meu cansaço: e eu sou esse cansaço comendo o meu peito”.²⁸

A luta corporal é um livro autofágico, no qual o universo subsiste e se desfaz por obra de uma força devoradora que lhe é intrínseca. Essa força autofágica será identificada com o próprio decorrer do tempo, que transcorre como *dispêndio* das coisas em si mesmas.²⁹ Frutas e flores, à maneira das estrelas, se consomem na produção da própria existência: “Tudo é o cansaço/ de si. As peras se consomem/ no seu doirado/ sossego. As flores, no canteiro/ diário, ardem, ardem, em vermelhos e azuis.”³⁰ E assim o próprio tempo será por sua vez devorado: “As praias devoram o tempo de tua vida; em sua fimbria acesa, pêndulos, consomem-se os dias e as noites; no mar, o que nos astros brilha, é trabalho”.³¹

Esse *trabalho* sugere ao longo do livro ideias ambivalentes, ora um destino trágico do universo, que se produz ao se destruir, ora uma atividade comum, indicando uma possível redenção para o isolamento existencial do homem diante do

²⁵ Para uma interpretação do sentido filosófico da alegria no pensamento de Oswald de Andrade, assim como de seu diálogo e diferença com as ideias de Graça Aranha sobre esse tema, ver DUARTE, Pedro. *A palavra modernista. Vanguarda e manifesto*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra e Editora PUC-Rio, 2014. Pp.192-203.

²⁶ “O cavalo sem sede. Os jogadores de dama”. In: *A luta corporal*. Incluído em GULLAR, Ferreira. *Poesia completa, teatro e prosa*. Op. Cit. P. 27.

²⁷ Idem. “Um programa de homicídio. Carta do morto pobre”. P. 21.

²⁸ Idem. “O inferno”. P. 52.

²⁹ Um artigo recente de Sérgio Bruno Martins explora as reverberações desse tempo corrosivo do dispêndio na produção intelectual posterior de Gullar, propondo uma reinterpretação das implicações da temporalidade da “duração” em sua teoria da arte neoconcreta. Ver MARTINS, Sérgio B. “The pulp of color’: Toward a notion of expenditure in Ferreira Gullar’s Neo-concrete writings”. In: *October*, número 152. Massachusetts: MIT Press, 2015. Pp 103-120.

³⁰ “O mar intacto. As peras”. In: *A luta corporal*. Incluído em GULLAR, Ferreira. *Poesia completa, teatro e prosa*. Op. Cit. P. 18.

³¹ Idem. “Um programa de homicídio. 1. “ P. 22.

ser-em-si das coisas. Sentidos discordantes, ligados à contemplação dos corpos, de um lado, e, de outro, menos frequente, à participação num movimento geral do cosmos: “O homem caminha. É um rio andando. É uma árvore, andando. A lama, andando; sol, andando. O homem é um peixe de cabelos e morte clara.”³² Homem-rio, homem-árvore, homem-lama, homem-sol, homem-peixe, assim como um boi é uma “árvore que muge, retalho da paisagem em caminho (...), campo que se ergue em suas patas para andar sobre o seu dorso”.³³ Em alguns poemas há uma variação entre essas duas temporalidades, o tempo dispendioso do corpo isolado e o tempo transformador da atividade gregária. A contemplação sugerindo, nesses casos, uma intuição dessa vibração interna da coisa, mais verdadeira do que o isolamento aparente do ente individual: “Na orquídea busca a orquídea/ que não é apenas o fátuo/ cintilar das pétalas: busca a móvel/ orquídea: ela caminha em si, é/ contínuo negar-se no seu fogo, seu/ arder é deslizar”.³⁴ E ainda:

Maçã?

Sirvo-me deste nome como dum caminho para não te tocar, cousa, fera, objeto vermelho e súbito, que o voo de ignorados meteoros amadurecera num quintal da Europa.

(o cometa de Halley, enquanto escrevo, inventa e queima seu curso precípito)

Sim, para não te tocar no que não és: forma e cor aqui, e algo mais que o corpo unicamente sabe, festa, explosão, ameaça a este céu atual.³⁵

Na atenção contemplativa ao aqui e agora daquilo que se manifesta, o poema ameaça confundir-se com a coisa, intui uma atividade (“festa, explosão”) da qual deseja participar – algo que o nome não toca, mas “que o corpo unicamente sabe”. Daí, também, a importância assumida no livro pelo fogo como figura preferencial da passagem do tempo. Mesmo quando apodrecem, as coisas queimam, se consomem, o que indica a vibração de um ritmo vivo no cerne da imobilidade. Uma imbricação de movimento e paralisia.

³² Idem. “Um programa de homicídio. 2.” P. 23.

³³ Idem. “Um programa de homicídio. 5.” P. 25.

³⁴ Idem. “O mar intacto. P.M.S.L.” Pp. 14 e 15.

³⁵ Idem. “Um programa de homicídio. 4.” P. 24.

O olhar contemplativo se perde naquilo que observa, sem conseguir, porém, desfazer os limites que separam eu e mundo, como se vê no caso de um poema do início do livro, “O anjo”. É como se houvessem nele dois anjos, um “contido/ em pedra/ e silêncio” e outro criado pelo olhar, que se dirige a seu “ombro sólido”, “criando-o”, e do qual pode-se perguntar “que tempo mágico” ele antes “habitava”. Esse olhar do poeta, que se perde na estátua, é subitamente correspondido por ela: seus “pétreos olhos/ se acendem” e “a leve brisa/ faz mover a sua túnica/ de pedra”. A contemplação parece mitigar a solidão, produzir uma satisfação do desejo intenso de ser olhado de volta: “Me ilumino! todo/ o existido/ fora apenas a preparação/ deste encontro”. Num momento com algo de homoerótico, a exterioridade cartesiana do corpo extenso cede lugar a uma imbricação fenomenológica: “Tão todo nele me perco/ que de mim se arrebata/ as raízes do mundo;/ tamanha/ a violência de seu corpo contra/ o meu”.³⁶ Como indica a sequência pronominal, no entanto (“me”, “mim”, “meu”), o “eu” da enunciação não chega a se desfazer. Após a perturbação da brisa, o poema termina com uma sugestão de que essa infusão de vida na estátua existe apenas enquanto dura esse breve momento epifânico de encontro: “O anjo é grave/ agora./ Começo a esperar a morte”. Talvez se pudesse dizer, os olhos do anjo se tornaram novamente pétreos, e o homem se vê mais uma vez sozinho num universo cego. É apenas em “Roçzeiral” que a desarticulação da linguagem se torna também dissolução do próprio eu, e a violência sugerida no título do livro, e mencionada nesse poema inicial, se volta de fato contra o corpo do texto.

Nos poemas de “As revelações espúrias”, essa visada à margem ganha sentido histórico. Como se o poeta estivesse agora à margem do tempo e pudesse, num único golpe de olhos, tomar a história humana em seu conjunto como um imenso ferrolho no qual tudo se equivale, tudo vira matéria comum que os poemas sobrepõem numa colagem surreal: “laboratórios de Harvard”, “o rosto de Praxíteles”, “os açougues de Gênova”, “morcegos de Saint-Germain-de-Prés”, “Ramsés”, “palimpsestos egípcios”, a “Lagoa Rodrigo de Freitas”, “Buenos Aires”, futurísticas “fortalezas de nêutron”, “conventos de Ródia”, “ruínas sobre o ombro de Cadmo”,

³⁶ Idem. “O anjo”. P. 11.

“glutões de Hiroxima”, “faraós”, “as galhadas de Ártemis”, “os périplos de Wagner, as peripécias de Augusto”, “o presidente da ONU num transatlântico de osso”.

Aqui também se poderia falar num “aglomerado”, formado pela profusão de referências que desencadeia um torvelinho histórico e geográfico. Essa desarticulação espaço-temporal antecipa, no livro, a ruína verbal das seções finais. E deixa entrever a possibilidade de dar uma inflexão histórica ao contraste entre contemplação e participação figurado anteriormente em termos cósmicos. Uma intuição breve, mas que reverbera de maneira decisiva na produção subsequente do poeta.

4. Aquilo que se repete. Em torno dos contos de Murilo Rubião

Nunca me preocupei em dar um final aos meus contos. Visando a ambiguidade como meio ficcional, procuro fragmentar minhas histórias ao máximo, para dar ao leitor a certeza de que elas prosseguirão indefinidamente, numa indestrutível repetição cíclica.

Murilo Rubião

I. Meios sem fim

Um emblema impossível, esse de um círculo decorrente da fragmentação. Uma “indestrutível repetição cíclica” que se forma e perdura *apenas em razão de não fechar*. Seria talvez a irrealização que permite que algo assim possa se realizar, que qualquer coisa continue a poder se realizar, sem jamais se consumir? Nesse círculo móvel e despedaçado que Murilo Rubião pretendeu produzir com sua obra ficcional, talvez tudo gire em torno de uma hipótese. Uma dúvida reinscrevendo uma possibilidade no fato consumado: teria sido? Da ambiguidade resulta a suspensão do fim, sua única certeza. Se aquilo que se repete não se encerra, tampouco se define. Apenas prossegue, indefinido. E se repete, sem que se saiba o que terá sido.

A imagem-emblema do círculo de fragmentos nos lança de pronto em meio à paisagem enigmática por onde se move (andando perdido em círculos?) o leitor de Rubião. Desorientado, ele intui que precisaria de mais tempo para compreender onde está, mas descobre surpreso que esse recurso lhe é negado pelo movimento atávico dos próprios passos. É pelo meio que o escritor prefere começar, lançando o leitor sem aviso nas situações mais disparatadas, cujo despropósito em seguida só faz aumentar, até avizinhar-se do *non-sense*. Tudo é espantoso, mas narrado de maneira tranquila e inenfática, como se nada demais estivesse acontecendo. A fleuma da narração, que segue adiante sem se demorar em minúcias, sugere que tudo vai se esclarecer logo mais. Até que as histórias se encerram, sem que tenha sido possível apreender seu percurso. Até certo ponto, elas *se mantêm no meio até o final*. Não em razão de algum tipo de paralisia, pela falta de acontecimentos, mas antes como resultado de uma espécie peculiar de excesso. Cada conto condensa coisas demais, numa duração *excessivamente breve*, para que seja possível concatená-las numa

sequência inteligível. Como seus personagens, acometidos por metamorfoses súbitas e incontrolláveis, as histórias são a todo momento mutáveis, sujeitas a reviravoltas. Tudo parece maleável, como o barro bíblico ou a figura de Proteu. Como ao final as coisas não se definem, no entanto, é como se a inquietude criativa resultasse estéril, as muitas promessas dessem em nada. Ao mesmo tempo, essa indefinição mantém as histórias por assim dizer “em aberto”, de modo que sua esterilidade propicia a releitura, tendo também um sentido fecundo. A obra de Murilo Rubião se agita numa zona de ambivalência inquietante, nos arrabaldes da zona morta aludida no título de um velho filme de David Cronenberg, e que se poderia entender na chave de um espaço-tempo límbico, caracterizado pela indefinição prolongada do “nem lá, nem cá”. Antes muito pelo contrário.

Poucos críticos de Murilo Rubião resistiram à tentação de definir isso que a obra mantém em suspenso. Em lugar de ambivalência, a crítica verá no mais das vezes em seus contos a figuração de destinos inequívocos, ligados ao funcionamento automático e inapelável de mecanismos absurdos que seus protagonistas são incapazes de modificar, entender ou mesmo de questionar. A ponto de aquilo que há nas suas histórias de “excessivo” ser tomado apenas como uma demonstração reiterativa do vazio e da inutilidade das ações humanas, ações que estariam sempre, a cada vez, esgotando-se no vazio da própria realização. A leitura de Jorge Schwartz assumiu, a esse respeito, uma importância paradigmática. De modo particularmente agudo e enfático, ela vincula a repetição na obra de Rubião à ideia de uma esterilidade da ação: “A ação garante sua perpetuidade na medida em que não gera nada fora de si mesma; ela não se estende nem se ramifica. Voltada sobre si, provoca um fazer em moto-perpétuo. Assim, o aspecto cíclico reiterativo das ações põe de manifesto seu caráter mítico”.¹ Seu livro sobre Rubião chega a evocar, a esse propósito, a história de Onã. Também aí, trata-se de pensar um círculo. “A poética do Uroboro” é uma poética da repetição compreendida na chave da esterilidade: “Metáfora do tempo e do fazer muriliano, igualado agora a um não-fazer, o homem-uroboro está condenado a mastigar incessantemente a inutilidade dos seus próprios

¹ SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: A poética do Uroboro*. São Paulo: Ática, 1981. P. 9.

atos”.² Aquilo que os seus personagens realizam dá em nada, o que é uma forma de dar no mesmo. Em última instância, esta seria uma condenação ao absurdo, ao tédio próprio à existência desencantada e sem propósito, desprovida de sentido último, do mundo moderno.³ Uroboro, a serpente mitológica, se volta sobre si mesma para devorar-se. Seu corpo forma um círculo íntegro. Sem fissuras, mudança, desdobramentos, a história reverte ao mito. Mas, desprovido de sua força originária, pelo desencantamento do mundo moderno, o mito em sua circularidade íntegra é apenas a condenação ao tédio do mesmo, que é destino comum dos personagens e do escritor. Considerada enquanto um meio de fugir ao absurdo com o qual se confronta, a escrita estaria sempre aquém da própria finalidade: “Os meios que visam amenizar o tédio acabam vítimas dos mesmos processos que provocam o sentimento inicial; cria-se assim um tédio em segundo grau, (...) elevado à potência n (‘tédio’)”.⁴

Esse tédio generalizado, seria ele também atribuível ao leitor desses contos? Ou seria o caso de reconhecer aí uma inesperada fertilidade desses “meios” ditos estéreis? Como relacionar o círculo íntegro formado pelo corpo da serpente Uroboro ao círculo decorrente da ambiguidade e da fragmentação, mencionado por Rubião? São essas as questões que orientam o percurso aqui empreendido em torno da obra de Rubião. Voltemos a ela, para arriscar em seguida algumas respostas preliminares.

Associada ao esquema geral de um mistério que não se soluciona e que no mais das vezes sequer será reconhecido pelo narrador como tal, há nos contos de Rubião uma profusão de detalhes que se sucedem sem ter desenvolvimento. Nos deparamos com muitas coisas sugestivas ao longo de cada história, sem que fiquemos sabendo mais a respeito delas. Os personagens não se desenvolvem, as descrições não se aprofundam. Em vez de sedimentação, ou de alguma mudança reveladora, há um acúmulo de estímulos que nos assediam, sem que possamos de fato nos agarrar em alguma coisa qualquer. As situações se modificam em aspectos inesperados, sem

² Idem, p. 18.

³ Para um bom exemplar desse tipo de leitura, ver: BATALHA, Maria Cristina. “Murilo Rubião e o fantástico brasileiro moderno”. In: BATALHA, Maria Cristina e GARCIA, Flavio. *Murilo Rubião 20 anos depois da sua morte*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. Em especial, passagens como essa: “A opção pelo fantástico torna-se um instrumento de crítica, de denúncia do absurdo da existência, do peso avassalador da burocracia que impera no cenário urbano moderno e da destruição da individualidade”. P. 43.

⁴ SCHWARTZ, Jorge. Op. Cit. P. 51.

relação com o que vinha antes, sem que sintamos que assim ganhamos alguma intimidade com aquilo que se apresenta. Quando algo muda, é por meio de uma guinada imprevista, sem que seja possível estabelecer entre o antes e o depois um nexos inteligível de causa e efeito. Não é bem que a intriga se adense. Em vez disso, as interrogações se multiplicam. Talvez seja o enredo, ele mesmo, que passa rápido demais. É ele que se apressa, que se precipita. Dispara de tal modo que não consegue dar conta daquilo que vai deixando pelo caminho. Se pensávamos avançar rápido, descobrimos a cada vez que ele estava sempre à nossa frente, um passo adiante, uma coisa dando em outra numa sequência de permutações de transição rápida.

O panorama vário e enigmático que assim se insinua lembra o de uma cidade estrangeira, por onde caminhamos em busca de orientação e cujos detalhes, tomados como possíveis sinais, acabam por nos aturdir – à maneira do estrangeiro que chega ao povoado de “A cidade” e se distingue dos habitantes locais por ser o único ali a fazer perguntas. A singularidade atribuída à sua disposição indagadora lembra o comentário derogatório do narrador de “O pirotécnico Zacarias” a respeito da polícia, “sempre ávida de achar mistério onde nada existe de misterioso”.⁵ O destino do estrangeiro é a cadeia. E o do leitor? A reincidência é inevitável. Embora nenhuma pista conduza a um veredito que apazigue a balbúrdia, cada conto repõe à sua maneira o problema, pela força sugestiva dos signos que se acumulam e parecem relacionados, como as peças de um quebra-cabeças. Nada com que se possa atinar de uma hora para outra. Daí a tentativa de acertar o passo, diante do recorrente descompasso dessas histórias que parecem fazer pouco caso de si mesmas, embora logo se perceba que elas de fato não têm nada de trivial.

Desses contos, talvez se pudesse dizer que são deliberadamente “promissores”. Há neles qualquer coisa que permanece irrealizada. E que, por isso mesmo, não se esgota. Continua em vias de acontecer, sem que se saiba o que é. À maneira de uma profecia para sempre esquecida, da qual buscássemos, ainda assim, os sinais de confirmação. E da qual não se pudesse, afinal, dizer se era ou não verdadeira. Um milenarismo amnésico e irônico, que não se cansa de perguntar, “virá?”, mesmo

⁵ “O pirotécnico Zacarias”. In: RUBIÃO, Murilo. *Obras Completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. P. 17.

adivinhandando que não vem, seja lá o que for. Ou já teria vindo? “É preciso evitar-se a confusão. Ela virá ao cabo do octingentésimo pavimento”, diz a profecia que condena ao malogro a construção babélica de “O edifício”, concebida com “ilimitado número de andares”⁶. Apesar das precauções, na ocasião prevista uma confusão sobrevém. Depois disso, porém, tudo segue adiante. A construção prossegue como se nada tivesse acontecido. Alguma coisa aconteceu? O incremento da construção acaba por conferir ao “novo” ares de um retorno do mesmo. O “infindável movimento de argamassa” provoca tédio, assim como o “monótono subir e descer dos elevadores”.⁷ À maneira dos signos e episódios que se sucedem sem que se saiba direito como relacioná-los, a construção vai em frente sem “um plano diretor”, como o cumprimento atávico de ordens de “instâncias superiores”.⁸ A atividade incessante e irrefletida acentua a sensação de equívoco. O engenheiro responsável pela construção tenta interrompê-la, mas suas exortações são ignoradas ou, ainda pior, tomadas pelos operários como mero ornamento retórico: “Não raro, entusiasmados com a beleza das imagens do orador, pediam-lhe que as repetisse. João Gaspar se enfurecia, desmandava-se em violentos insultos. Mas estes vinham vazados em tão bom estilo, que ninguém se irritava. E, risonhos, os obreiros retornavam ao serviço, enquanto o edifício continuava a ganhar altura”.⁹ O palavrório “bonito” não produz senão algum divertimento. O absurdo é também uma forma de jogo.¹⁰

Tento sugerir, com essas alusões preliminares aos contos de Rubião, que seria possível distinguir neles tipos distintos de repetição. Aquilo que se repete no emblema do círculo de fragmentos é de outra ordem que as ações estéreis do círculo íntegro formado pelo corpo da serpente Uroboro. Acreditar por inteiro na tragédia dos contos de Rubião é tomar a sério demais sua fleuma, cair numa burla. Mário de Andrade falaria, a respeito dos contos do escritor mineiro, num “humorismo

⁶ “O edifício”. Idem. P. 60.

⁷ Idem. P. 65.

⁸ Idem, ibidem.

⁹ Idem. P. 66.

¹⁰ Para uma leitura deste conto na chave de uma “narrativa alegórica de fundação da modernidade”, Cf. GOMES, Renato Cordeiro. “Modernização e controle social: planejamento, muro e controle espacial”. In: MIRANDA, Wander Melo (Org). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

áspero”.¹¹ Reconhecer essa parcela de humor implica se dar conta de que Teleco não é Sísifo, o ex-mágico da Taberna Minhota não é Onã, implica pensar nas estratégias de adiamento de Proteu. Para além da condenação inequívoca ao mesmo, há nos contos de Rubião uma repetição de outra ordem, resultante da ambivalência instituída pela relativa indeterminação do fim. Ela repõe a dúvida no inevitável. A ambiguidade do fim mantém em suspenso o sentido último daquilo que se lê, conservando os contos numa permanente abertura. A resolução não chega a se consumir, mas se mantém como promessa, que convida à releitura. Por esse ângulo, as histórias não são um meio “*com vistas a*”, para atingir o fim de espantar o tédio, mas dispensam o fim para assim assumir sua condição de meio. Estão sempre “*em vias de*”. O moto-perpétuo das ações, que as torna improdutivas, se faz acompanhar de outro tipo de movimento. O destino sombrio dos personagens é também uma forma de jogo do escritor, a sugerir uma permanente possibilidade de revisão das figuras que cria, e que não chegam a se definir no desenrolar dos contos. É então a própria linguagem, em sua possibilidade de dizer alguma coisa que não se concretiza, que se afigura oscilante, como se atravessada pela vibração interna de um “querer-dizer”.

O crítico Davi Arrigucci Jr. talvez tenha sido o primeiro a perceber e descrever como essas duas ordens ou graus de movimentos estão relacionadas. Não se trata de um mero contraste entre o desenrolar de um destino atávico e a reiterada abertura das imagens que se multiplicam, mas de uma conexão íntima entre as duas coisas: “o movimento entorpecido da narração é um sinal da frágil concatenação narrativa, donde resulta o realce das partes soltas”.¹² A intuição, que seu ensaio elabora, não é trivial. Esse “movimento entorpecido”, de algum modo insensível e por esse motivo também violento, quase indiferente ao que se passa (como se “passasse por cima” das coisas), é inseparável de uma fragilidade do nexos entre os diferentes elementos da narrativa. Dessa fragilidade, decorre uma relativa autonomia desses elementos. É como se eles estivessem “soltos”, o que faz com que sejam realçados. Há então um

¹¹ Carta de Mário de Andrade a Murilo Rubião datada de 16 de junho de 1943. In: MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Mário e o pirotécnico aprendiz. Cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião*. Belo Horizonte e São Paulo: editoras UFMG, Giordano e ISB/USP, 1995. P. 32.

¹² ARRIGUCCI, Davi Jr. “Minas, assombros e anedotas (os contos fantásticos de Murilo Rubião)”. In: *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 [1987]. P. 155.

segundo movimento, que depende das expectativas do leitor: a realização de composições possíveis daquilo que parece meramente “solto”, a releitura que se aproveita das brechas deixadas pelo enredo, faz da falta uma oportunidade. Movimento que jamais se realiza por inteiro, por isso mais semelhante a uma oscilação, sempre a ensaiar um desfazimento e remontagem da forma. Permanece como uma expectativa que faz com que cada elemento esteja sempre em vias de se tornar uma outra coisa qualquer, a depender da maneira como se pensa relacioná-lo aos outros. Mas o texto parece antecipar e inscrever em suas figuras essa expectativa, como uma força deformadora que altera seus contornos, nas transições bruscas ou metamorfoses características da obra do autor. Como se as “partes” se alterassem antes que pudéssemos tomá-las nas mãos.

Ao final desse ensaio, Arrigucci lança a pergunta: “É possível falar dos contos fantásticos de Murilo sem se repetir?”.¹³ A interrogação tem sentido duplo. É um meta-comentário de Arrigucci sobre seu ensaio, mas também uma alusão àquilo de que o ensaio fala. A repetição do crítico duplica, em outro registro, as repetições do ficcionista – a reescritura obsessiva de seus contos, os enredos que terminam num retorno ao ponto inicial, os temas e situações recorrentes. Arrigucci tenta descrever o efeito de tais repetições, em seu ensaio, por meio de uma série de imagens que são como paráfrases umas das outras. Essas permutações descritivas remetem às constantes metamorfoses da obra de Rubião, em que os seres estão o tempo todo a se tornar outra coisa qualquer, numa perpétua repetição da mudança, que assim perderia seu valor de novidade. Há nos contos de Rubião, diz Arrigucci, um “movimento repetitivo”, “movimento unitário e circular” ligado a “uma *assombrosa multiplicação dos meios*”.¹⁴ O desenrolar do enredo resulta menos importante do que “a recorrência de certos motivos, situações, cenas”.¹⁵ A obra de Rubião teria algo de uma arte combinatória na qual importa menos o resultado de cada permutação do que a recorrência de certas imagens que se repetem e acabam por assumir um valor exemplar. Essas imagens sugerem ao leitor uma totalidade diversa daquela resultante da sucessão temporal do enredo – em vez de uma unidade que se desenvolve

¹³ Idem, p. 165.

¹⁴ Pp. 161-62.

¹⁵ P. 154.

progressivamente por meio da narração, uma outra que essas imagens múltiplas espelham parcialmente, sem revelar por inteiro. Da relação entre a fatura fragmentária do enredo e a ênfase sobre as partes daí decorrente, resultaria a tensão entre movimento e imobilidade ou multiplicação e esterilidade que seria fundamental à obra de Rubião.

A partir desse comentário, mais sensível à ambivalência da obra de Rubião, podemos perguntar de que ponto de vista pode-se dizer que as ações de seus personagens dão em nada. Ao caracterizar a obra de Murilo Rubião como uma “poética do Uroboro”, Schwartz enfatiza um efeito de esterilidade como *saldo final* das histórias. Para considerar que “a assombrosa multiplicação dos meios” mencionada por Arrigucci dá em nada, devemos considerá-los do ponto de vista do fim. Não é outra a perspectiva determinante do sentido das ações segundo Aristóteles em sua *Poética*, onde a tragédia se define como “a mimese de uma ação conduzida a seu termo, formando um todo e tendo certa extensão”.¹⁶ É porque a ação construída pela trama do enredo é conduzida a seu termo que a tragédia pode constituir um todo, uma unidade com começo, meio e fim. Na teoria narrativa que a *Poética* funda, uma história trataria de uma sequência de ações que produzem alterações num estado inicial de coisas, segundo relações de causa e efeito, de modo que uma coisa “vai dar” em outra: o início no meio e esse, no fim. Essa sequência constitui ela mesma, em seu conjunto, uma “ação” total que se desenvolve e vem a termo ao final da narrativa. A narrativa é concebida aí em analogia com um corpo inteiriço ou um organismo vivo: “tal como os corpos e os seres vivos devem ter certa extensão, e esta apreensível num único espectro da visão, assim também os enredos devem possuir certa extensão, e esta bem apreensível pela memória”.¹⁷ O encadeamento narrativo faz da sucessão de ações uma sequência inteligível e verossímil, reunindo os episódios diversos na unidade do enredo, o *mythos* aristotélico.¹⁸ É do ponto de vista dessa totalidade criada pelo enredo que as ações dos personagens ou as digressões do narrador podem ser

¹⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. Pp. 89-90.

¹⁷ Idem. P. 93.

¹⁸ Sobre a unidade criada pelo enredo tal como concebida na *Poética* de Aristóteles, ver OLIVEIRA, Marcela Figueiredo Cibella de. *Do sentido da tragédia à tragédia do sentido: a filosofia e a ruína do drama*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2014. Tese de Doutorado.

ditas estéreis e até supérfluas, descartáveis, exprimindo para Schwartz, no seu próprio excesso, uma espécie de aridez: “A esterilidade das personagens de Murilo Rubião se manifesta de modo mais sutil através de pequenos comentários do narrador, sem significação na estrutura narrativa (...) Estas observações à margem servem como lembretes recorrentes do fato de que o homem nasce sob o signo da aridez”.¹⁹

Na reinterpretação proposta por Paul Ricoeur, para argumentar em favor da pertinência dessa categoria mesmo diante das transformações da ficção moderna, “ação” seria não apenas aquilo que o personagem realiza como interferência nas circunstâncias exteriores do mundo em que se encontra, mas também a mudança por que ele passa ao longo da narrativa, e que ao cabo constitui ao menos um percurso subjetivo.²⁰ Se as ações dos personagens de Rubião são estéreis, é porque elas não constituem o andamento do enredo, que avança como que à sua revelia. Não há uma ação que chegue ao seu termo para produzir um fim. Este é que se precipita, pelo desdobrar-se atávico do enredo. Esse “movimento entorpecido”, porém, esgarça a trama da intriga. Inefetivas, as ações não contribuem para definir a feição dos personagens ou o sentido daquilo que acontece, que permanece em alguma medida indeterminado. O fim que se impõe como um desfecho inevitável é por isso, ao mesmo tempo, algo de ambíguo. Ele não fecha, é um desfecho que não constitui um todo orgânico. O círculo dos contos de Rubião não é íntegro como o corpo da serpente mitológica ou os seres vivos mencionados por Aristóteles. Mais do que numa multiplicação dos meios, seria necessário pensar em sua obra a relativa ausência do fim – somos lançados em meio e lá permanecemos. Se pode haver nisso um sentido agônico, ligado a uma esterilidade da ação, há também uma ambivalência fértil, que deixa em aberto essas histórias que parecem avançar de modo tão inapelável.

¹⁹ SCHWARTZ, Jorge. Op. Cit. P. 30.

²⁰ “Por ação, devemos poder entender mais que a conduta dos protagonistas produzindo mudanças visíveis da situação, reviravoltas de fortuna, o que poderíamos chamar de o destino externo das pessoas. É também ação, num sentido mais amplo, a transformação moral de um personagem, seu crescimento e sua educação, sua iniciação à complexidade da vida moral e afetiva. Derivam finalmente da ação, num sentido mais sutil ainda, mudanças puramente interiores que afetam o próprio curso temporal das sensações, das emoções, eventualmente no plano menos premeditado, menos consciente, que a introspecção pode atingir.” RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa, volume 2: A configuração do tempo na narrativa de ficção*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010 [1984]. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. P. 16.

Para reconhecer essa ambivalência, pode-se acrescentar à ênfase aristotélica na “ação” que define caracteres e destinos, ou mesmo apenas mudanças subjetivas interiores na releitura proposta por Ricoeur, o interesse pela pura potencialidade do “gesto”, com ajuda das observações do filósofo italiano Giorgio Agamben. Nelas, encontramos a definição gesto como “a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal”.²¹ A palavra tomada em seu aspecto gestual deixa de ser um meio com vistas ao fim da comunicação, para ser apenas a “comunicação de uma comunicabilidade”, que “não tem especificamente nada a dizer”.²² No gesto, a linguagem seria conduzida a um estado de suspensão anterior à determinação de qualquer sentido particular, até o que poderíamos chamar (lembrando a fórmula kantiana sobre a insociável sociabilidade humana) de uma “indizível dizibilidade” da linguagem. Podemos pensá-la como uma condição de possibilidade da enunciação que, por definição, não pode se realizar em nenhum dos enunciados que ela torna possíveis. O irrealizável da linguagem permite sua renovada realização – pois essa sua potência não se manifesta numa passagem ao ato que poderia um dia esgotá-la, à maneira de um reservatório de frases, mas na diferença que a torna sempre ausente de qualquer frase particular, como aquele intervalo entre o sentido do que é dito e a possibilidade de dizer.

O gesto, sugere Agamben em outro texto, seria “o que continua inexpresso em cada ato de expressão”, e, dessa maneira, “possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central”.²³ A brincadeira infantil, que reinventa o sentido dos produtos de consumo, fazendo deles a cada vez o objeto de um novo jogo, guarda algo dessa força emancipatória do gesto, que assim pode tomar as coisas por onde não se deveria tomá-las: “a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante”.²⁴ A inoperância do gesto pode ser dita “efetiva” apenas em relação a essa espécie de regressão, que reverte o concreto ao indeterminado. Ao círculo íntegro formado pelo corpo da serpente Uroboro, emblema das ações estéreis, se poderia então acrescentar o “infantilismo

²¹ AGAMBEN, Giorgio. “Notas sobre o gesto”. In: *Meios sem fim: notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015 [1992]. Tradução de Davi Pessoa. P. 60.

²² Idem, *ibidem*.

²³ Idem. “O autor como gesto”. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007 [2005]. P. 59.

²⁴ Idem. “Elogio da profanação”. Op. Cit. P. 75.

obstinado” da salamandra axolotl.²⁵ O axolotl, explica Agamben, se distingue por conservar ao longo de toda sua vida aspectos da existência larvar dos anfíbios. Experimentos constataram, porém, que ao ser exposto a certos hormônios o axolotl sofre uma metamorfose e se transforma numa salamandra adulta. Em condições normais, o axolotl é portanto um animal no qual a vida larvar se prolonga indefinidamente. Nisso que chama de uma “não latência indeterminada”, Agamben reconhece uma condição análoga à da linguagem humana, desprovida de qualquer “prescrição genética” e, por isso, em sua origem “não tendo absolutamente nada para dizer ou exprimir”.²⁶ A possibilidade do dizer humano está ligada à sua possibilidade originária de não-dizer, de uma fala que não se impõe pela lei do instinto e por isso não se repete a cada vez como o “mesmo”, mas é uma abertura à alteridade: por não nascer num ambiente natural determinado pelos instintos, o homem se encontra num mundo estranho e alheio, que deve nomear e tornar habitável.

Não seria algo dessa condição larvar, desse reiterado adiamento de um destino particular, que se entrevê também na história mitológica de Proteu, evocada de maneira tão frequente nos contos de Rubião? Aquilo que do ponto de vista da *ação* dá em nada pode ter grande interesse quando considerado do ponto de vista do *gesto*. Enquanto a ação deve conduzir o enredo ao seu fim, para a realização da finalidade da tragédia (a catarse), no gesto o meio dispensa tanto o fim quanto sua finalidade. A escrita não está aí a serviço de um propósito qualquer, mas se aproxima de uma forma de jogo. Se o dar em nada da ação faz com que ela se feche sobre si mesma, o nada a dizer do gesto dá a ver a abertura de sua medialidade. À indeterminação prolongada dessa “não latência”, porém, a expectativa criada pelo aspecto enigmático das histórias de Rubião contrapõe uma promessa de consumação, de resolução daquilo que se afigura misterioso e equívoco – a vibração de um querer-dizer. Essa burla, realizada de maneira fleumática, mantém o leitor atento e permite a multiplicação de imagens inconclusivas, que parecem querer dizer alguma coisa que se pode apenas entrever. Ao suspender a sequência de causas e efeitos da cadeia de ações, o gesto produz um efeito de outra ordem, ressaltando o jogo da escrita. As duas dimensões se

²⁵ Idem. *Ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012 [1985]. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. P. 90.

²⁶ Idem. P. 91.

combinam. O gesto é uma redenção precária da inutilidade da ação, que por sua vez estabelece o limite da força criativa do gesto. Assim se institui uma dialética sem resolução entre o novo e o mesmo. Não é que as muitas ações de seus personagens deem no mesmo, mas que elas assumem a todo momento o aspecto de gestos, inefetivos do ponto de vista do enredo, mas com uma força expressiva própria. Dessa maneira, os contos de Rubião condensam em alta tensão o novo e o mesmo, a abertura do gesto e a esterilidade da ação, sem que um desses polos possa ser estabelecido como o mais verdadeiro.

II. A diferença “tênue” da repetição

Muito do que lemos será então apenas isso, algo sem forma final, apenas uma coisa depois da outra: “A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhante a densas fitas de sangue. Sangue pastoso com pigmentos amarelados, de amarelado esverdeado, tênue, quase sem cor”.²⁷ A passagem não dá ao leitor o tempo necessário para fazer, da sucessão, uma sequência inteligível. Passa rápido demais, muda a cada palavra. É mais aparição do que algo com uma aparência discernível. A passagem pula na página, sem aviso, logo no início de “O pirotécnico Zacarias”, um dos primeiros e mais conhecidos contos de Murilo Rubião. A sequência de cores se repete algumas páginas adiante: “A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhante a densas fitas de sangue. Sangue pastoso com pigmentos amarelados, de um amarelado esverdeado, quase sem cor”.²⁸ Uma repetição tal qual? Não, a diferença é “tênue”. Como se o apagamento do vocábulo, na segunda aparição das cores, fosse já um jogo de duplo sentido, acentuando o que há de equívoco nessa sucessão indefinida. Na primeira versão publicada do conto, o termo “tênue” também se repetia, mas sua segunda aparição é posteriormente suprimida.²⁹ Impossível determinar as razões de tal supressão. A deliberação nos situa num domínio especulativo, envolve um jogo de

²⁷ RUBIÃO, Murilo. “O pirotécnico Zacarias”. Op. Cit. P. 14.

²⁸ Idem. P. 16.

²⁹ Ou seja, a sequência se repetia *ipsis litteris* no conto, o que não ocorre na versão que hoje consta das obras completas do autor. Cf. RUBIÃO, Murilo. “O pirotécnico Zacarias”. Revista *O Cruzeiro*. Ano XV, número 23, 3 de abril de 1943. Páginas 31, 34, 38, 46, 50.

espelhos do qual resultam dois tipos de duplicação. A primeira, da própria sequência instável de cores que se repete, mas não tal qual. A segunda, da variação que duplica e inscreve no corpo do texto a diferença extrínseca entre suas versões diversas. Como se o parágrafo que se repete quase integralmente, mas do qual é suprimida a palavra “tênue”, remetesse às pequenas diferenças inscritas por Rubião nas diferentes versões de seus textos. E, ainda, falasse de uma repetição que se realiza apenas em razão de uma incompletude, de algo que falta, e que assim mantém o passado em aberto. Assim como o conto varia ao se repetir, também a sequência de cores. Uma depuração que, se à primeira vista parece reduzir as coisas ao seu essencial, termina por torná-las mais equívocas.³⁰

Tal como o emblema impossível, também nesse caso nos deparamos com algo de incerto. Dessa aparição inesperada de cores, pode-se dizer que teria sido um acontecimento, um episódio desses dos quais, segundo aprendemos, são feitas as histórias? A dúvida se repõe. O passado volta, como num círculo, mas volta indefinido: “Raras são as vezes que, nas conversas de amigos meus, ou de pessoas das minhas relações, não surja esta pergunta. Teria morrido o pirotécnico Zacarias?”³¹ A pergunta que dá início ao conto sintetiza uma experiência recorrente na obra do escritor mineiro. Aquilo que “foi” é duvidoso, um equívoco. Teria sido? Aquilo que lemos apenas “sucede” e “se sucede”, acontece como sequência desarticulada. Algo de contingente e sem termo, a que se pode sempre acrescentar mais uma qualificação – negro espesso, vermelho compacto, amarelado esverdeado. Cada termo altera de pronto o anterior, sem pausa para que qualquer coisa possa se estabilizar. Não é apenas que a cada cor seja acrescentado em seguida um matiz que já faz dela algo de diverso, mas é a própria classe gramatical das palavras que se altera, do adjetivo ao substantivo, das listras vermelhas a “um vermelho”, dos “pigmentos amarelados” a “um amarelado”. A cor é um plasma de contornos imprecisos. Ela muda sem se mexer, sem marcar posição. Se não se opõe, tampouco é

³⁰ Num estudo em que discute o efeito das alterações em várias versões de diferentes histórias de Rubião, Eziel Percino descreve o resultado da seguinte maneira: “a condensação das ideias quase sempre torna o efeito do texto mais opaco”, pois “o apagamento ou a substituição das partes elimina, às vezes, exatamente o que dava uniformidade às intrigas”. Em sua leitura, ele explora a ideia de que essa opacidade revela algo que é da ordem do “figural”. Ver PERCINO, Eziel Belaparte. *Murilo Rubião: senso e não senso*. São Carlos: EdUFSCAR, 2014. P. 36.

³¹ Idem. Pp. 14-15.

algo de que se possa dispor, com o que se possa contar. A todo momento, ela se equivoca: “(Ao meu lado dançavam fogos de artifício, logo devorados pelo arco-íris.)”³² A cor dança e devora a cor, também de maneira súbita e veloz.

III. Parentes de sangue

“O pirotécnico Zacarias” reúne muitos dos elementos que levariam Rubião a ser reconhecido como um raro e pioneiro cultor do gênero fantástico na literatura brasileira. O que isso quer dizer?

O conceito de “fantástico” assinala, nos termos da análise proposta por Tzvetan Todorov, um efeito de incerteza produzido por algo que se instala entre a concretude do mundo real e a fantasmagoria de um outro mundo. Entre o natural e o sobrenatural, o estranho e o maravilhoso, se situa de modo instável e ambivalente o fantástico, sob a forma de uma hesitação. Fantástico seria aquele acontecimento a respeito do qual o leitor é levado a indagar o que se passou, sem que se possa decidir entre explicação natural e sobrenatural.³³ “O pirotécnico Zacarias” parece à primeira vista, por esse motivo, não apenas um conto “típico” de Murilo Rubião, mas ainda um conto em que certo efeito tido como característico de sua obra ocupa também a posição de tema central. De que trata o conto? De início, tudo gira em torno dessa dúvida: “Teria morrido o pirotécnico Zacarias?”. A morte, que se costuma dizer a única certeza humana, é aqui uma dúvida. Além disso, não diz respeito ao futuro, mas ao passado. Estamos diante de algo que não sabemos se “teria acontecido”. O dilema logo se resolve, porém, de maneira paradoxal: “Em verdade morri”, “Por outro lado, também não estou morto”.³⁴

³² Idem. P. 15.

³³ Conforme o estudo clássico de Tzvetan Todorov, no qual encontramos essa definição, sob a forma de condições de produção do fantástico: “Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, essa hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação ‘poética.’” In: TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007. Tradução de Maria Clara Correa Castello. Pp. 38-39.

³⁴ P. 14.

Na versão original do conto, o leitor era levado a se perguntar se Zacarias não seria apenas um narrador delirante, em espírito próximo à hesitação observada por Todorov: “Não, meu pai se suicidara, mas não eu! Ele estava sofrendo das faculdades mentais, não era mentira do ‘Estado’. Mas não eu! Nunca, nunca fui louco!”.³⁵ Esse trecho, que levantava dúvidas sobre o real estado do pirotécnico, é posteriormente suprimido por Rubião. Somos levados então a tomar a resposta de Zacarias por seu valor de face: uma afirmação disjuntiva. Em vez da dúvida sobre sua condição, passamos à condição da dúvida, ao equívoco, algo que ao mesmo tempo é e não é. Em lugar do suspense quanto àquilo que Zacarias seria, uma contínua afirmação do seu peculiar “teria sido”.³⁶

Tampouco Kafka, a quem Rubião é muitas vezes comparado, foi um autor “fantástico” no sentido descrito acima – como soube reconhecer Todorov.³⁷ Segundo a fórmula cunhada por Günther Anders, “o espantoso, em Kafka, é que o espantoso não espanta ninguém” (frase que reverbera no “tédio em segundo grau” atribuído por Schwartz a Rubião).³⁸ Esse espanto elevado a uma segunda potência (espanto que o espantoso não espante) desloca a incerteza que constituía o fantástico. Essa dizia respeito a uma dúvida quanto àquilo que teria “de fato” acontecido. Ou seja, uma dúvida que remetia o leitor para além do próprio texto ficcional, para uma história à qual ele faria referência (na distinção proposta pelo formalismo russo, a “fábula” que se poderia depreender do “enredo” do discurso ficcional, entendido como sua representação). Nesse âmbito, haveria uma alternativa entre duas possibilidades mutuamente excludentes: acontecimento natural ou sobrenatural. Entre as duas possibilidades, o leitor é levado a hesitar. Em Kafka, como em Rubião, acontece algo diverso: a duplicidade é afirmada. Os acontecimentos são *espantosos e banais*. Isso produz um efeito de outra ordem, em que o leitor é levado a se indagar sobre o que

³⁵ Publicada na revista *O Cruzeiro*, a versão está transcrita em FURUZATO, Fábio Dobashi. *Histórias do Grão Mogol: Edição e estudo crítico dos textos esparsos de Murilo Rubião*. Campinas: Unicamp, 2009. Tese de doutorado. P. 286.

³⁶ Para uma discussão da relação entre a obra de Rubião e a ideia de fantástico tal como formulada por Todorov, ver MAGRI, Ieda. “Murilo Rubião: conciliação insólita de cotidiano e sobrenatural”. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, PUC-SP, n. 3, 2009.

³⁷ Em sua leitura de Kafka, Todorov se apoia nas análises de Sartre e Blanchot. TODOROV, Tzvetan. *Op. Cit.* Pp. 177-183.

³⁸ ANDERS, Günther. *Kafka: pró & contra*. São Paulo: Cosac Naify, 2007 [1946]. Tradução de Modesto Carone. P. 20.

isso pode querer dizer. Ao mesmo tempo em que sugerem a questão, porém, as histórias de Kafka parecem ignorar sua existência. A falta de ênfase diante do absurdo sugere que não há nada demais acontecendo, como se as coisas em algum ponto fossem se esclarecer por si mesmas, o que em nenhum momento chega a acontecer. A hierarquia entre aquilo que é essencial ou acessório à história é abalada. Sem estrépito, porém. A impassividade narrativa faz oscilar o sentido das coisas narradas, produz uma dúvida interna ao texto, tanto mais acentuada quanto mais insensível é o andamento da história, de modo a fazer da experiência algo de oscilante. Se antes o leitor oscilava entre duas alternativas extrínsecas ao texto (aquilo que *realmente* aconteceu), agora é o próprio texto que se torna algo de incerto. O efeito é muito diverso daquele que encontramos com maior frequência em escritores como Maupassant, Hoffmann ou Poe. Neles, a possibilidade de um descompasso entre o mundo exterior e o estado subjetivo dos personagens ainda é fundamental para a produção do sentimento de irrealidade e de dúvida quanto ao que se passou. Se Kafka cria seus precursores, como queria Borges, seus “parentes de sangue”³⁹ Kleist e Flaubert parecem aqui referências mais fundamentais.

Walter Benjamin observou na obra de Kafka uma “dissolução do acontecimento no gesto”.⁴⁰ Essa conhecida comparação da ficção de Kafka a um “teatro gestual” e a um “código de gestos” remete a um ensaio anterior de Benjamin sobre o teatro de Bertold Brecht. Nesse texto, Benjamin qualifica a dramaturgia brechtiana de “épica” e afirma que o teatro épico “é gestual”.⁴¹ Se convém não estabelecer uma equivalência apressada entre as noções de gesto implicadas em cada texto, seria difícil ignorar a afinidade existente entre a “dissolução do acontecimento” mencionada no ensaio sobre Kafka e a ideia do gesto como algo ligado à “interrupção da ação” no teatro de Brecht.⁴² Deixamos de lado, aqui, o valor pedagógico de distanciamento produzido pelo gesto tal como pensado no teatro de Brecht, para

³⁹ No original, “*Blutsverwandten*”. A relação “familiar” listada se completa com menções a Dostoiévski e ao austríaco Franz Grillparzer. Carta de Franz Kafka a Felice Bauer, datada de 2 de setembro de 1913. In: *Letters to Felice*. Nova York: Schocken Books, 2016. Tradução de James Stern e Elizabeth Duckworth. Pp. 315-316.

⁴⁰ BENJAMIN, Walter. “Franz Kafka – A propósito do décimo aniversário de sua morte”. In: *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas, volume 1*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. Pp 137-164. Texto publicado originalmente em 1934.

⁴¹ BENJAMIN, Walter. “O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”. Idem. P. 80.

⁴² Idem. P. 80.

insistir apenas no contraste do termo, ao ser apropriado por Benjamin, com as concepções de “ação” e “acontecimento” das teorias narrativas que remontam à *Poética*, de Aristóteles.⁴³ Menos do que a elucidação das condições sociais de produção, que determina uma “finalidade” do distanciamento crítico em Brecht, interessaria aqui o gesto como algo que suspende a lógica de produção submetida a uma finalidade qualquer, para se afirmar como um puro meio, na abertura de sua potencialidade expressiva. Numa carta a Gershom Scholem, em 1938, Benjamin escreveria que Kafka “renunciou à verdade para apegar-se à sua transmissibilidade”.⁴⁴

Os “gestos” mencionados por Benjamin, em contraste com a ação aristotélica, têm algo de partes avulsas, desvinculadas de qualquer noção de um *desenvolvimento*. Eles não produzem acontecimentos como seus “efeitos”, nem revelam um caráter como sua “causa”. Tampouco, no entanto, são algo de completamente inefetivo. Em vez de delinear um caráter e definir um destino, como a ação aristotélica, podemos dizer que o “gesto” permanece indeterminado, exprimindo apenas aquilo que Benjamin chama de uma “transmissibilidade”, e Agamben, de “comunicabilidade”. Ele seria um tipo diverso de acontecimento e de ação. Um movimento que tem algo de gratuito, que não define quem o realiza, mas que produz em sua figura uma abertura. Sem anular a impotência de seus personagens diante do movimento impositivo do enredo, exerce uma potência de outro tipo, que inscreve um possível naquilo que decorre como inevitável.

IV. A iminência do branco

A reescritura constante das histórias de Rubião, de que são inúmeros os relatos e da qual as variações inseridas nos contos dão prova, pode ser tomada como um gesto desse tipo. Ela faz da história “terminada” algo mais uma vez inconcluído, “em

⁴³ Sobre o sentido do “gesto” no teatro de Brecht e seu diálogo com Benjamin, ver GATTI, Luciano. “A citação do gesto”. In: *Constelações: Crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009. Pp. 145-180.

⁴⁴ “O genial propriamente dito em Kafka foi ter experimentado algo inteiramente novo: ele renunciou à verdade para se agarrar à transmissibilidade, ao elemento hagádico. As criações de Kafka são pela própria natureza parábolas. A miséria e a beleza delas, porém, é que tiveram de se tornar mais que parábolas. Elas não se deitam pura e simplesmente aos pés da doutrina, como a Hagadá aos pés da Halachá. Uma vez deitadas elas levantam contra esta, inadvertidamente, uma pata de peso.” BENJAMIN, Walter. Carta a Gershom Scholem datada de 12 de junho de 1938. In: *Novos estudos*. São Paulo: Cebrap, n. 105, março de 1993, pp. 100-106. Tradução de Modesto Carone.

vias de”; e o faz de modo a acentuar sua incompletude, seu não-fechamento. Também gestuais são certas frases que se materializam no texto como que num rompante súbito, sem aviso ou explicação posterior; como se tivessem sido enfiadas à força ali. No caso de “O pirotécnico Zacarias”, é o que acontece com a sequência de cores citada acima, com o parênteses sobre os fogos de artifício e o arco-íris e ainda com a interpelação exclamativa “Simplício Santana de Alvarenga!”, que irrompe três vezes no texto à maneira de uma explosão pirotécnica. Há ainda os atos intempestivos e enigmáticos de seus personagens, rompantes de violência que estouram num átimo: brigas, empurrões, socos, cuspes, interjeições, agressões verbais exprimem uma tensão latente que de repente estoura na superfície do conto. Assumindo nesses casos um aspecto agudo, incisivo, em outros momentos ela atravessa a história de modo crônico e atávico (à maneira do andamento do enredo), impondo aos personagens uma incessante variação involuntária. Entre outros casos, são de tal extração os desejos cambiantes de Bárbara, que “pedia e engordava”; as metamorfoses de Teleco; os partos de Aglaia; as mágicas que acabam por entediar o ex-mágico da Taberna Minhota. A variação se torna para esses personagens uma repetição aflitiva do mesmo. Por outro lado, é o conto que se converte então em algo de maleável, que o escritor parece poder modificar com certa liberdade, no qual seria possível inserir sempre algo de diverso. Como se a suposta “condenação” ao absurdo do enredo não fosse de fato mais do que uma burla e o sofrimento dos personagens um pretexto para que a história seja mantida em aberto. O gesto pode então se sobrepor ao destino, que se torna desimportante: “Quando, numa segunda-feira de março, as mulheres da cidade amanheceram grávidas, Botão-de-Rosa sentiu que era um homem liquidado. Entretanto não se preocupou, absorto em pentear os longos cabelos”.⁴⁵

Essa reescritura possível ou efetiva, que mantém em suspenso o sentido do que acontece, adia o encerramento das coisas e estende as variáveis em direção a um ponto de fuga potencialmente infinito, de maneira quase alucinatória: “Pelos meus olhos entravam estrelas, luzes cujas cores ignorava, triângulos absurdos, cones e esferas de marfim, rosas negras, cravos em forma de lírios, lírios transformados em mãos. E a ruiva, que me fora destinada, enlaçando-me o pescoço com o corpo

⁴⁵ RUBIÃO, Murilo. “Botão de Rosa”. Op. Cit. P. 207.

transmudado em longo braço metálico.”⁴⁶ Ou ainda, em outros contos: “A plateia, em geral, me recebia com frieza, talvez por não me exhibir de casaca e cartola. Mas quando, sem querer, começava a extrair do chapéu coelhos, cobras, lagartos, os assistentes vibravam. Sobretudo no último número, em que eu fazia surgir, por entre os dedos, um jacaré. Em seguida, comprimindo o animal pelas extremidades, transformava-o numa sanfona. E encerrava o espetáculo tocando o Hino Nacional da Conchinchina.”⁴⁷; “Depois de algumas horas de absoluto silêncio, ela volvia: ruidosa, mansamente, surda, suave, estridente, monocórdia, dissonante, polifônica, ritmadamente, melodiosa, quase música.”⁴⁸; “Não mais falava: mugia, crocitava, zurrava, guinchava, bramia, trissava.”⁴⁹ Essa tendência à pura sucessão do díspar aproxima, em alguns momentos, a obra de Rubião do “fantasioso” no sentido do capricho extravagante, do gesto como um arabesco etéreo e insubstancial.

O que repõe a tensão nessas sequências é a recorrência de uma promessa de consumação daquilo que permanece irrealizado. No caso de “O pirotécnico Zacarias”, trata-se da chegada do branco: “Quando tudo começava a ficar branco, veio um automóvel e me matou”;⁵⁰ “Os filamentos brancos não tardariam a cobrir o céu”;⁵¹ “não seria naquela noite que o branco desceria até a terra”;⁵² e o encerramento do conto: “Amanhã, o dia poderá nascer claro, o sol brilhando como nunca brilhou. Nessa hora os homens compreenderão que, mesmo à margem da vida, ainda vivo, porque a minha existência se transmudou em cores e o branco já se aproxima da terra para exclusiva ternura dos meus olhos”.⁵³

Essa promessa, no entanto, não se realiza. Se o branco não chega, é porque a história se mantém no meio, mesmo em seu final. Proteu muda de forma para evitar seu destino, que é prever o destino alheio. Um duplo adiamento. Suas mudanças não o definem (como aquelas do *mythos*, que marcam a passagem do início ao meio e do meio ao fim), mas protelam a predição do que será. Ao recorrer ao expediente do

⁴⁶ Idem. “O pirotécnico Zacarias”. Pp. 22-23.

⁴⁷ Idem. “O ex-mágico da Taberna Minhota”. P. 22.

⁴⁸ Idem. “O bloqueio”. P. 143.

⁴⁹ Idem. “Teleco, o coelhinho”. P. 59.

⁵⁰ Idem. “O pirotécnico Zacarias”. P. 20

⁵¹ Idem. P. 16.

⁵² Idem, *ibidem*.

⁵³ Idem. P. 20.

adiamento, Rubião inscreve em seu conto um tempo que não é apenas coação, um atropelamento definitivo. Faz da condição um condicional. Extrai o equívoco do fato, da sina e da dúvida. “Foi”, “será” e “deve ser” se metamorfoseiam em “teria sido”.

V. Horror e conforto

“O pirotécnico Zacarias” foi publicado pela primeira vez na edição da revista *O Cruzeiro* que entrou em circulação no território brasileiro em 3 de abril de 1943.⁵⁴ Quem consultá-la, encontrará uma boa demonstração daquilo que Günther Anders descreveu como a sobreposição de “horror e conforto” própria à vida moderna – a vizinhança entre a câmara de gás do campo de concentração nazista e os aposentos bem decorados do seu comandante, ao mesmo tempo “exterminador industrializado e jovial pai de família”.⁵⁵ No caso deste exemplar do semanário brasileiro, por bom tempo a publicação de maior prestígio no país, alternam-se os despachos de guerra e os flagrantes de festa da alta sociedade nacional. Mapas de batalhas e fotografias de tanques, naufrágios, explosões e cadáveres (mortos e naufragos são sempre alemães ou japoneses) são entremeados com registros do *far niente* de mulheres e homens elegantes no litoral paulista e no hipódromo da Gávea, sede aristocrática do Jockey Club do Rio de Janeiro. Uma dramática página dupla com “Visões da guerra no Pacífico” é sucedida por seções intituladas “Núpcias” e “Penteados”, com as imagens que daí se pode esperar. O conto de Rubião prefigura, captura antecipadamente, o entorno em que primeiro vem ao mundo. Zacarias é um atropelado que vai tomar um porre com seus atropeladores. Desastre e festa numa única figura.

Entre os registros festivos, no entanto, há um que chama atenção por não ser mero retrato do ócio glamoroso, mas celebração de uma realização da modernização nacional. Trata-se da festa de inauguração do Iate Golfe Clube de Minas Gerais, situado às margens da Lagoa da Pampulha, em Belo Horizonte. O lago artificial havia sido concebido pelo prefeito Otacílio de Negrão Lima como obra de engenharia com fins funcionais de captação de água e prevenção de enchentes. Seu sucessor, Juscelino Kubitschek o transforma num emblema de modernização regional – tal

⁵⁴ Essa versão foi transcrita e recolhida com outros textos publicados por Rubião em jornais e revistas na compilação realizada por FURUZATO, Fábio Dobashi. Op. Cit.

⁵⁵ ANDERS, Günther. Op. Cit. Pp. 21-22.

como a própria cidade foi concebida. Cabe ao arquiteto carioca Oscar Niemeyer projetar as edificações que estabelecem os contornos desse emblema, que ganharia projeção nacional. A reportagem em duas páginas de *O Cruzeiro* traz uma composição fotográfica em que se combinam imagens da animada festa de inauguração, entre elas uma em que aparece o prefeito Juscelino Kubitschek, com registros do edifício, cuja modernidade é associada tanto ao arrojo arquitetônico de suas formas quanto ao funcionamento automático do mecanismo de limpeza de sua piscina. O nome de Niemeyer, curiosamente, não é mencionado no texto que acompanha as imagens. Em vez disso, JK é o ponto de atração que faz convergirem, no panegírico jornalístico, as ideias de arrojo, indústria e festa.

O encontro casual do conto de Rubião com o edifício de Niemeyer nas páginas de *O Cruzeiro* é um acaso que permite contrastar as implicações de dois tipos diversos de gestos constitutivos da cultura moderna brasileira, em escalas e direções muito distintas. Também para a arquitetura de Niemeyer, como ele insistia e vários de seus intérpretes notaram, o gesto é fundamental. Seus projetos começam pelo movimento manual. A linha riscada no papel de seus croquis define a forma da construção de maneira a fazer do desenho seu traço essencial. É como se fosse possível “transformar a construção em desenho, na intenção de preservar na obra construída a espessura do gesto que a originou, como uma linha que se desloca do plano do papel para o espaço”.⁵⁶ Esse gesto desenha no papel uma linha fluida e íntegra, que estabelece uma totalidade formal bem definida. Um contorno bidimensional que, ao ser transposto para o espaço, produzirá “figuras planas que surgem, paradoxalmente, de um fundo”.⁵⁷ A liberdade do gesto supõe e tira proveito do avanço tecnológico do concreto armado. As tensões estruturais geradas pela forma não serão visíveis na construção, que assume “a forma do repouso, e não de um confronto agônico entre forças em oposição”.⁵⁸ O efeito é o de algo que é ao mesmo

⁵⁶ QUEIROZ, Rodrigo. Forma moderna e cidade: a arquitetura de Oscar Niemeyer no centro de São Paulo. *Arquitextos*, São Paulo, ano 13, número 151.08, Vitruvius, dezembro de 2012. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.151/4632>>. Acessado a 12 de janeiro de 2017.

⁵⁷ TELLES, Sophia. “O desenho: forma e imagem”. *Arquitetura e urbanismo*, número 55. São Paulo: Pini, 1994. P. 95

⁵⁸ WISNIK, Guilherme. “Em torno da ideia de beleza sem esforço: sobre arquitetura e Bossa Nova”. In: GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. P. 188.

tempo arrojado e leve: “Oscar nos ensina/ que a beleza é leve”, escreveu Ferreira Gullar.⁵⁹ É como se bastasse “um risco a correr sobre o papel em branco, longe do erro e da hesitação. Como se fosse fácil.”⁶⁰ Essas construções “se bastam”. Seu relativo isolamento não chega a ser dramático. Definidas pelo recorte dessa linha do contorno, aparecem “como figuras prontas, acabadas e fechadas, abolindo tanto a noção de expansão orgânica no espaço quanto a ideia de processo: o tempo histórico, os rastros do trabalho na obra final, a carga expressiva da matéria”.⁶¹ Daí que possam parecer como que fora do tempo, ao mesmo tempo futuristas e arcaicas, como observaria Clarice Lispector a propósito de Brasília.⁶² Ao serem tomadas como emblemas da modernidade brasileira, porém, está claro que elas serão como que a prefiguração de um salto, um avanço modernizador qual aquele preconizado por JK em sua campanha presidencial. Os “50 anos em cinco” estão antecipados nesse salto que se dá na inscrição do “risco fluente e decidido”⁶³ de um gesto manual “diretamente no céu da modernidade técnica”.⁶⁴

VI. Um dar de ombros

Rubião leva mais de meio século às voltas com as histórias que hoje integram sua “obra completa”. Uma obra que nunca deixou de se refazer. Já em 1943, aos 27 anos de idade, ele se queixava numa carta a Mário de Andrade: “Ainda não consegui, após cinco anos de uma luta feroz com a literatura de ficção, realizar um conto definitivo”. Se a “imaginação é fácil, estranhamente fácil”, escrever será “a pior das torturas”⁶⁵. A literatura é aceita “como uma “maldição”, impondo uma “tremenda luta com a palavra”, um processo violento de “elaborar e reelaborar, ir para a frente,

⁵⁹ GULLAR, Ferreira. “Lições de arquitetura”. In: *Poesia completa, Teatro e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. P. 267.

⁶⁰ NOBRE, Ana Luiza. “Oscar Niemeyer: como se fosse fácil”. *Blog do IMS*, 6 de dezembro de 2012. Disponível em <http://blogdoims.com.br/oscar-niemeyer-como-se-fosse-facil-por-ana-luiza-nobre/>. Acessado a 12 de janeiro de 2017.

⁶¹ WISNIK, Guilherme. Op. Cit. P. 186.

⁶² LISPECTOR, Clarice. “Brasília”. In: *Visão do esplendor*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

⁶³ NOBRE, Ana Luiza. “Niemeyer e a modernidade sem crise”. In: *Arquitextos*, São Paulo, ano 13, número 151.02. Vitruvius, dezembro de 2012. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.151/4605>>. Acessado a 10 de janeiro de 2017.

⁶⁴ WISNIK, Guilherme. Op. Cit. P. 189.

⁶⁵ Carta de Murilo Rubião a Mário de Andrade, datada de 23 de julho de 1943. In: MORAES, Marcos Antonio de (org.). Op. Cit. Pp. 39-42.

voltar. Rasgar”.⁶⁶ Escrever é algo entre um martírio e um trabalho árido, penoso. Sobretudo, é desde sempre reescrever, lidar com um excesso de imagens que a escrita não cessa de elaborar. Não como uma composição progressiva, algo que se tornasse mais perfeito a cada retoque, mas num ritmo intermitente feito de abandonos, retomadas, rasuras, rasgos, mudanças de direção. Assim, se acumulam argumentos, títulos, passagens anotadas em bilhetes e folhas soltas, ensaios de narração sempre à beira do extravio ou do esquecimento.⁶⁷ Uma carta a Otto Lara Resende permite datar de 1950, pelo menos, o início da concepção de “Teleco, o coelhinho”, conto que seria publicado somente quinze anos depois, no livro *Os dragões e outros contos* (1965).⁶⁸ Há relato de uma demora maior. Durante o primeiro congresso brasileiro de escritores, realizado em São Paulo em 1945, Rubião dividiu um quarto de hotel com Paulo Mendes Campos. O cronista lembra de uma noite em que o amigo passou horas em claro rabiscando um conto. Na manhã do dia seguinte, sobre a mesa onde ele trabalhava havia apenas “uma folha de papel azulado; o resto do bloco estava rabiscado e atulhado dentro da cesta. No alto do papel vinha escrito ‘O Convidado’. Abaixo: ‘Conto de Murilo Rubião’. Dez linhas riscadas, ilegíveis. Depois, assim (fim do conto: o conto não existe).”⁶⁹ A história virou piada entre os amigos de Rubião. Cada vez mais atrasado, “O convidado” seria afinal editado no livro de mesmo título,

⁶⁶ “O fantástico Murilo Rubião”. In: RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1979. P. 5.

⁶⁷ Sobre esses ensaios de histórias, ver o texto de Cléber Araujo Cabral sobre o arquivo de Murilo Rubião no Acervo de Escritores Brasileiros da UFMG. CABRAL, Cléber Araujo. “Escutar os arquivos com os olhos – Uma proposta e duas cenas”. In: *Z Cultural, Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*. Ano X. Rio de Janeiro: 2 semestre de 2015. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/escutar-os-arquivos-com-os-olhos-uma-proposta-e-duas-cenas/>. Acessado a 11 de janeiro de 2017.

⁶⁸ É bem provável, no entanto, que a ideia do conto fosse mais antiga, como se pode inferir do comentário do escritor: “Já comecei a trabalhar nos meus contos e novas soluções encontrei para o ‘Coelho’. Ele não morrerá. Após a sua transformação em homem, entregue à sua própria sorte, retornará sob a forma de animal. Mas, para os meus olhos, voltou diferente. Não o vejo com a mesma ternura e pressinto nele gravíssimos defeitos humanos. Melancólico, fujo de casa, abandonando-o. (Um dia, terei notícias dele. Contam-me que ele se casou. Por falta de curiosidade, não ficarei sabendo se sob a pele de homem ou animal. A essa altura, já terei perdido qualquer interesse pela sorte dos homens e animais). O que está entre parênteses não faz parte da história, trata-se de simples informação.” Carta de Murilo Rubião a Otto Lara Resende, datada de 30 de março de 1950. Disponível em: <http://www.correioims.com.br/carta/gestacao-de-teleco-o-coelhinho/>. Acessado a 5 de janeiro de 2017.

⁶⁹ MENDES CAMPOS, Paulo. “Um conto em 26 anos”. *Revista Manchete*, 8 de maio e 1971. Disponível em <http://www.murilorubiao.com.br/imprensa.aspx?id=9>. Acessado a 5 de janeiro de 2017.

em 1974, tendo sido concluído pelo autor em 1971. Nada menos que 26 anos depois do episódio acontecido em São Paulo.

Todos os 32 contos que Murilo Rubião publicou em livro durante sua vida foram republicados pelo menos uma vez (seus últimos livros editados em vida eram antologias de histórias já publicadas; o 33º conto que integra a versão atual de sua obra completa é “A diáspora”, que permanecia inédito quando ele morreu). Quase sempre, com pequenas alterações.⁷⁰ Se pudermos nos fiar, a esse respeito, no testemunho do autor, não seria exagero dizer que os contos já vêm ao papel como reescritura. Um comentário de Mário de Andrade contém a esse respeito uma imagem sugestiva: “Eu imagino que onde você se devasta perigosamente é na esperança abusiva de encontrar a expressão perfeita e única do que você quer dizer. O Diabo tanto consertou o olho do filho que furou”.⁷¹ A comparação se justifica, exceto que furar o olho não era um resultado acidental, mas o acidente que Rubião procurava produzir. É esse o desfecho de “A flor de vidro”: “Na volta, um galho cegou-lhe a vista”.⁷² A reescritura de Rubião não se dá como aperfeiçoamento de uma figura, de uma feição, mas como um ato desfigurador. Mário prosseguia no conselho ao amigo mais novo: “Está claro, Murilo, que você deve se preocupar muito com a ‘sua’ expressão da ‘sua’ obra-de-arte, mas desde que [sic] você se lembre que esta obra vai ter vida própria, independente de você, essa preocupação se torna esportiva e mesmo lotérica. Você positivamente não sabe, não pode saber, o número que a roleta vai dar, mas que eu saiba jamais o jogador se suicida, antes de perder o jogo. É o caso. O jogador joga pensado e procura acertar. Mas não se devasta no suicídio, joga.”⁷³ Em resposta, Rubião escreve que primeiro se suicidou, para depois jogar. A história do pirotécnico Zacarias, publicada apenas um ano antes, reverbera aqui. Poderíamos pensar, à maneira de Brás Cubas, que um defunto pode jogar à vontade, pois não tem nada a perder (Rubião sempre citou Machado de Assis como referência fundamental).

⁷⁰ Infelizmente, a edição atual dos contos de Murilo Rubião não traz informações sobre as datas de publicação de cada história. Um levantamento completo pode ser encontrado, porém, em GOULART, Audemaro Taranto. *O conto fantástico de Murilo Rubião*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.

⁷¹ Carta de Mário de Andrade a Murilo Rubião datada de 5 de outubro de 1944. In: MORAES, Marcos Antonio de (org.). Op. Cit. Pp. 76-77.

⁷² RUBIÃO, Murilo. “A flor de vidro”. Op. Cit. P. 46.

⁷³ Carta de Mário de Andrade a Murilo Rubião datada de 5 de outubro de 1944. In: MORAES, Marcos Antonio de (org.). Op. Cit. Pp. 76-77.

Mas estaríamos sendo desatentos ao que há de equívoco no pirotécnico. O que é a aposta de alguém que morreu e por outro lado, também não está morto? Ao mesmo tempo par e ímpar e nem um, nem outro. “Nem luz, nem luar”, como nos passeios de Cris: caminhada numa penumbra que jamais permite “ver-lhe a fisionomia”.⁷⁴ Ou então numa alternância cromática sem término, o giro interminável da roleta – vermelho, preto, branco e verde, rodando e se confundindo como os fogos de artifício do pirotécnico que morreu, mas por outro lado ainda está vivo.

Uma observação de Mário de Andrade sobre a geração dos “moços” mineiros de que Murilo Rubião faz parte antecipa – descontado o tom de condenação e reprimenda – algo do clima de absurdo e esterilidade que seria reconhecido mais tarde como a nota predominante nos próprios contos de Rubião: “Sim, eu compreendo (e explico mesmo) a insatisfação do mundo atual que deixa vocês moços tão turtuveantes, infecundos e cortados pelo meio. Mas não os posso justificar. Eu disse atrás que ‘compreendo’ vocês, mas não compreendo não. Explico apenas, mas fico assombrado ante esse fracassismo de nascença, acho até repulsivo isso. E si posso vencer, vencer não, esconder a repulsão, a verdade é que fico numa irritação danada”.⁷⁵ Como aponta Ivan Marques num trabalho recente, as ideias de “falha” e “fracasso” são recorrentes nas avaliações de Mário de Andrade sobre o meio intelectual brasileiro, e se desdobram também em sua produção literária.⁷⁶ Para além de marcar o duro e conhecido balanço empreendido em sua conferência “O movimento modernista” (1942), essas noções estão associadas à constatação de uma tendência à indefinição e ao absenteísmo que já era diagnosticada em seu comentário sobre a “vontade amarga de dar de ombros” que ele batiza de “*voumemborismo*” no ensaio “A poesia em 1930” e que figura, como um perfil paródico, na própria trajetória evasiva e “sem caráter” de “Macunaíma”, seu livro-personagem mais conhecido. No ensaio “A elegia de abril”, publicado em maio de 1941 no primeiro número da revista *Clima*, o tema do “fracasso” assume importância central. Segundo

⁷⁴ “A lua”. In: RUBIÃO, Murilo. Op. Cit. P. 132.

⁷⁵ Carta de Mário de Andrade a Murilo Rubião datada de 25 de janeiro de 1942. In: MORAES, Marcos Antonio de (org.). Op. Cit. P. 19.

⁷⁶ MARQUES, Ivan. “Herói fracassado: Mário de Andrade e a representação do intelectual no romance de 1930.” In: *Teresa, revista de Literatura Brasileira*. Número 16. São Paulo: 2015. Pp. 55-74.

sua avaliação, a figura emblemática da ficção brasileira de 1930 seria o fracassado, “indivíduo desfibrado, incompetente para viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, contra as forças de vida”.⁷⁷ O diagnóstico não diz respeito apenas ao romance de 1930, origem do balanço, mas ainda a uma possível e preocupante tendência da vida nacional. A crítica aos artistas brasileiros inscrita em carta de 1942 a Fernando Sabino recorre a termos semelhantes de avaliação: “São macunaimáticos, se dissolvem nos seus ‘atos’, sem realizarem uma ‘ação’, que é continuidade. Não são homens, são água.”⁷⁸

A relação entre os textos é clara: o “indivíduo desfibrado” projeta ficcionalmente os dilemas de uma classe de artistas que “se dissolvem nos seus ‘atos’, sem realizarem uma ‘ação’”. Os termos têm correspondência com as observações de Walter Benjamin sobre Kafka e Brecht, embora suas implicações sejam distintas. Se Mário de Andrade cobra definição, ação com desenvolvimento em vez de mero “ato”, Benjamin destaca a força de interrupção do gesto. Em carta subsequente a Rubião, Mário se emenda e esclarece que é sobretudo à geração de 1930 que se dirige seu diagnóstico de fracassismo. No caso dos “moços” de 1940, haveria antes uma “força inerte”, exasperante combinação de recusa e de espera “de que primeiro suceda alguma coisa de mais definido, para então se definirem, em vez de ajudarem a definição que está vindo”.⁷⁹ A incapacidade para a ação dos personagens de Murilo Rubião costuma ser compreendida como uma representação da opressão do indivíduo na sociedade de massas moderna, na qual cada um se torna apenas uma peça de uma engrenagem que não se vê por inteiro. Os comentários de Mário de Andrade parecem associá-la, em chave diversa, à condição do artista na sociedade brasileira e da própria modernização do país como projeto incompleto. O país de pessoas que não agem permanece irrealizado e indefinido. Se as determinações incontornáveis da rotina moderna são opressivas, a labilidade da sociedade brasileira tem algo de angustiante. A compreensão benjaminiana do gesto como aquilo que dissolve o

⁷⁷ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974. P. 190.

⁷⁸ Carta de Mário de Andrade a Fernando Sabino, datada de 16 de fevereiro de 1942. Disponível em: <http://www.correioims.com.br/carta/destino-de-artista/>. Acessada a 11 de janeiro de 2017.

⁷⁹ Carta de Mário de Andrade a Murilo Rubião datada de 28 de abril de 1942. In: MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Op. Cit.* Pp. 24-27.

acontecimento (em Kafka) e interrompe a ação (no teatro de Brecht) permite que essa “inação” e a indefinição que dela resulta sejam compreendidas ainda de uma outra maneira. Aqui, já não se trataria da *representação* de uma ação que não se realiza, mas da *produção* de uma abertura, por meio da interrupção da definição resultante do desenvolvimento da ação ficcional. Portanto, não se trata de lamentar ou parodiar o indivíduo “desfibrado” ou “sem caráter”, mas de fazer da escrita esse gesto desfigurador, no qual o indefinido não indica apenas uma “falta”, mas uma potência plástica.

VII. A multiplicação dos sinais

Há um conto seu em particular, “O lodo”, que merece a esse respeito um comentário mais detalhado, pela maneira como a ambivalência que decorre de tais procedimentos ganha nele um tratamento temático engenhoso. Seu enredo convoca e critica o ato interpretativo. O conto em seu conjunto pode ser tomado como uma espécie de demonstração prática das consequências e limitações de um zelo hermenêutico apurado. Publicada em 1974, no livro *O convidado*, a história toma sua epígrafe do Livro de Habacuque, um dos profetas do Antigo Testamento: “Tu abriste caminho aos teus cavalos no mar, através do lodo que se acha no fundo das grandes águas”. Um resumo de seus principais elementos já deve deixar clara a profusão de signos que se oferecem à interpretação do leitor.

Um psicanalista chamado doutor Pink da Silva e Glória (o que pensar desse nome?) diz a seu paciente Galateu (variação masculina do nome grego Galateia, “aquela que é branca como o leite”, nome usado para designar nas “Metamorfoses” de Ovídio uma ninfa marinha cortejada pelo ciclope Polifemo, e também associado na mitologia grega à estátua esculpida por Pigmaleão, e que por seu pedido recebe de Atenas o dom da vida) que ele carrega dentro de si “imenso lodaçal”; Galateu se recusa a voltar ao consultório, “receoso de que o médico pressentisse a verdade toda”, mas o analista insiste em procurá-lo em seu trabalho, por telefone e depois em pessoa; depois de receber mais um telefonema, Galateu sente que uma “recordação desagradável aflorava do passado”; resolve cancelar o encontro que teria com a mulher do seu chefe: “aos diabos com a promoção!”; à noite, dorme com a ajuda de

barbitúricos, tem pesadelos e uma dor dilacerante que não sabe se era real ou apenas um sonho; vê uma faca penetrar-lhe a carne, “à procura de um segredo”, enquanto doutor Pink e sua irmã Epsila (variação de “épsilon”, quinta letra do alfabeto grego) observam a cena; ao despertar, constata que seu mamilo esquerdo desapareceu e foi substituído por “uma ferida sangrenta, aberta em pétalas escarlates”; cura-se com uma pomada cicatrizante; dois meses depois, ao se preparar para dormir, ouve mais uma vez a voz do médico, que diz: “É chegado o tempo das amoras silvestres”; pensa que aquela mensagem quer dizer alguma coisa, mas adormece e “a frase, indecifrada, se perdeu no sono”; pela manhã, a ferida ressurgiu, agora no mamilo direito; no mesmo dia, recebe uma cobrança do analista pelo correio; resolve processá-lo, mas perde a causa; a sentença impõe o pagamento de compensações financeiras num valor além do que ele possui; Galateu adoece e recebe a visita da irmã Epsila, acompanhada por seu filho, “um menino com a aparência de retardado mental” que chama Galateu de pai e se identifica assim: “Eu, Zeus”; a irmã lhe parece envelhecida, os olhos não têm brilho e faltam-lhe dentes no maxilar superior, ela tem um “aspecto contristador”; a pretexto de cuidar dele, Epsila torna Galateu seu cativo; pelo telefone, o farmacêutico lhe diz ter sido impedido de visitá-lo pela “bruxa”; Galateu tenta escapar do apartamento de noite, mas não encontra a chave da porta: “As chaves. A mãe escondeu”, diz Zeus, que “Sorria. Um sorriso torto”; a doença se agrava e Galateu vive numa “meia realidade”, enxergando no teto do quarto “uma enorme chave e rente ao peito uma lâmina afiada”; o conto se encerra com uma visita (derradeira?) do doutor Pink, que usa o bisturi para limpar as pétalas da ferida e se debruça com Epsila “sobre o corpo do moribundo, enquanto este esboçava imperceptível gesto de asco”.

Não seria difícil ler o conto como uma história cifrada do desejo incestuoso de um irmão por sua irmã, assim como da culpa destruidora que daí resulta – como “provas” de nosso argumento, além daquilo que o texto já diz de maneira explícita, poderíamos lembrar que na mitologia grega Zeus é filho dos irmãos Cronos e Reia, e por sua vez também desposará uma irmã, Hera. Por outro lado, a abordagem “psicanalítica” (sem dúvida uma versão caricatural, mas de modo algum infrequente, da prática psicanalítica) de que tal interpretação se utiliza, com ajuda de um aparato filológico, é retratada na história em chave paródica, que atribui a tais diagnósticos

um pendor policialesco e invasivo. Eles são pronunciados no conto de maneira agressiva e apressada, para justificar um tratamento que se faz presente sobretudo por meio das cobranças e será prolongado contra a vontade do paciente, ainda por cima com o respaldo inapelável e abusivo da lei. A “chave”, dessas que abrem portas e desvelam enigmas, está escondida mas é vislumbrada numa “meia realidade” que se pode associar ao delírio. A faca ou bisturi que permite ver por detrás das aparências é instrumento de tortura ou exumação, senão de assassinato. O conto se encerra sem que a condição de seu atormentado protagonista se defina de vez. Moribundo, agonizante, ele pode ser dito à beira da morte, mas não está ainda lá. Permanece “entre”, também ele parte dessa “meia realidade” que divisa e que parece contraditar o ímpeto sentencioso de dar uma palavra final sobre as coisas, que atravessa os pronunciamentos do analista e do juiz. A trama de sugestões, no entanto, é irresistível em seu apelo: “épsilon”, além da letra do alfabeto grego, designa também por extensão de sentido o quinto elemento numa série, posição ocupada no sistema solar pelo planeta Júpiter, nome romano de Zeus. Algumas espécies de amoras, como algumas nativas do Brasil (e que portanto se podem dizer selvagens ou silvestres), pertencem ao gênero *rubus*, da família *rosaceae*, de que fazem parte as rosas, flores que podem ter pétalas escarlates como as feridas de Galateu. E, claro: além de ser uma flor, rosa é também a cor que em inglês se diz “pink”. Eram cinco, ainda, as chagas de Cristo, associadas na iconografia cristã às rosas de cinco pétalas (geralmente ditas selvagens). Mas em algum ponto a tarefa começa a se tornar exaustiva. O que dizer dos dentes caídos da irmã? E da referência a Galateia? O “leite” do nome grego tem alguma relação com os mamilos do personagem e com a inversão masculino-feminino que se realiza também na designação de sua irmã? “Rosa”, além de tudo que já foi dito, pode ser ainda o que resulta da mistura do leite do nome com o rubro do sangue e da ferida? Os cavalos do Senhor citados na epígrafe, correndo pelo caminho aberto através do lodo submarino, fazem referência aos cavalos associados na mitologia grega a Poseidon, de cujo reino a ninfa Galateia faz parte? O nome “Epsila” e a doença mental de seu filho remetem ao texto hipocrático segundo o qual os gregos atribuíam a Poseidon o poder de provocar

doenças mentais como a epilepsia?⁸⁰ Ou Galateia aqui não é a ninfa, mas antes uma referência à estátua esculpida por Pigmaleão? Nesse caso, que relação seria possível entrever entre o marfim tornado carne da estátua mitológica e o lodaçal do conto? O “lodo”, aqui, poderia ser uma variação da argila bíblica, a substância inerte infundida com o sopro da vida, assim como acontece com a estátua de Pigmaleão, que se torna macia e dúctil, moldável como a cera? E em quê toda essa empreitada investigativa contribuirá afinal para a apreciação da história?

Mais do que acontece em outros contos de Rubião, “O lodo” entrega ao leitor algo daquilo que ele é instigado é buscar, mas faz isso à maneira de um contra-exemplo, que produz certo fastio. A impressão é que se poderia “dissecar uma a uma as palavras” do conto, tal como Galateu pensa fazer com a frase do doutor Pink (que no entanto permanecerá indecifrada). “Dissecar” – o verbo não parece casual. Numa dissecação, o conhecimento da vida é inseparável da superveniência da morte. Dissecar é abrir um organismo e seccioná-lo, romper sua unidade e separar as partes. Ou seja, analisar. Mas segundo um método que pressupõe a morte daquilo que se estuda, como condição ou consequência do procedimento, que ainda se realiza muitas vezes como meio de interpretação da própria morte: busca da *causa mortis*. Explicar a piada é “matar” a piada, assim como a decifração do enigma leva a esfinge ao suicídio ou como se “mata” uma charada qualquer. Se a decifração pode ser figurada de modos diversos como uma forma de extinção, é porque seu ideal é realizar uma transformação definitiva do opaco em translúcido, do enigma em resposta, do corpo em espírito, de maneira que aquilo que antes bloqueava a visão da verdade possa de fato desaparecer. Precisamente, no entanto, o corpo de Galateu não se dissipa. Em vez disso, sua carne se torna o *locus* de um aflorar dilacerante, que é ao mesmo tempo sintoma e encarnação.

Enquanto cifra do incesto, o conto é banal e entrega mesmo seu segredo. Mas a manifestação do sintoma em Galateu não se faz à maneira de uma charada. O sintoma de Galateu é instável, se transforma, não tem feição única. Aparece durante o sono, e depois se vai. Meses depois, volta, mas volta transformado, de outro lado. No mamilo

⁸⁰ HIPÓCRATES. “On the sacred disease”. Tradução para o inglês de Francis Adams disponível em: <http://classics.mit.edu/Hippocrates/sacred.html>.

esquerdo, depois no mamilo direito. “Pétalas escarlates”, depois “pétalas rubras”. A variação vocabular é mero preciosismo? Ou indica, mesmo na reincidência do vermelho, algo que nunca se repete tal qual? Uma produção do outro, no interior do mesmo? Por fim, o corpo é tomado pelo sintoma, se torna por inteiro um corpo sintomático, assim como no corpo do texto as associações se multiplicam. O sintoma de Galateu é uma composição dinâmica, capaz de surgir e desaparecer, assim como de se deslocar, embora sempre retorne. As feridas de Galateu marcam o ponto de ruptura em que uma tensão entre literal e figurativo resulta numa erupção. O “lodaçal” irrompe. A “análise” dilacera. O que resulta disso, no entanto, não é apenas uma imagem bruta, nem uma mera figura de linguagem, mas algo que se situa na passagem de um a outro. Sua ferida manifesta algo de diverso de sua aparição material, concreta, mas isso que se apresenta ali é inseparável da carne vermelha em que se encarna – descrição curta que o leitor não esquece: no lugar do mamilo, “despontara uma ferida sangrenta, aberta em pétalas escarlates”. A metáfora inicial do lodaçal ganha corpo numa imagem que é também movimento: aflora, desponta, se desdobra na pústula, assim como na “baba de sangue” que “escorre” de sua boca ao final do conto. O conto oscila a todo momento entre dois estados, assim como seu protagonista moribundo, por meio de uma cadeia de associações vertiginosa: carne, marfim, cera, lodo, mar, leite, baba, pegajosa, analisar, dissecar, lembrar, aflorar, abrir, cortar, faca, chave, sangue, rosas, amoras, flor, ferida, fétida... Há uma série de reverberações ligadas a cores, gestos e sensações táteis, mas também a cheiros e sons, mesmo aqueles que não são mencionados: o aspecto “contristador” da irmã não se desdobra em sua atuação “constritiva”, aprisionando Galateu, por sua vez enredado na própria “contrição”?

Esse movimento oscilante do conto tampouco é mera figura de linguagem. Em seus momentos finais, como no estado limítrofe do protagonista, tudo está no limiar entre a queda e o equilíbrio – um limiar produzido por uma sequência de gestos. Quando sua irmã entra no apartamento, ela força a passagem com o braço e Galateu cai no chão, devido à sua “extrema debilidade”. Pouco depois, acorda para encontrar Zeus, “o debiloide sentado na beirada da cama”. Mais tarde, ao flagrar sua tentativa de fuga, o menino sorri “um sorriso torto”, “de cima de um tamborete”. Nos últimos

parágrafos do conto, Galateu vê no teto a chave e a lâmina afiada que “bailava, aproximando-se e afastando-se”. O cheiro da ferida empestia o ambiente, mas o “mentecapto não se importava, entretido em dar cabriolas na extremidade do aposento”. Tais detalhes podem ser entendidos apenas como aspectos de uma atmosfera doentia e delirante, que se acentua com o agravamento da doença de Galateu. Mas eles realizam algo de diverso. Não são apenas um modo de composição do clima, mas um procedimento que se inscreve nas figuras de maneira a torná-las equívocas. Assim como a irmã e amante é também uma bruxa, o filho e sobrinho é também um bicho, “torto”, situado “na beirada” ou “na extremidade” a fazer “cabriolas”, ou piruetas de cabra. O filho debiloide do pai em estado débil.

VIII. “Tira o sonho”

Galateu atravessa a história a reboque, é arrastado, levado de roldão, por uma série de pronunciamentos que ficam entre a sentença, o diagnóstico e a profecia: os vaticínios do doutor Pink (ao mesmo tempo constatações e previsões com força performática), os telefonemas e cobranças de sua secretária, a decisão do juiz, as ordens de sua irmã. Esse percurso tem algo de uma sina, de um destino, como ele percebe ao se perguntar “se não estaria condenado muito antes de procurar o médico”.

Como vimos, no entanto, Galateu oscila entre dois estados – e também este é um efeito decisivo dos contos de Rubião. Se as suas ações pouco influem no andamento do enredo, que se desdobra à sua revelia, numa sequência de acontecimentos em que ele é incapaz de interferir, por outro lado sua condição de moribundo ou de corpo sintomático produz uma série de movimentos de outra ordem. Algo que não contribui para o andamento do enredo, mas que mantém em suspenso, adia indefinidamente, seu desfecho.

O conto termina sem que seja possível determinar por inteiro e de maneira inequívoca aquilo que as coisas são. No limite, a própria história que foi contada. Portanto, embora ele de fato termine, não se pode dizer que seja um “caso encerrado”. Há qualquer coisa como um truque, uma burla que produz um efeito inesperado nesse mecanismo inapelável e atávico, que avança sem se importar com o que vai pelo

caminho. As muitas imagens que a história condensa não são exatamente desprovidas de sentido, mas se situam nesse quase, nesse estado de iminência ligado à expectativa de significação. Dessa latência, algo irrompe. Dizer que os gestos do protagonista são inúteis ou estéreis é considerá-los do ponto de vista do enredo, como ações falhadas que não interferem no rumo da história. Se os pensarmos do ponto de vista dessa multiplicação de imagens, no entanto, não seria possível dizer que o enredo é que se desenrola para que elas possam aparecer? A representação de ações (a “*mimesis praxeos*” descrita por Aristóteles na *Poética*) não se torna quase que um pretexto para a produção de imagens? Quem se importa, afinal, com o destino de personagens tão anódinos, desde o primeiro momento moribundos, quanto os criados por Murilo Rubião?

E o que seria algo que se realiza *por inteiro*? Um bom motivo de piada. Veja-se o lamento de um de seus personagens mais conhecidos: “Por instantes, imagino como seria maravilhoso arrancar do corpo lenços vermelhos, azuis, brancos, verdes. Encher a noite com fogos de artifício. Erguer o rosto para o céu e deixar que pelos meus lábios saísse o arco-íris. Um arco-íris que cobrisse a Terra de um extremo ao outro. E os aplausos dos homens de cabelos brancos, das meigas criancinhas”. Devemos realmente levar a sério esse “arrependimento de não ter criado todo um mundo mágico”, pronunciado em nome do encantamento dos “homens de cabelos brancos” e das “meigas criancinhas”?⁸¹ Cabe aqui, como se diz nos tribunais, o benefício da dúvida. E a dúvida talvez intervenha em nosso benefício, se permitir que o caso não seja dado por encerrado rápido demais.

Se a pura sucessão não desenvolve as coisas, se muitas vezes nem sequer admite um conflito, mas apenas avança, de outro lado isso abre espaço para que todo tipo de ambiguidade se infiltre naquilo que assim se sucede, sem se definir. E os contos de Murilo Rubião exploram a todo momento as brechas assim abertas, por meio desse gesto de outra natureza, que não produz acontecimentos, mas que faz e desfaz figuras, produz uma multiplicação de imagens que se associam segundo outras ordens e outros tempos que não aquelas da ação e do acontecimento. Aquele enredo que parece o mais implacável, por avançar de maneira tão impositiva que impede a

⁸¹ RUBIÃO, Murilo. “O ex-mágico da Taberna Minhota”. Op. Cit. P. 26.

ação, o conhecimento e até mesmo a interrogação, é ao mesmo tempo frouxo, pois não se estabelecem nele aquelas relações que permitirão a elucidação retrospectiva do sentido de cada parte e de sua articulação no todo. A submissão mais radical à “lei” do enredo (sua progressão) se torna uma forma sorrateira de subversão. Decerto não é nem a ausência de sentido e nem sua determinação inapelável que encontramos nos contos de Rubião, mas antes essa recorrente mutabilidade, a possibilidade de que as coisas queiram dizer alguma outra coisa qualquer.

Dessa narração “entorpecida”, pode-se dizer que não atina consigo mesma. Desconhece o que acontece ou esquece o acontecido. Não é que lhe falte presteza para captar as coisas. Pelo contrário, é que a indagação se esfumaça no seu passo rápido: “A pressa levou-o a afastar essa e outras indagações”; “Diante do espelho da saleta tentou ainda lembrar-se de algo momentaneamente esquecido. Desistiu e contemplou, com vaidade, o belo rosto nele refletido.”⁸² Seu modo desatinado de ir em frente parece às vezes aleatório, envereda mesmo pelo jogo puro do *non-sense*, mas seu ímpeto sugere algo que se impõe, sem que esteja exposto. Nesse amálgama de coerção e devaneio, lembra muito o andamento de um sonho. Ao final de um dos contos de Rubião publicados na “Folha de Minas”, onde o escritor trabalhou como repórter, o editor Floriano de Paula fez o acréscimo sintomático: “Também justamente, nesse momento, eu acordava.”⁸³ Ainda na redação da “Folha de Minas”, segundo Humberto Werneck, Rubião teria uma conversa decisiva com um então adolescente Fernando Sabino. Ao falar de uma história que pensava em escrever como se fosse um sonho, teria ouvido o conselho: “Tira o sonho e escreve o conto”.⁸⁴ O acréscimo do editor sugeria que tudo tinha sido “apenas um sonho”, assim como especula Galateu; o que significa dizer, nessa acepção: algo de meramente fantasioso. O conselho de Sabino, pelo contrário, aponta o rumo efetivamente tomado pela ficção de Rubião, em que o extraordinário se impõe como real. Por outro lado, não é bem que Rubião “tire” o sonho de seus contos. É que, em vez de ser um enquadramento

⁸² RUBIÃO, Murilo. “Os comensais”. Op. Cit. Pp. 223-224.

⁸³ Além das histórias reunidas nos livros, ao longo da vida Rubião publicou outras 23 em jornais e revistas. Principalmente na “Folha de Minas”, onde criou a série Histórias do Grão Mogol, personagem de quem não se sabia se tinha quarenta mulheres e noventa anos ou quarenta anos e noventa mulheres. Cf. FURUZATO, Fábio Dobashi. Op. Cit. P. 38.

⁸⁴ WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. P. 136.

convencional a qualificar a história como “apenas” um devaneio fantasioso, o sonho se torna um modo de apresentação. É o funcionamento dos contos que tem afinidade com o dos sonhos, em sua maneira de dispensar os nexos lógicos entre os acontecimentos, suspender o ordenamento temporal, desmembrar e recombinar a linguagem, se valendo simultaneamente de ressonâncias semânticas, sonoras e pictóricas. Tal como Freud diz dos sonhos, tudo que neles se manifesta parece sujeito a um processo de deformação.

IX. Fora de compasso

Diante dessa formação deformadora, somos ao mesmo tempo instigados e desautorizados a “juntar os pedaços”, somos levados a prestar atenção aos detalhes e indagar de que maneira eles estão ligados, mas a falta de um plano geral qualquer (a imagem na caixa do quebra-cabeças) torna difícil distinguir o principal do secundário. Tudo pode ou não ser um indício de alguma coisa que sequer sabemos o que é. Por isso, parece que cada incursão por esse universo demanda intervalos, pausas, para que aquilo que lemos possa se decantar na memória; não para nosso esclarecimento, por certo. Antes como um respiro, que interrompa o moto-contínuo desnorteante da escrita e dê tempo para que se possa por em relação as imagens sobrepostas em atropelo, fazer delas uma composição, deixar que se desdobrem. O descanso será breve, porém. A narrativa é inquieta e logo irrompe outro lance inesperado a estimular o leitor. O ritmo intermitente que assim se constrói é desconfortável.

Para além do comentário de Arrigucci, quase nada se escreveu a respeito do andamento dos contos de Murilo Rubião. É significativo, nesse ponto, o contraste entre o “movimento entorpecido” e desagregador do enredo de suas histórias e o que talvez pudéssemos chamar de uma lassidão digressiva característica do tipo de crônica cultivado e aperfeiçoado por alguns de seus amigos e companheiros de geração, como Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos. Nesses casos, os estímulos múltiplos e simultâneos da vida moderna têm seu valor de choque atenuado pela cadência despreocupada da escrita, que vai se desenrolando como que sem esforço,

com “ar despreocupado”, como observou Antonio Candido.⁸⁵ A utopia é a de uma modernização humanizada, capaz de preservar ou recuperar a escala do indivíduo em meio ao gigantismo da cidade. A própria atividade do cronista, forma de ganha-pão exercida com uma nota de diletantismo, algo que na maioria dos casos se faz à parte da atividade mais séria de ficcionista ou poeta, serve de tipo exemplar desse ideal conciliatório. O cronista infiltra no mundo do trabalho uma nota de *dolce far niente* indispensável à própria realização de seu ofício. (Rubem Braga, caso mais conhecido, senão único, de um “profissional” da crônica, gostava de dizer que “bom mesmo é vadiar”). Em vez de ser arrastado pela multidão, se deixa levar pela ocasião e retorna de sua imersão na turba com histórias que serão, no mais das vezes, reveladoras de um ou mais perfis individuais, que se distinguem do anonimato urbano. A fatura da anedota, porém, preserva algo de uma caminhada ociosa, capaz de acolher impressões variadas como detalhes acessórios e pitorescos que divertem, ao invés de aturdir. Em contraste com o sentido de urgência que orienta a organização da notícia na imprensa empresarial, na qual a partir dos anos 1950 o modelo americano do lide ganha hegemonia, a crônica traz ao leitor de jornal o respiro de um ritmo ameno. Esse ritmo, do qual Candido dá uma descrição sensível, é a expressão concreta do ideal de uma vida que poderia participar do mundo moderno sem se deixar regular por aquilo que ele tem de mais rígido: a divisão do trabalho, o relógio de ponto, a racionalização da rotina imperativa ao funcionamento das grandes cidades. Embora sedutor, é um ideal frágil. Daí que essa modernidade suave, esbatida, da qual o Rio de Janeiro (assim como acontece no caso da Bossa Nova) será a imagem prototípica, tenha sempre algo de um paraíso quase perdido, a todo momento em vias de se desfazer.

Rubião tinha um jeito certo de escrever fora de compasso. Não é exatamente a falta de espanto diante do espantoso que caracteriza suas histórias. Há antes um deslocamento de ênfase, que marca um acento ali onde deveria haver apenas o tempo fraco. Isso, desde a fatura das frases e de maneira a realizar uma multiplicação vertiginosa dos pontos de atração dos enunciados. A síncope assim produzida confere às sentenças um feitio instável, mesmo quando construídas com sobriedade e rigor,

⁸⁵ Cf. CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés-do-chão.” In: *Para gostar de ler: crônicas*. Volume 5. São Paulo: Ática, 1999. Pp. 89-99.

como é quase sempre o caso. A dicção escorreita – duração breve, ordem direta, léxico enxuto – é imantada de maneira peculiar por um ritmo deceptivo. Quanto mais os elementos parecem bem assentados, maior a sensação desnorteante de ter sido ludibriado, sem que se saiba muito bem por quem, onde, como ou quando. Tudo parece sólido e resulta lábil.

Esse procedimento fica mais evidente naquelas frases em que é acentuado o contraste entre aquilo que o período ressalta e outra coisa qualquer que salta aos olhos do leitor. Por exemplo, o começo de “Os dragões”: “Os primeiros dragões que apareceram na cidade muito sofreram com o atraso de nossos costumes”.⁸⁶ A frase é composta como se o ponto de interesse fosse aquilo que os dragões sentiram em sua incursão pela cidade, e não o fato (tomado como um pressuposto que dispensa esclarecimentos) de que uma cidade qualquer seja frequentada por dragões. Os “primeiros dragões”, assim designados, são logo de saída apenas uns, entre outros tantos. Desde o início, estranhamente ordinários. A frase assinala sua inusitada aparição na cidade quase sem dar por isso, como se fosse outro o ponto a ser sublinhado. O “muito” que divide a frase ao meio, como uma cesura, é ressaltado ainda por vir antes do verbo que qualifica, uma inversão que soa formal e impostada (em vez da sequência mais natural, “sofreram muito”). Em se tratando de assinalar um sofrimento intenso, o preciosismo desse ligeiro floreio retórico resulta ainda mais artificial, dando uma nota de ironia e indiferença ao registro da dor alheia. Mais decisiva, porém, é a sequência condensada de sobressaltos: além de cidadãos, esses são dragões que sofrem – “muito” – e por motivo igualmente inesperado: o atraso dos costumes das pessoas com quem convivem. O qual, acrescente-se, não parece de fato ser motivo de embaraço para o narrador. A leve contrição sugerida pela frase, à maneira de um *mea culpa*, soa também meramente protocolar. À profusão de enigmas sobrepostos na frase breve, se acrescenta a impressão geral de um narrador que bate os pratos no momento errado, ou marca o compasso fora de tempo. Frase e universo em que as coisas estão de tal maneira fora de lugar que já não sabemos ao certo a que lugar pertencem, como se a confusão de ênfases e imagens desacertadas criasse um atravessamento em que as demarcações de tempo e espaço se tornam pouco claras,

⁸⁶ RUBIÃO, Murilo. Op. Cit. P. 47.

mas regras de polidez são observadas de modo a dar à bagunça uma aparência respeitável.⁸⁷

Não se sabe muito bem onde está o centro, como se a frase que se enuncia de maneira tão certa, num fôlego só, estivesse também desequilibrada. O desacerto é inseparável da aparente exatidão, que se realiza como uma espécie de fingimento. À maneira de certas tiradas que só funcionam se pronunciadas com o máximo de sangue frio. Um modo fleumático de ser sagaz e, mais do que isso, subversivo. Pois é a hierarquia que vai sendo assim desfeita, sem alarde. Como se nada demais estivesse acontecendo. Ou, dizendo melhor, como se o acontecimento digno de nota não fosse em absoluto aquele que esperávamos.

⁸⁷ Note-se a diferença para a conhecida primeira frase de “A metamorfose”, de Kafka, a quem Murilo Rubião é tantas vezes comparado: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso”. (Utilizo aqui a tradução de Modesto Carone. Também no original alemão, a ênfase recai sobre a imagem final do “inseto monstruoso”: “*Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt.*”) No ritmo desencontrado de Murilo Rubião, poderíamos imaginar uma versão alternativa do tipo: “Na manhã em que se descobriu metamorfoseado num inseto monstruoso, Gregor Samsa teve graves contratemplos laborais.”

II. Buscas do presente

5. Recordações do passado “pós-”

I. Ubíquo, ambíguo

Em que tempo vivemos? O título de um livro recente do filósofo francês Jacques Rancière propõe uma reflexão sobre um tipo peculiar de periodização histórica: aquela que procura compreender e definir o próprio tempo em que é realizada.¹ Uma tentativa que Octavio Paz certa vez nomeou como “busca do presente”.² Em suas versões correntes, tais expedições de busca têm feito da noção de “contemporâneo” uma espécie de palavra de ordem. Os leitores familiarizados com esse debate talvez concordem que se trata de uma noção tão disseminada quanto ambivalente. Pode assinalar tanto um presente histórico do qual faríamos parte, quanto a impossibilidade de realizar uma definição precisa desse presente, assim como um modo diverso de conceber a relação de sucessão temporal entre passado e presente pressuposta nesse gesto periodizador. E ainda, não menos importante: uma nova forma de nomear (e pensar?) uma posterioridade em relação ao “moderno”, em substituição à bem conhecida litania dos “pós-”, que de *pósteros* parecem passar a *póstumos*, como se expirados.³

Ao escrever em 2002 um epílogo para seu livro *The politics of post-modernism*, publicado originalmente em 1989, a crítica Linda Hutcheon escolheu um título que atribuía a seu objeto de estudo o estatuto de algo passado: “O pós-moderno... em

¹ RANCIÈRE, Jacques. *En quel temps vivons nous?* Paris: La Fabrique, 2017.

² Cf. PAZ, Octavio. *A busca do presente e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017. Tradução e organização de Eduardo Jardim.

³ Veja-se, como ilustração, os títulos e textos de apresentação de livros recentes como *Interpretações literárias do Brasil moderno e contemporâneo* (2014) ou *O futuro pelo retrovisor: Inquietudes da literatura brasileira contemporânea* (2013). Para uma argumentação lastreada num amplo projeto de pesquisa de catálogos e publicações de museus e instituições do mundo das artes plásticas, ver as conclusões de Terry Smith: “Em contextos como esses, o conceito de ‘arte contemporânea’ aparece no uso cotidiano como o termo geral para a arte de hoje tomada como um todo significativo e compreendido como distinto da arte moderna (...). Se usado, o termo ‘pós-moderno’ remete ao período de transição entre essas duas eras, um anacronismo dos 1970 e dos 1980. Esses pressupostos se tornaram a norma no discurso artístico ao redor do mundo durante os anos 1990”. SMITH, Terry. *What is contemporary art?* Chicago e Londres: University of Chicago Press, 2009. P. 242. Tradução minha. Naturalmente, essa cronologia não se aplica tal qual nem ao campo dos estudos literários, nem ao contexto brasileiro. Para um panorama histórico dos debates “pós-” no Brasil, Cf. MORICONI, Italo. “A problemática do pós-modernismo na literatura brasileira (uma introdução ao debate)”. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm>. Acessado a 18 de maio de 2017. Rio de Janeiro: Cadernos da Associação Brasileira de Filologia, n. 3, vol. 1, março de 2004.

retrospecto”. Em seguida, escrevia de maneira assertiva: “Digamos de uma vez: acabou.” [*Let’s just say: it’s over.*].⁴ Mas o quê, exatamente, acabou? E de que maneira? Dada a elasticidade do conceito e das discussões a ele associadas, alguns anos atrás o ensaísta americano Louis Menand definiu o pós-modernismo como “o canivete suíço dos conceitos críticos. Ele é semanticamente sobrecarregado [*definitionally overloaded*] e pode realizar quase qualquer trabalho que você precise que seja feito.”⁵ O risco de boiar a esmo no mar da variedade se impõe a qualquer tentativa de apreciação do debate “pós-”. Circunscrita a um contexto ou aspecto específico, no entanto, essa apreciação permite mapear um campo de discussão mais coeso. É o que tentarei fazer aqui, com a intenção de refletir sobre o significado desse “pós-” conjugado no pretérito – o passado “pós-”.

A pergunta de Rancière sugere de imediato uma interrogação sobre os limites cronológicos e características definidoras daquilo que entendemos como o presente histórico – o “nosso tempo”. Numa segunda acepção, porém, podemos pensar que ela talvez também diga respeito à nossa experiência do tempo, ao “tipo” de tempo ou às características particulares da temporalidade (para recorrer a um vocabulário mais marcadamente filosófico) em que nossas vidas transcorrem. Tomada neste sentido, ela envolve uma série de perguntas relacionadas: que usos podemos (ou não) fazer do tempo, de que expressões dispomos para falar a seu respeito, em que ritmo sentimos ele passar, de que maneira e segundo que condições varia ou se mantém homogêneo, quais futuros permite entrever, com que passados estabelece relações?

Essa duas acepções se combinam nos debates “pós-”, assim como em reflexões mais recentes sobre o “contemporâneo”. É desse ponto de vista que pretendo considerá-las, partindo da intuição de que o tempo, no segundo sentido que acabo de descrever, tem funcionado nesse contexto como um critério decisivo de divisão dos tempos históricos. Moderno, pós-moderno, contemporâneo, não designam apenas períodos cronologicamente diferentes numa linha do tempo histórico, mas temporalidades distintas que revelam uma historicidade do próprio tempo humano.

⁴ HUTCHEON, Linda. *The politics of postmodernism*. Londres: Routledge, 2002. P. 166.

⁵ MENAND, Louis. “Saved from drowning: Barthelme reconsidered”. In: *New Yorker*, 23 de fevereiro de 2009. Disponível em: <http://www.newyorker.com/magazine/2009/02/23/saved-from-drowning>. Acessado a 10 de abril de 2017.

Isso abre a possibilidade de imaginarmos outras articulações entre esses termos, que não a da simples sucessão numa linha comum do tempo. Será possível que considerações sobre o “pós-moderno”, o “pós-utópico” *et al.*, outrora correntes nesse tipo de interrogação, mas que parecem datadas frente à noção mais “atual” de “contemporâneo”, guardem ainda alguma relevância quando tentamos responder *hoje* à questão enunciada de maneira sintética por Rancière? O que está em jogo quando estabelecemos determinado critério como aspecto privilegiado de identificação do “nosso” tempo? E como entender essa transformação do próprio tempo num critério de diferenciação dos tempos, que, para insistir na ideia que me servirá aqui como fio condutor, está em jogo tanto nas discussões “pós” quanto naquelas associadas, mais recentemente, ao contemporâneo?

Pretendo considerar essas questões a partir de uma recapitulação de intervenções recentes em torno da ideia de contemporâneo e de seu passado “pós”. Quero mostrar como eles propõem diferentes compreensões de uma virada de época que permite identificar um novo presente histórico, diante do qual o crítico e o escritor devem se reinventar, no que diz respeito às suas possibilidades de intervenção transformadora em seu tempo. Tais empreitadas de busca do presente, como deve ficar claro, não são apenas constatações neutras de um estado de coisas qualquer, mas também tentativas de tomar posição diante do próprio tempo. (A descrição do “existente” é uma forma de intervenção sobre isso que se descreve, já que definir o presente é, inevitavelmente, participar de sua constituição.) Por fim, discuto como tais diagnósticos ainda participam da compreensão do nosso presente, e o interesse que os projetos críticos que formulam podem continuar a ter.

II. Períodos e condições

O crítico inglês Terry Smith, em seu livro *What is contemporary art?* (2009), relaciona a ascensão do termo “contemporâneo” e o correspondente declínio da noção de “pós-moderno” no âmbito das artes plásticas à consolidação de um consenso a respeito da impossibilidade de se identificar uma tendência, escola ou movimento predominante entre as práticas artísticas das últimas décadas. “Contemporâneo”, portanto, seria uma forma de caracterização às avessas, ligada a um questionamento

da ideia de periodização histórica: “o estado daquilo que é ser um estado, a condição do que conta como uma condição, mudaram. Em termos históricos, portanto, (...) a periodização talvez não seja mais possível”.⁶ O “contemporâneo” não indicaria um novo estilo predominante, mas um tempo em que “quaisquer estilos que perdurem o farão como anacronismos”.⁷ Recuperando a etimologia do termo, do latim *con* (junto) *tempus*, Smith lembra que ele não designa originalmente aquilo que é mais recente, mas a coexistência de coisas diversas num mesmo tempo. Essa acepção poderia ser recuperada para pensar a arte contemporânea não tanto como um novo tempo, quanto como uma outra maneira de estar no tempo. Em vez de um período que viria depois do moderno, a contemporaneidade poderia ser mais bem pensada como a situação de uma “coexistência de distintas temporalidades, de diferentes maneiras de *ser* em relação ao tempo”, que substituiria a lógica de sucessão da arte moderna como uma outra forma de conceber a condição histórica do presente.⁸ Desse ponto de partida, Smith tentará identificar as vertentes principais da arte contemporânea em função de suas diferentes maneiras de interrogar o próprio tempo. Em comum, entre elas, estaria a tentativa de realizar uma “ontologia do presente, uma que se pergunta: o que é existir nas condições da contemporaneidade?”.⁹ Preocupado em formular um conceito de pluralidade distinto do mero ecletismo das galerias, museus ou mercados de arte, Smith propõe que entre as principais vertentes da arte contemporânea existe uma relação de “antinomia”. A coexistência das diferenças entre elas se realizaria de maneira tensa e conflitiva, mas não levaria a um estado de coisas novo, no qual os conflitos fossem temporariamente resolvidos, tal como nos esquemas de periodização inspirados pela dialética hegeliana. Em vez disso, as antinomias das práticas artísticas contemporâneas seriam contradições que se alimentam umas das outras, “irreconciliáveis e indissociáveis”.¹⁰

De muitas maneiras instigante – pela conjunção da postura reflexiva em relação às categorias que integra com a capacidade de analisar de maneira perceptiva e relacionar com criatividade um *corpus* de amplitude impressionante –, o livro de

⁶ Idem. 256-257.

⁷ Idem. P. 257.

⁸ Idem. Pp. 3-4.

⁹ Idem. P. 2.

¹⁰ Idem. Pp. 268-269.

Smith é também exemplar de contradições de outra ordem, que poderíamos chamar, aproveitando seus termos, de *antinomias do contemporâneo*. (Já a modernidade não se definia por paradoxos?¹¹) A empreitada de Smith oscila entre a afirmação de que faz parte do contemporâneo a rejeição da possibilidade de totalização histórica e, de outro lado, o interesse em eleger as características predominantes de sua “ontologia”.¹² Apesar de enunciada logo de saída, a distinção entre a identificação de um tempo qualquer e o reconhecimento de modos distintos de estar no tempo não chega a se resolver. As múltiplas temporalidades do contemporâneo acabam, enfim, por permitir identificá-lo como um período cronologicamente posterior ao moderno. Ainda que Smith argumente que não se trata a rigor de um período, mas de uma “condição” ou “situação” (entre as “antinomias” haveria uma imbricação mútua sem perspectiva de resolução), a distinção é duvidosa.

No final dos anos 1990, o filósofo americano Arthur C. Danto propunha uma outra maneira de contrapor moderno, pós-moderno e contemporâneo no âmbito da arte. Na conceituação apresentada por ele, o ceticismo em relação à periodização ou o fim do período dos períodos não decorreria apenas de uma pluralidade empírica de obras diferentes, mas de um consenso sobre a impossibilidade de estabelecer *a priori* critérios mínimos de reconhecimento daquilo que se pode chamar de “obra de arte”, depois de sucessivas convenções serem questionadas e, com o tempo, derrubadas pelas experimentações dos séculos XIX e XX. Em suas tentativas de redefinir a essência da arte, os movimentos de vanguarda teriam acabado por demonstrar a impossibilidade de uma tal definição. Na ausência dessa definição, a própria ideia de uma história da arte entra em crise, pelo menos enquanto narrativa do desenvolvimento ao longo do tempo de uma essência qualquer do fazer artístico. Em particular, a narrativa histórica proposta pelo crítico Clement Greenberg e seus seguidores, norteadas pela ideia das “especificidades” dos meios das respectivas artes.

¹¹ Cf. COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1996 [1990]. Tradução de Cleonice P. B. Mourão.

¹² Veja-se, por exemplo, um trecho como: “Seja quais forem seus meios preferidos, os artistas nestes dias tendem a se concentrar em quatro preocupações: tempo, lugar, mediação e afeto [“mood”]. (...) Não por acaso, essas preocupações se relacionam às formações chave da contemporaneidade tal como a venho definindo”. SMITH, Terry. Op. Cit. P. 196.

O contemporâneo, desse ponto de vista, “designa menos um período do que aquilo que acontece depois que não há mais períodos numa grande narrativa [“*master narrative*”] da arte, e menos um estilo de fazer arte do que um estilo de usar estilos.”¹³ Em vez de indicar o mais recente uma sucessão de períodos, o ponto de vista contemporâneo seria aquele que considera o passado como um grande repertório de estilos que podem ser reatualizados e recombinaos da perspectiva do presente, por procedimentos de apropriação, citação e colagem. O “pós-moderno”, por sua vez, seria um termo “forte demais, por demais identificado” com uma vertente particular do contemporâneo (Julian Schnabel, Robert Rauschenberg e Frank Gehry, nos exemplos escolhidos por Danto, mas não Jenny Holzer ou Robert Mangold).¹⁴

A época contemporânea não seria uma época de fim da arte, mas de uma liberdade sem precedentes quanto às possibilidades de realização da arte. Se nenhum estilo pode se estabelecer como mais apropriado em relação aos outros (ao dizer o que a arte deveria ser, as vanguardas o faziam num espírito polêmico, que estabelecia também o que deveria ser abandonado ou rejeitado), também se esgotaria a lógica de sucessão histórica que caracterizava a época moderna. A arte contemporânea poderia ser dita, portanto, pós-histórica. (Apesar dos pontos de contato entre as duas abordagens, esse aspecto da análise de Danto é particularmente conflitante com a ideia de que a “interrogação da ontologia do presente” seria um atributo predominante da arte contemporânea, como quer Smith.) Em lugar de uma história da arte empenhada em definir uma sucessão de períodos, caberia, diante das múltiplas possibilidades abertas à arte contemporânea, uma reflexão filosófica quanto à possibilidade de estabelecer algum mínimo denominador comum entre elas, para além do simples nominalismo que considera “arte” aquilo que o mercado e as instituições reconhecem como tal. É a questão que Danto se coloca.

A menção à ausência de uma “*master narrative*” no livro de Danto permite lembrar uma concepção diversa do pós-moderno, na qual ele seria considerado uma condição histórica, e não um estilo artístico. Definidora da “condição pós-moderna” é a “incredulidade em relação às metanarrativas”, escrevia, em 1979, Jean-François

¹³ DANTO, Arthur C. *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*. Washington: Princeton University Press, 1997. P. 10.

¹⁴ Idem. P. 11.

Lyotard, na introdução a um livro que marcou época.¹⁵ Ainda que envolva um âmbito diverso de problemas, o contemporâneo, tal como pensado por Smith ou Danto, não parece muito distante dessa formulação. Se a história da arte, como argumenta Danto, dá lugar no contemporâneo à reflexão filosófica sobre a natureza da arte, não é possível entrever aí também uma crise de legitimação do conhecimento, do tipo que Lyotard associa às sociedades pós-modernas? A coexistência de diferentes estilos não tem algo da multiplicidade de jogos de linguagem descrita pelo filósofo francês, ainda que pareça dispensar o sentido agonístico também mencionado por Lyotard?

III. Moda e citação

De uma perspectiva distinta, mas também à sua maneira contraintuitiva, o filósofo italiano Giorgio Agamben propôs dez anos atrás, num pequeno ensaio de enorme repercussão, uma reflexão sobre o contemporâneo enquanto modo de estar no tempo. “Contemporâneo” não seria aquele (ou aquilo) que coincide com e pertence por inteiro a um tempo determinado, mas quem (ou o quê), justo em razão de certa medida de discrepância com esse tempo, pode perceber (ou dar a ver) algo que permanece invisível da perspectiva de quem está por inteiro “dentro”, conforme, ajustado a ele.¹⁶ Desse ponto de vista, tomada ao revés, a noção de “contemporâneo” designa um modo de estar no tempo caracterizado por uma diferença em relação ao próprio tempo, tal como aquela do extemporâneo ou do intempestivo [ou ainda, anacrônico – “*unzeitgemäß*”] proposta há mais de um século por Friedrich Nietzsche.¹⁷ Como se, para responder à pergunta de Jacques Rancière, fosse necessário não estar por inteiro imerso nesse tempo de que se pretende falar.

¹⁵ LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998 [1979]. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. P. XVI.

¹⁶ “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo”. AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Pp 58-59.

¹⁷ “(...) não saberia que sentido teria a filologia clássica em nossa época senão o de atuar nela de maneira intempestiva – ou seja, contra o tempo, e com isso, no tempo e, esperamos, em favor de um tempo vindouro.” NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva. Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003 [1874]. P. 7.

Pode-se perguntar, porém, se a maneira como o próprio termo em suas diferentes acepções tem pautado o debate intelectual não acaba por reafirmar a temporalidade homogênea e linear que alguns de seus “usuários” pretenderiam questionar. Pois, por mais que possamos admitir que a novidade terminológica se faz efetivamente acompanhar de uma revisão substantiva dos termos do debate (de fato, seria um erro reduzir a questão a uma permuta de palavras), é difícil ignorar que a noção de “contemporâneo” é também um artigo cujo manejo no comércio de ideias demarca adequação ao próprio tempo e convida ao descarte de tantas outras categorias tidas como simplesmente ultrapassadas. Aporias semelhantes foram observadas a respeito do pós-moderno e variantes: o “pós-” não seria somente outra forma do novo moderno? Ou a sua seria uma espécie diversa de posterioridade que não a da simples sucessão?¹⁸ Já o impasse “contemporâneo” poderia ser resumido numa fórmula paradoxal: o inatual está na moda.

O termo contemporâneo comporta, no entanto, uma relação de outra ordem com a moda, que não a adesão compulsória na linha “*update or die*”. É ainda no ensaio de Agamben que encontraremos a ideia (de inspiração benjaminiana) de que o *dernier cri* da moda não deve ser entendido como uma “última palavra” que resume o espírito do tempo, mas, pelo contrário, como um tempo sincopado, no qual se pode reconhecer um descompasso ou uma disjunção temporal: “O tempo da moda está constitutivamente adiantado a si mesmo e, exatamente por isso, também sempre atrasado, tem sempre a forma de um limiar inapreensível entre um ‘ainda não’ e um ‘não mais’”.¹⁹ Daí, a comparação: “o estar na moda, como a contemporaneidade, comporta um certo ‘*agio*’, uma certa dissociação, em que a sua atualidade inclui dentro de si uma pequena parte do seu fora, um matiz de *démodé*”.²⁰

A possibilidade da citação, afirmará ainda Agamben, é outro aspecto que aproxima a temporalidade da moda e a contemporaneidade. Mais uma vez, é decisiva a referência a Walter Benjamin, segundo quem a Revolução Francesa “citava a velha

¹⁸ Para uma reformulação influente da ideia de “posterioridade” histórica a partir da categoria psicanalítica de *Nachträglichkeit*, ver a discussão sobre a relação entre vanguarda e neovanguarda em FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014 [1996]. Tradução de Célia Euvaldo.

¹⁹ AGAMBEN, Giorgio. Op. Cit. P. 68.

²⁰ Idem. P. 69.

Roma tal como a moda cita um traje antigo”.²¹ Nesta passagem de seu derradeiro ensaio, *Sobre o conceito da História* (1940), Benjamin tomava a citação como procedimento privilegiado para o estabelecimento de uma relação entre passado e presente diversa daquela concebida pelo historicismo convencional, no qual o primeiro, vindo antes, seria tomado como causa do segundo, que dele decorreria como um efeito. Em vez da marcha sucessiva de causas e consequências, a citação é comparada por Benjamin a um salto. Inscreve o passado no presente de maneira repentina, de maneira a estabelecer uma relação que tensiona, sem apagá-las, as qualidades dessas dimensões temporais – o passado aparece então como ainda em alguma medida interminado, em aberto, enquanto o presente se mostra em sua dimensão anacrônica, divergindo de si mesmo.²² Como demonstra o exemplo escolhido, Benjamin atribuía a esse gesto um potencial revolucionário. Agamben é mais modesto. Se Benjamin falava em “explodir” (ou “destruir”, na tradução de João Barrento para “*aufzusprengen*”) o *continuum* da história, o filósofo italiano cita o poeta russo Osip Mandelstam para falar, de modo mais pontual, numa “fratura” na vértebra do tempo, que nele introduz “uma essencial desomogeneidade”.²³

Para Benjamin, aqui mais uma vez seguido por Agamben, tais efeitos não seriam algo que se pudesse obter de maneira voluntarista, por meio de uma decisão arbitrária quanto ao que se pretenderia “citar”.²⁴ O passado citável varia de acordo com o presente, como se a cada momento a história pudesse ser entendida como uma nova composição de possíveis e distintas constelações temporais, que caberia ao crítico intuir e dar a ver, produzindo uma leitura inédita da história.²⁵

²¹ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História”. In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. Tradução de João Barrento. Nota XIV. P. 18.

²² Para uma abordagem esclarecedora do lugar da citação nas reflexões de Walter Benjamin sobre a história, ver OTTE, Georg. “Rememoração e citação em Walter Benjamin”. In: *Aletria: Revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte, v. 4, pp. 211-223, outubro de 1996.

²³ AGAMBEN, Giorgio. Op. Cit. P. 71.

²⁴ “É verdade que só à humanidade redimida será dada a plenitude do seu passado. E isso quer dizer que só para a humanidade redimida o passado se tornará citável em cada um dos seus momentos. Cada um dos instantes que ela viveu se torna uma *citation à l'ordre du jour* – e esse dia é o Juízo Final”. BENJAMIN, Walter. Op. Cit. Nota III. P. 10.

²⁵ “[contemporâneo] é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder.” AGAMBEN, Giorgio. Op. Cit. P. 72.

Num livro publicado trinta anos antes de seu ensaio sobre o contemporâneo, Agamben observara que toda “concepção da história é sempre acompanhada de uma certa experiência do tempo que lhe está implícita, que a condiciona e que é preciso, portanto, trazer à luz”. A importância última de um tal projeto era associada à afirmação de que “a tarefa original de uma autêntica revolução não é jamais simplesmente ‘mudar o mundo’, mas também e antes de mais nada ‘mudar o tempo’”.²⁶ O problema que se coloca em sua consideração do contemporâneo pode ser pensado como uma torção dessa tarefa revolucionária. Como se não se tratasse mais da possibilidade de instituir um outro tempo, mas de *tornar o tempo outro*. Em vez de uma substância íntegra, contemporâneo seria o tempo que difere de si mesmo. Concebido dessa maneira, o presente não é um sólido segmento que se possa destacar da linha geral do tempo, mas o campo de tensão constituído pelo encontro conflituoso de tempos heterogêneos. Um agora provisório, em que a cada vez podem tocar-se, com resultado imprevisível, diferentes recordações do outrora e expectativas do porvir.

IV. Sobrevidas do passado “pós-”

1.

Levando adiante as imagens de Benjamin e Agamben, podemos indagar qual é a força concussiva da citação, no presente, do seu passado “pós-”. Seria possível estabelecer, entre as numerosas discussões em torno do pós-moderno e do contemporâneo, algum tipo de reverberação, em vez de apenas supor que um termo decreta a irrevogável obsolescência do outro? Ao resumir algumas observações sobre a temporalidade pós-moderna feitas por três pensadores que pautaram essa discussão de modo decisivo – Fredric Jameson, Octavio Paz e Jean-François Lyotard –, tentarei demonstrar que o debate “pós-” foi (*ainda é*, no caso de Jameson) marcado pelo que poderíamos chamar de diferentes “políticas do tempo”. Ou, numa formulação menos abreviada: por diferentes concepções das implicações políticas de novas experiências do tempo que foram diagnosticadas, ou prescritas, como sendo a ele pertinentes. Em

²⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história. Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012 [1978]. Tradução de Henrique Burigo. P. 110.

comum, entre elas, a contraposição à experiência temporal considerada predominante na era moderna. E, mais do que isso, as caracterizações de uma temporalidade pós-moderna que teria como traço principal uma redução do tempo a um *presente da sensação*.²⁷ Esse aspecto das discussões “pós” se desdobra em descrições recentes do contemporâneo, no qual este é caracterizado como um momento de crise da “ordem dos tempos” moderna. Também nesses casos, encontraremos reflexões sobre uma temporalidade que parece reduzida ao presente. Dessa vez, no entanto, essa redução resultaria numa espécie de hipertrofia. O presente de que se fala já não é aquele instante transitório da sensação, mas antes o que se poderia chamar de um *presente da memória* – um presente definido pela presença constante do passado.

2.

Dois protagonistas da cena intelectual pós-moderna deram recentemente respostas muito diversas à questão sobre a força concussiva do passado “pós-”. Na apresentação de seu livro *Culturas do passado-presente* (2014), Andreas Huyssen pondera que talvez “o pós-modernismo não tenha sido outra coisa, de fato, senão uma tentativa norte-americana de reivindicar a liderança cultural do que alguns chamavam, naquela época, de ‘o século norte-americano’”. Dessa perspectiva, não seria surpresa “que os termos ‘pós-modernismo’ e ‘pós-modernidade’ tenham praticamente desaparecido do discurso crítico hoje”.²⁸ Em vez de um período de época que se pudesse opor ao modernismo, diz Huyssen, o pós-modernismo envolvia uma releitura de traços das vanguardas europeias no contexto norte-americano, onde o lugar da arte e sua relação com o mercado e a sociedade se organizavam segundo

²⁷ O leitor de Walter Benjamin lembrará que um tópico central de suas reflexões sobre a modernidade é a constatação de um declínio da experiência (*Erfahrung*) e de sua redução à vivência (*Erlebnis*) nas sociedades modernas. Existe uma analogia possível entre essa tese de Benjamin e certo tipo de discussão da temporalidade pós-moderna, em particular, entre as que abordarei aqui, aquela empreendida por Jameson. Sem ter como desdobrar em mais detalhe essa comparação, cabe notar que nesse par conceitual proposto por Benjamin o declínio da experiência está associado à crise do valor do passado enquanto repertório de um saber transmissível a respeito do mundo. Para Jameson, se também a relação com o passado se reconfigura nisso que ele descreve como uma crise de historicidade da época pós-moderna, é principalmente a ausência de perspectivas de futuro que parece determinar uma redução da experiência temporal ao presente da sensação. (De tal modo, retomando a distinção de Benjamin, que podemos perguntar se nesse caso não se deveria buscar um outro termo que não “experiência” para descrever o fenômeno).

²⁸ HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014. P. 12.

outros parâmetros. Dessa maneira, a projeção global de tais discussões não impediria que elas tivessem ao cabo uma conformação provinciana, pois que pautada pelos “fenômenos intelectuais e históricos do Atlântico Norte”.²⁹ Voltarei, mais adiante, a isso que Huysen entende como “passado-presente”.

Em chave diversa, Fredric Jameson, num ensaio intitulado *The aesthetics of singularity* (2015), advoga em favor da relevância continuada de sua influente análise da “pós-modernidade” – termo que deveria ter empregado em vez de “pós-modernismo”, afirma, pois o que lhe interessava era sobretudo a definição de uma época histórica, e não de um movimento ou estilo artístico. Essa época será agora repensada em torno da categoria da “singularidade”, cuja ubiquidade atual Jameson procura demonstrar num panorama que vai da filosofia (a crítica dos universais metafísicos) e das artes (a prevalência de efeitos transitórios sobre a durabilidade da obra material como novo paradigma estético) ao mercado financeiro de derivativos e novos movimentos políticos (*Occupy* ou Praça Tahrir como *flash mobs* políticos, que se desfazem sem instituir ou sequer propor um novo regime de poder). Dentre os muitos aspectos atribuídos outrora ao pós-moderno, Jameson insistirá sobretudo num declínio do sentido de sucessão histórica, que resultaria numa redução da experiência temporal ao presente impessoal das afecções corporais. Este seria o conteúdo mínimo restante de uma experiência do tempo desprovida da capacidade de conceber a transformação futura do mundo ou de estabelecer relações significativas com seu passado que não aquelas pautadas pela lógica do consumo. A citação, nesse caso, seria reduzida ao mercado dos filmes de época e da estética retrô:

no coração de qualquer apreciação da pós-modernidade ou do capitalismo tardio, pode ser encontrado o fenômeno único e historicamente estranho de uma volatilização da temporalidade, uma dissolução do passado e do futuro, uma espécie de aprisionamento contemporâneo no presente – redução ao corpo, como eu a denomino em outro lugar –, uma perda de historicidade existencial mas também coletiva, de tal modo que o futuro se desvanece como impensável ou inimaginável, enquanto o passado se transforma em imagens empoeiradas e fotos hollywoodianas de atores e perucas e afins. Claramente, esse é um diagnóstico político assim como existencial ou fenomenológico, dado que pretende acusar nossa paralisia e inabilidade correntes para imaginar, que dirá organizar, o futuro e qualquer mudança futura.³⁰

²⁹ Idem. P. 11.

³⁰ JAMESON, Fredric. “The aesthetics of singularity”. In: *New Left Review*, número 92, março-abril de 2015. Pp. 101-132. Tradução minha.

A repercussão modesta desse texto de Jameson, quando comparada à difusão fulminante nos anos 1980 do seu ensaio *Pós-modernismo, ou a lógica cultural do capitalismo tardio* (1984), também publicado na *New Left Review*, já representa por si só um sinal dos tempos. O gesto crítico de Jameson é preciso, porém, no modo como identifica uma tendência predominante nas variantes recentes daquilo que ele nomeia “ontologias do presente”. A saber, a tentativa de definir o contemporâneo segundo um certo regime temporal que lhe seria peculiar, algo que também se faz notar no livro de Huyssen. Em livros publicados nas últimas duas décadas por intelectuais de matizes tão variados como Hans Ulrich Gumbrecht, Jonathan Crary, Paolo Virno, François Hartog, Franco Berardi ou Hartmut Rosa, encontraremos variações em torno da ideia de que nosso presente se deixa definir por seu “presentismo”, ou por algum tipo de reordenação temporal que transforma tanto a experiência fenomenológica da maneira como se articulam passado, presente e futuro quanto seu sentido cultural e político mais amplo.³¹ O declínio do futuro utópico, como elemento organizador da imaginação política e do debate público, é o ponto de partida comum de tais análises.

Uma intuição semelhante já assumia importância central nas reflexões de Octavio Paz a respeito do ocaso da arte e da política de vanguarda, no início dos anos 1970. Na passagem das revoluções da primeira metade do século XX às “rebeliões” dos 1960, o pensador mexicano enxergava uma “irrupção do presente ofendido” ligada a uma correspondente “desvalorização do futuro”, que, em vez das utopias da época moderna, agora inspirava “horror”.³² De sabida importância para críticos brasileiros como Haroldo de Campos e Silviano Santiago (vide o comentário extenso ao livro feito no ensaio *A permanência do discurso da tradição no modernismo*, de 1985), *Os filhos do barro* (1974) captava com sensibilidade aguçada e alguma simpatia os desdobramentos dessa depreciação do futuro nos movimentos contraculturais do período. Naquele momento, parecia palpável a dimensão libertária desse

³¹ A expressão “presentismo”, também utilizada por Huyssen, é importante sobretudo na interpretação proposta por François Hartog do que seria, nos termos formulados por ele, o “regime de historicidade” predominante em nossa época. Cf. HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013 [2003]. Tradução de Andréa Souza de Menezes, Bruna Belfart, Camila Rocha de Moraes, Maria Cristina de Alencar Silva e Maria Helena Martins.

³² PAZ, Octavio. “O ocaso da vanguarda.” In: *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013 [1974]. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Pp. 107-165.

ocaso do futuro utópico, que impusera sacrifícios não raro dos mais brutais ao presente em nome de um porvir quimérico. Com avaliação muito diferente daquela proposta por Jameson, Paz enxergava, então, uma “abolição do tempo no instantâneo” das sensações corporais, uma “ressurreição” do corpo contra sua redução a instrumento de trabalho ou sua submissão ascética à disciplina revolucionária.³³ Longe de representar uma ignorância amnésica e conformista da historicidade, a ressurreição do corpo nas rebeliões contraculturais era associada por Paz à crítica romântica da temporalidade linear moderna. Em seu aspecto mais decisivo, esta crítica não remeteria a uma época pré-moderna que se pretenderia restaurar, mas a uma origem fora da cadeia sucessiva do tempo histórico: “O tempo da origem não é o tempo de antes: é o de agora. Reconciliação entre o princípio e o fim: cada agora é um começo, cada agora é um fim. A volta à origem é a volta ao presente”. A rebelião do corpo era ainda uma revolta da imaginação, ligada ao “tempo fora do tempo do prazer, da revelação religiosa ou da visão poética”.³⁴

Para além das diferenças intelectuais entre os dois, a distância histórica separando os comentários de Paz e Jameson talvez ajude a entender suas ênfases diversas numa “ressurreição do” (Paz) ou “redução ao” (Jameson) corpo. Já nos anos 1980, talvez ainda mais na década atual, menções ao “tempo fora do tempo do prazer” remetem menos à ideia de rebeliões contraculturais do que ao mercado contemporâneo de estímulos sensoriais. Num texto de 2003, Jameson escolhia como exemplo sintomático dessa redução ao presente a popularidade, nos anos 1980 e 1990, de filmes de ação nos quais a trama se tornaria um pretexto para uma sequência de explosões. *Velocidade máxima* (1994), tomado como um caso paradigmático do gênero que então se consolida, seria um filme caracterizado pela “completa ausência de temporalidade”.³⁵ A princípio mais datado, em sua reflexão sobre a contracultura dos 1960, o livro de Paz, em parte por isso mesmo, também oferece hoje elementos mais estimulantes para uma imaginação alternativa do tempo ou da contestação política, do tipo cuja inexistência atual Jameson deplora.

³³ Idem. P. 159.

³⁴ Idem. P. 160.

³⁵ JAMESON, Fredric. *O fim da temporalidade*. ArtCultura. Uberlândia. v. 13, n.22, jan-jun 2011 [2003]. Pp. 187-206. Tradução de Maurício Miranda.

Encontramos um terceiro tipo de pensamento do pós-moderno em relação à sua temporalidade no choque do acontecimento sublime, tal como teorizado por Jean-François Lyotard no pequeno ensaio *Resposta à questão: o que é o pós-moderno?* (1982) e depois, de maneira mais elaborada, nos ensaios reunidos no livro *O inumano* (1988). Nem conformista, como quer Jameson, nem a reconciliação libertária sugerida por Paz, o choque do sublime segundo Lyotard daria testemunho de uma incomensurabilidade entre mundo e pensamento. Relendo a *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), de Kant, em diálogo com as análises do sublime empreendidas por Edmund Burke e pelo artista americano Barnett Newman, Lyotard encontrará em ambos uma reflexão sobre a temporalidade do sublime que estaria subestimada no pensamento de Kant. Do ensaio *O sublime é agora* (1948), de Newman, Lyotard extrai, em diálogo com Burke e com a intenção de reler Kant, a noção de um “agora” sublime que se realizaria como disrupção e ameaça de interrupção do transcurso do tempo. Esse “agora” sublime será pensado por Lyotard como pura “aparição” do irrepresentável, de algo que aparece como falha de representação. O pós-moderno se torna, assim, uma categoria de reavaliação do sentido histórico da atuação da vanguarda. Ele seria uma “parte do moderno”, aquela sua parcela que procura o novo não para fruí-lo, mas para melhor apresentar o irrepresentável.³⁶ A vanguarda deixaria de ser associada à prefiguração de uma nova ordem social, para ser reinterpretada como uma prática de testemunho de um “desastre” anterior a qualquer pensamento, da determinação do espírito pelo “outro”, no limite impensável, da matéria. Ao recusar as normas estabelecidas de identificação da arte, a vanguarda não seria a ponta-de-lança de “outros critérios” de criação, pensamento e organização social, mas reafirmaria, a cada vez, a insuficiência do pensamento diante daquilo que se apresenta como uma aparição indeterminada, que não se sabe como pensar ou classificar. Dessa maneira, o pós-moderno é associado a uma tarefa interminável de destruição de qualquer pretensão totalizadora do pensamento, pelo confronto desestabilizador com um “agora” indeterminado, que se apresenta como o puro acontecimento de uma diferença. Diante da convulsão histórica do século XX, durante o qual o apagamento

³⁶ Cf. LYOTARD, Jean-François. “Answering the question: What is Postmodernism?”. In: *The postmodern condition: A report on knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

das diferenças teria levado, em seu desdobramento mais extremo, ao horror dos campos de concentração e do Holocausto, o pós-moderno em Lyotard será concebido como uma missão que estabelece para a arte criada depois de Auschwitz um único propósito defensável: “guerra ao todo, testemunhemos o irrepresentável”.³⁷

Em Jameson, Paz e Lyotard, encontramos portanto três vias de pensamento do pós-moderno em termos de uma temporalidade associada à prevalência de um presente da sensação. Os tipos de sensação concebidos, porém, não poderiam ser mais diferentes. Em Jameson, os estímulos sensoriais do consumo. Sujeito à padronização da sociedade de massas e da cultura corporativa, o indivíduo das sociedades pós-modernas teria sua experiência do tempo reduzida ao instante efêmero das sensações comodificadas. Na interpretação de Paz das rebeliões contra-culturais, a irrupção do presente é uma redescoberta libertária de um tempo instantâneo da sensação, tempo do corpo e da imaginação, fora da sucessão histórica. No prazer corporal ou no êxtase artístico e religioso, haveria um entrelace de tempos num “agora” arrebatador, no qual o próprio tempo teria sua origem. Em Lyotard, enfim, o “agora” sublime da arte vanguardista é teorizado e prescrito como a missão de inscrever no presente uma alteridade irreduzível, dando testemunho da materialidade inapreensível do mundo, ante o pensamento que pretenderia dominá-lo.

3.

A “irrupção” observada por Paz, se não era revolucionária no sentido estrito, evocava ainda assim um poder de perturbação da ordem histórica concebido em termos que não deixam de evocar as “explosões” de que falara Benjamin em 1940. O “choque” de Lyotard poderia ser lido como a versão enlutada dessas perturbações. Não aponta para o porvir redentor de Benjamin, nem institui a rebelião pensada por Paz. Em vez disso, testemunha negativamente a contingência do presente. Em contraste, a “redução ao corpo” descrita por Jameson pode ser tomada como uma variante da intuição recente de um declínio mais geral da ocorrência de tais abalos. Essa constatação tem inflexões diversas. Insólita, na consideração do presente como uma experiência coletiva de *déjà vu* proposta por Paolo Virno, ela assume um ar de

³⁷ Idem. P.82.

sutil melancolia na estagnação do “presente amplo” definidor, segundo Hans Ulrich Gumbrecht, do “cronótopo” contemporâneo. E ganha tonalidades distópicas num livro como *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono* (2013), de Jonathan Crary, no qual se afigura como definidora dos nossos tempos a disseminação de “um tempo sem tempo, um tempo sem demarcação material ou identificável, um tempo sem sequência nem recorrência”, pautado pelas demandas incessantes de produção e consumo diante das quais o adormecer constitui uma derradeira barreira fisiológica.³⁸

O conceito de “presentismo” proposto pelo historiador francês François Hartog captura bem alguns traços recorrentes nessas reflexões sobre a temporalidade contemporânea. Hartog propõe a noção de “regimes de historicidade” como um “instrumento heurístico” de reflexão sobre momentos de “crise do tempo”, definidos como aqueles em que as relações entre passado, presente e futuro perdem sua evidência, se articulam segundo uma configuração nova que põe em questão os modos predominantes de pensá-las. Não é que a historicidade tenda ao desaparecimento, como quer Jameson, mas que ela se reconfigura numa composição que não coincide com aquela com a qual era até então associada. Em lugar do “futurismo” característico da era moderna, o contemporâneo seria uma época “presentista”, muito embora o autor reconheça que entre tais “regimes” não existe uma sucessão homogênea, mas relações de tensão e sobreposição. Enquanto o declínio do passado como repertório de valores e episódios exemplares balizadores da ação no presente (a *historia magistra vitae* de Cícero) seria um dos traços que permitem assinalar a emergência da consciência histórica moderna, esta cederia lugar a um outro regime histórico desde que o futuro deixa de funcionar como o ponto de fuga determinante para a interpretação e direcionamento do sentido da história. Ao deixar de ser o instante passageiro de transição ao futuro, no qual agora se entrevê sobretudo a catástrofe ambiental, o presente ganha “espessura” e se volta sobre um passado que já não instrui nem oprime, mas que se deseja “conservar”. “Inchado”, “hipertrofiado”, o presente seria o momento de arquivamento e preservação de um passado concebido em termos de *patrimônio*. Preservação compensatória, diante de

³⁸ CRARY, Jonathan. *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014 [2013]. Tradução de Joaquim Toledo Jr. P. 39.

um passado a que já não se pode recorrer em busca de orientação (e por isso mesmo percebido como frágil, em vias de desaparecimento), mas também da aceleração de mudanças tecnológicas sempre em vias de fazer do mais recente algo de obsoleto, assim como do noticiário veloz que anuncia quase simultaneamente os acontecimentos e sua interpretação, precisando seu sentido e antecipando suas consequências, duplicando o presente em passado. Presentista seria a experiência de um tempo em aceleração inédita e, contraditoriamente, preso em si mesmo, diante de um passado que não se quer deixar passar e de um futuro ameaçador, que não se gostaria de ver chegar: “Tudo se passa como se não houvesse nada mais do o presente, espécie de vasta extensão de água agitada por um incessante marulho”.³⁹

A imagem de um corpo de água agitado, mas de algum modo fechado em seus próprios limites, como se não houvesse um lado de fora, lembra a expressão proposta pelo sociólogo alemão Hartmut Rosa para definir a temporalidade característica das sociedades contemporâneas: “imobilidade frenética” [*“rasender Stillstand”*].⁴⁰ O paradoxo é condensado de maneira ainda mais direta nos termos escolhidos por Hans Ulrich Gumbrecht para descrever o “presente amplo” que seria definidor, segundo seu diagnóstico, do cronótopo contemporâneo: “movimento imóvel”.⁴¹

Assim como o “regime de historicidade” de Hartog, o conceito de “cronótopo” em Gumbrecht está associado às categorias de “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa” formuladas pelo historiador alemão Reinhart Koselleck. (Ainda que a expressão “cronótopo” seja tomada de empréstimo ao filósofo e crítico russo Mikhail Bakhtin, Koselleck é a referência mais importante para compreender a maneira como Gumbrecht pensa a temporalidade moderna e sua transformação.) Koselleck atribui a esse par conceitual um valor metahistórico e antropológico. Ele estabeleceria as condições de possibilidade da existência do tempo histórico e forneceria os elementos necessários para a compreensão de sua mutação em diferentes contextos e momentos.

³⁹ Ver HARTOG, François. Op. Cit. P. 40. O trecho prossegue: “É conveniente então falar de fim ou de saída dos tempos modernos, isto é, dessa estrutura temporal particular do regime moderno de historicidade? Ainda não sabemos. De crise, certamente. É esse momento e essa experiência contemporânea do que tempo que designo presentismo.”

⁴⁰ ROSA, Hartmut. *Social acceleration: A new theory of modernity*. Nova York: Columbia University Press, 2013. P. 15.

⁴¹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Nosso amplo presente”. In: *Revista Redescrições*, ano 4, n. 1, 2012. P. 86.

O tempo humano seria forjado na determinação mútua entre experiência e expectativa, que Koselleck associa também à memória e à esperança. Aquilo que nos aconteceu no passado serve de parâmetro para o que podemos esperar do futuro, enquanto os desencontros entre a concretização antecipada do futuro e aquilo que de fato acaba por acontecer produzem uma alteração retrospectiva do que até então considerávamos como possível. Transformações da relação entre experiência e expectativa, em seu necessário condicionamento mútuo, não seriam apenas mudanças que ocorrem “no” tempo e “ao longo” dele, mas revelariam o próprio tempo histórico como algo de mutável.⁴² Por meio de uma série de estudos detalhados dos discursos sobre o tempo e a história na Europa e especialmente no contexto da língua alemã, Koselleck argumenta que a modernidade é marcada por uma crescente assimetria entre espaço de experiência e horizonte de expectativa, conforme o passado deixa de ser percebido como parâmetro viável para a ação no presente e o futuro se apresenta aberto para o progresso, diante do qual o presente se veria reduzido a um instante fugaz de transição. Essa nova experiência do tempo histórico seria observável na emergência conceitual da ideia de História concebida enquanto um “coletivo singular”, um processo universal de desenvolvimento da civilização humana ao longo do tempo.⁴³ As “histórias” como repositório plural de crônicas de cidades, príncipes, guerras, dão lugar na modernidade à “História” (uso aqui a maiúscula para reforçar o contraste), uma totalidade com uma lógica própria de progressão temporal, da qual os diferentes acontecimentos são as partes. Concebida em termos de progresso, a história passaria a ser entendida também como um processo universal, que permitiria reinterpretar as diferenças culturais em relação a diferentes escalas de

⁴² “(...) todas as categorias que falam de condições de possibilidade histórica podem ser utilizadas individualmente, mas nenhuma delas é concebível sem que esteja constituída também por experiência e expectativa. Assim, nossas duas categorias indicam a condição humana universal; ou, se assim o quisermos, remetem a um dado antropológico prévio, sem o qual a história não seria possível, ou não poderia sequer ser imaginada”. KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência e horizonte de expectativa: duas categorias históricas”. In: *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto / PUC-Rio, 2006 [1979]. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. P. 308.

⁴³ Em contraste com a concepção anterior de “histórias” que seriam um repositório de episódios exemplares do passado, é no “tempo da sela” entre 1750 e 1850 que Koselleck localiza a emergência de uma concepção temporalizada e universalizante da história, indicada no âmbito da língua alemã pela consolidação do termo “*Geschichte*” no singular. Cf. KOSELLECK, Reinhart. *O conceito de história*. Belo Horizonte: Autêntica Editoria, 2013. Tradução de René E. Gertz.

desenvolvimento civilizacional. (A “temporalização” da história observada por Koselleck é inseparável, portanto, da expansão global produzida pelas navegações européias.⁴⁴) Mais do que um novo tempo, a modernidade seria caracterizada por uma nova forma de temporalidade, na qual o passado já não fornece os fundamentos de compreensão do presente. É o futuro, agora concebido como tempo aberto para o progresso, que passa a conferir sentido de maneira decisiva às ações humanas.

Gumbrecht denomina essa assimetria moderna entre experiência e expectativa, estudada por Koselleck, de cronótopo “historicista” (para o qual oferece sua própria genealogia, que não cabe discutir aqui). O esgotamento do historicismo, um fenômeno a seu ver inegável mas não de todo evidente no que diz respeito a suas causas e efeitos, poderia ser associado a pelo menos dois acontecimentos fundamentais: 1) o declínio das grandes narrativas apontado por Lyotard e a multiplicação, potencialmente infinita, de diferentes relatos que não se deixam integrar numa história universal; 2) a conversão do futuro numa dimensão temporal ameaçadora a escapar do controle humano, diante do agravamento assustador dos problemas ambientais, de modo que a própria ideia de expectativa e da ação transformadora por meio da qual se poderia constrói o porvir entra em crise. Em vez da imaginação utópica ou da ação inovadora, o futuro do “nosso tempo” seria objeto principalmente de cálculos de risco. Em adição a esse “fechamento” ameaçador da futuridade, experimentaríamos hoje uma separação mais porosa entre presente e passado, a tal ponto que se poderia falar mesmo numa inundação do presente pelo passado, facultada pelos novos dispositivos técnicos de armazenamento e reprodução de dados e encorajada por políticas oficiais de “musealização” da cultura, tais como as descritas por Hartog no contexto francês. Esse presente “distendido”, “amplo” ou “ampliado” seria “sobretudo um presente cujo futuro específico converte a crença no progresso e em seus projetos ambiciosos em uma disposição subdepressiva de

⁴⁴ “Desde a descoberta de que nossa Terra é uma esfera, a contemporaneidade do não-contemporâneo se tornou uma experiência de todos os povos que habitam este globo. Desde então, a História é temporalizada, em um sentido genuíno. O tempo passa a ser estratificado, não mais só como vivenciado ao natural, mas também como forma de realização e resultado da ação humana, da cultura humana e sobretudo da técnica humana.” Idem. P. 40.

estagnação”.⁴⁵ O presente seria uma dimensão de “simultaneidades expandidas”, mas, em vez de remeter a outros tempos, elas lançariam o presente de volta sobre si mesmo, sem apontar caminhos de alteração do mundo. Numa nota mais especulativa, Gumbrecht sugere que podemos estar vivendo a passagem de uma cultura centrada em torno da “ação” e do “sentido” para uma cultura do “ritual” e da “presença”. Nesta, em lugar da interpretação intelectual e da intervenção transformadora e deliberada sobre o mundo, seriam mais importantes a presença corporal entre as coisas do mundo e a inscrição do corpo num ritmo cosmológico.⁴⁶

Em alguma medida, a “redescoberta” do corpo e da presença proposta por Gumbrecht ecoa as reflexões de Paz sobre o “agora” dos movimentos contraculturais. Nesse caso, no entanto, ela não tem o mesmo valor subversivo (a não ser em relação à predominância de questões de “sentido” na academia), pois diria respeito a uma tendência geral da cultura e não a uma forma de rebelião contra o *status quo*. A passagem à “presença”, contraditoriamente, indicaria antes uma crise da noção moderna de mudança histórica e a emergência de uma cultura em que a experiência de pertencimento ao cosmos seria mais importante do que as perspectivas de crítica e de transformação do mundo.

Se nos anos 1970 e 1980 os debates sobre o pós-moderno formam compósitos babélicos e milenaristas, em que se aglutinam controvérsias sobre todo tipo de mudança epocal (do questionamento das demarcações claras entre arte e cultura, ao reverso da velha contraposição modernista entre *Kitsch* e vanguarda teorizada por Clement Greenberg, às novas formas de circulação e validação de conhecimento nas sociedades então ditas pós-industriais, das novas políticas identitárias feministas, gays e do ativismo negro até a desconstrução da metafísica ocidental), nos anos 2000 e 2010 ganham fôlego reflexões centradas sobre a hipótese da emergência de uma experiência do tempo que colocaria em crise a ideia moderna de mudança histórica. Nostálgicos, melancólicos, quando não catastróficos, os debates sobre o tempo voltam a figurar com proeminência em campos diversos do pensamento, mas o fazem

⁴⁵ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Contraponto e Puc-Rio, 2012. Tradução de Luciana Villas Bôas e Markus Hediger. Pp. 94-95.

⁴⁶ Cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto e Puc-Rio, 2010. Tradução de Ana Isabel Soares. Em especial, o capítulo “Epifania / presentificação / Dêixis: futuros para as Humanidades e as Artes”. Pp. 119-164.

sob o signo de uma crise. A discussão afigura-se curiosamente estática, como que duplicando em sua forma aquilo que procura constatar. Pensar o tempo é muitas vezes, tem-se a impressão, falar de um problema incontornável, mas também curiosamente destituído de dinamismo, sem energia, como se de algum modo estivesse em vias de desaparecer. Uma extinção do tempo? Não em sentido cósmico, por certo – de todo modo, ainda não. Mas em termos geológicos, sim, não falta quem reflita sobre os tempos atuais como tempos terminais, ao menos no que diz respeito à existência da espécie humana e da própria ideia de “epocalidade”.⁴⁷ Na retomada em outros termos desse aspecto das numerosas discussões “pós-”, é possível situar uma das linhas de força do debate sobre o contemporâneo.

V. Os tempos e espaços do tempo

Em tais esforços de elucidação dos tempos, haveria também um gesto reiterativo, que contribui para perpetuar a situação que pretenderia analisar? A questão “em que tempo vivemos?”, afirma Rancière no ensaio que deu origem ao livro aqui mencionado de início, está ligada à caracterização de um estado de coisas. Nessa caracterização, o tempo pode atuar como um “princípio de impossibilidade”, invertendo a conhecida fórmula da filosofia transcendental kantiana. Não estabeleceria as condições da experiência possível, mas uma partilha de possibilidades: “Quando Platão enumera os primeiros componentes de sua *República*, diz que os artesãos não devem estar em outro lugar que não seu local de trabalho, porque ‘o trabalho não espera’”.⁴⁸ Aplicada à divisão entre o passado e o presente, a definição de um estado de coisas indicaria, por exclusão, um *impossível histórico*. A caracterização daquilo que o presente é, propõe Rancière, não diz respeito apenas aos acontecimentos que se deixam ou não agrupar como constitutivos de uma época, mas também às possibilidades que se apresentam para cada época como suas perspectivas de futuro. O acento predominante das descrições que procuram definir o “nosso

⁴⁷ “O Antropoceno (ou que outro nome se lhe queira dar) é uma época, no sentido geológico do termo, mas ele aponta para o fim da ‘epocalidade’ enquanto tal, no que concerne à espécie”. DANOWSKI, Déborah e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie e Instituto Socioambiental, 2014. P. 10.

⁴⁸ RANCIÈRE, Jacques. “Em que tempo vivemos?”. In: *Serrote*, n. 16, março de 2014 [2012]. Pp. 203-222. Tradução de Donaldson M. Garschagen.

presente”, escreve Rancière, recairia sobre o “fim” dessas perspectivas, ao menos enquanto perspectivas de um futuro substancialmente diverso do estado de coisas atual. Nossa época seria uma época posterior ao “fim” da crença numa alternativa ao sistema capitalista, da ideia de luta de classes, das esperanças de transformação utópica do mundo. Não só uma época posterior ao final de um período histórico, mas ainda à própria história, “compreendida como o tempo de uma promessa a se completar”.⁴⁹ Mais do que indicar aquilo que é, em contraste com um passado que teria deixado de ser, o presente se definiria em relação àquilo que, nele, já não pode mais vir a ser. No limite, definidora do nosso presente seria a constatação da impossibilidade de que ele venha a ser outro qualquer. Formuladas nesses termos, argumenta Rancière, as respostas predominantes à questão “em que tempo vivemos?” não são apenas uma descrição de um estado de coisas qualquer, mas participam, elas mesmas, da constituição desse estado de coisas que enunciam como algo de incontornável. Dessa maneira, o suposto ceticismo a respeito de qualquer tentativa de se estabelecer um sentido inequívoco para a história acabaria por ser tão dogmático quanto as velhas previsões marxistas que pretenderia suplantar. Com a única diferença de que teria substituído a perspectiva de emancipação pela reiteração conformista do real.⁵⁰ Em oposição ao que descreve como um novo determinismo histórico, Rancière argumenta que “há vários tempos em um só tempo”. E propõe que a prática do dissenso pode ser compreendida como o ato de “construir outro tempo no tempo da dominação, criar o tempo da igualdade dentro do tempo da desigualdade”.⁵¹ Nem só do circuito 24/7 de produção e consumo seria feito o mundo contemporâneo. Num ensaio anterior sobre a ideia de “anacronismo”, Rancière defenderia que a própria condição de existência da historicidade é essa multiplicidade do tempo: “Há história à medida que os homens não se ‘assemelham’ ao seu tempo, à medida que

⁴⁹ Idem. P. 204.

⁵⁰ “Nosso tempo – no sentido da descrição dominante do estado de coisas que forma o contexto de nosso presente – não se livrou da necessidade histórica. Tampouco se livrou da modalidade marxista de inteligibilidade de nosso mundo vivido. Apenas as desconectou daquela percepção do possível a que estavam ligadas.” Idem. P. 205.

⁵¹ Idem. Pp. 214-215.

eles agem em ruptura com o ‘seu’ tempo, com a linha de temporalidade que os coloca em seus lugares impondo-lhes fazer do seu tempo este ou aquele emprego.”⁵²

A questão que se coloca, então, é em que medida essa “busca do presente” pode ser também uma *crítica do presente*, na ausência de um futuro que se apresente como promissor ou mesmo de qualquer perspectiva de transformação do estado de coisas vigente. Seria possível conceber uma forma de crítica histórica “sem futuro”, tal como propõe um livro recente do crítico inglês T.J. Clark?⁵³ O declínio dos ideais utópicos ou da crença global no progresso como “destino” histórico da raça humana seriam sintomas de uma condição que se poderia dizer verdadeiramente “pós-histórica”, em que as únicas mudanças em nosso modo de vida seriam aquelas decorrentes das inovações tecnológicas e das mudanças ambientais, às quais devemos inevitavelmente nos adaptar, mas sobre as quais temos pouco ou nenhum controle?

A crítica de Rancière, que neste ensaio se dirige de modo geral a uma esquerda na qual a crítica social acabaria reiterando o estado de coisas vigente, tem como alvo mais específico, em outros livros, a tese de Lyotard sobre o fim das metanarrativas modernas e sua reinterpretação do sublime kantiano. Essas duas ideias de Lyotard permitiriam distinguir dois grandes momentos dos debates “pós-”.⁵⁴ Nos anos 1970 e 1980, prevaleceria uma interpretação do pós-moderno associada à exploração estética do ecletismo, do hibridismo e do ornamento (em contraste com a austeridade funcional da arquitetura moderna, com o suposto dogmatismo das vanguardas ou com a ideia greenberguiana de especificidade dos meios artísticos) e à afirmação de um pluralismo agonístico como condição de emergência de uma nova agenda política, ligada a questões identitárias e não subsumível aos moldes anteriores da disputa política de partidos, ao antagonismo dialético da luta de classes ou à lógica disjuntiva da Guerra Fria. Na década seguinte, essa versão “eufórica” do debate “pós-” daria lugar a sua variante enlutada, diante do triunfo global do neoliberalismo e da discussão crescente nos países europeus sobre as implicações éticas e políticas de

⁵² RANCIÈRE, Jacques. “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”. In: SALOMON, Marlon (Org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011. P. 47.

⁵³ CLARK, T.J. *Por uma esquerda sem futuro*. São Paulo: Editora 34, 2013 [2012]. Tradução de José Viegas.

⁵⁴ Cf. RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005. Tradução de Mônica Costa Netto. Pp. 40-43.

diferentes modos de se lidar com o passado da Segunda Guerra e do Holocausto. Aí, em lugar da euforia plural, se impõe o imperativo do luto e a irrepresentabilidade como um novo paradigma do pós-moderno, agora reduzido à tarefa de, a cada vez, dar testemunho da incomensurabilidade entre mundo e pensamento.

Associando esses dois momentos, Rancière argumenta que o pós-modernismo não significou tanto uma crise ou desconstrução das metanarrativas modernas, mas antes a substituição da grande narrativa moderna de emancipação da humanidade pelas vias do progresso ou da revolução, ligada a uma concepção teleológica da história, por uma nova metanarrativa, da história enquanto catástrofe. Se na metanarrativa marxista o proletariado aparecia como “vítima única” do capitalismo, dado que a luta de classes era tomada como o conflito social fundamental, a modernidade seria reescrita, na metanarrativa de Lyotard, a partir de uma mudança radical de perspectiva, em que o extermínio dos judeus nos campos de concentração nazistas ocupa o lugar de acontecimento central. O Holocausto seria o evento-limite revelador da vocação totalitária das promessas modernas de emancipação universal.⁵⁵ A redefinição do sentido da vanguarda e a prescrição imperativa da tarefa de testemunho sensível da catástrofe equivaleriam, para Rancière, a uma redução do dissenso estético ou político à “lei única” da ética.⁵⁶

Contra esse definição a seu ver unitária do pós-moderno, como tempo do testemunho e da dívida, Rancière insiste na heterogeneidade do tempo histórico. Sem ter como detalhar aqui os desdobramentos dessa discussão, podemos, a partir dela, introduzir agora um outro conceito da temporalidade contemporânea, apenas aludido mais acima. Trata-se da ideia do passado-presente proposta por Andreas Huyssen. Em contraste com as caracterizações propostas por Hartog e Gumbrecht, Huyssen ressalta

⁵⁵ “(...) *Heidegger e ‘os judeus’* (Lyotard 1990) pode ser considerado um ponto de virada que confere à chamada argumentação pós-moderna um sentido que talvez não estivesse lá e que certamente não era óbvio no começo. Esse sentido é o da substituição de uma narrativa e o da substituição da vítima. Nesse texto, os judeus se tornam o sujeito da nova narrativa da modernidade, a nova narrativa do mundo ocidental. Não era mais uma narrativa de emancipação, o enredo de sentido único do cumprimento de uma promessa. Em vez disso, era outro enredo de sentido único: a narrativa do crime absoluto que aparece como a verdade de toda a dialética do pensamento ocidental, o resultado final da grande tentativa de esquecer a dívida do pensamento em relação, ao Outro, o Indomável ou o Irredimível.” RANCIÈRE, Jacques. “The thinking of dissensus. Politics and aesthetics”. In: BOWMAN, Paul e STAMP, Richard (eds.). *Reading Rancière*. Londres e Nova York: Continuum, 2011.

⁵⁶ Cf. RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

uma dimensão conflitiva dessa “presença” do passado, que lhe permite falar na existência de múltiplas “políticas da memória”. Seu ponto de partida é a constatação de uma “hipertrofia da memória” que teria, nas últimas décadas, colocado em questão o domínio da narração histórica como forma privilegiada de relação com o passado nas sociedades modernas. Ao estabelecer uma separação clara entre presente e passado, diz Huyssen, o discurso histórico contribuiu para “ancorar o presente a cada vez mais transitório da modernidade e da nação numa narrativa multifacetada, mas forte, do tempo histórico.”⁵⁷ O discurso histórico estabeleceria um duplo contrapeso ao presente efêmero e desorientador da modernidade, criando um arco narrativo inteligível que teria como ponto inicial o passado heróico da fundação nacional e o futuro da utopia como horizonte redentor. A explosão da memória nas últimas décadas sinaliza, para Huyssen, uma crise das imaginações do futuro e dos passados nacionais como “âncoras” de orientação, num mundo globalizado e às voltas com um futuro que se afigura distópico.⁵⁸ O sentido dessas práticas de memória emergentes, porém, não é unitário. Sem deixar de reconhecer a existência de um mercado da memória, que tende a apresentar o passado como uma mercadoria sempre disponível e reciclável por meio de incontáveis *remakes*, modas retrô e serviços de arquivamento digital, Huyssen procura chamar atenção para a maneira como diferentes usos da memória intervêm no espaço público contemporâneo. Em variadas configurações geopolíticas particulares, diferentes práticas de recordação do passado tomariam o lugar das imaginações do futuro como catalisadoras dos debates políticos. Huyssen propõe a discussão de múltiplas “geografias da modernidade” e “políticas da memória” observáveis nas demandas de reparação ou reavaliações contenciosas de identidades coletivas e pactos sociais, amparadas nos acordos internacionais de Direitos Humanos. Marcos legais e tópicos de discussão primeiro estabelecidos nos

⁵⁷ HUYSSSEN, Andreas. *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003. Pp. 1-2. Tradução minha.

⁵⁸ Sobre isso, ver o amplo inventário de distopias contemporâneas compilado por Deborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro. DANOWSKI, Deborah e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Op. Cit. Os autores resumem assim o tom predominante nas imaginações do futuro contemporâneas: “As distopias, enfim, proliferam; e um certo pânico perplexo (pejorativamente incriminado como catastrofismo), quando não um entusiasmo algo macabro (recentemente popularizado sob o nome de ‘aceleracionismo’), parecem pairar sobre o espírito do tempo. O famoso ‘no future’ do movimento punk se vê subitamente revitalizado – se este é o termo que convém –, assim como reemergem profundas inquietações de dimensões comparáveis às presentes, como aquelas suscitadas pela corrida nuclear dos anos, não tão distantes assim, da Guerra Fria”. P. 14.

debates e processos sobre os crimes nazistas e o Holocausto são apropriados e reformulados conforme se aplicam ao passado ditatorial nos países latino-americanos ou à “limpeza étnica” nos Bálcãs, ao *Apartheid* sul-africano ou ao genocídio armênio. Se as novas tecnologias digitais parecem criar uma permanente “disponibilidade” do passado, como objeto de pesquisa ou consumo, caberia hoje, para Huyssen, refletir sobre as implicações de diferentes modos, contextos e objetos de recordação. Os discursos da memória podem alimentar posturas melancólicas ou conservadoras, mas são “essenciais”, escreve Huyssen, para a reinvenção contemporânea da imaginação de futuros alternativos⁵⁹.

De perspectivas teóricas muito diferentes, Rancière e Huyssen insistem numa heterogeneidade do tempo histórico que permite questionar ou pelo menos relativizar os pronunciamentos de pretensão universal (ainda que às vezes assumidamente especulativos) sobre um fechamento do futuro que seria definidor da temporalidade contemporânea, tais como os de Hartog ou Gumbrecht. Ao ressaltar a variação da experiência do tempo em diferentes “lugares” sociais ou geopolíticos, ambos chamam ainda nossa atenção para a maneira como a temporalidade é também uma questão de espaço, atravessada por conflitos que, ao renegociar os modos usuais de delimitação de ocupações e identidades individuais e coletivas, continuam a tornar o tempo outro.

A insistência de Rancière sobre a heterogeneidade do tempo histórico e o interesse de Huyssen pelos diferentes contextos particulares de “culturas da memória” contemporâneas permitem ainda notar, por outro lado, uma nota paroquial no modo como ambos realizam suas avaliações retrospectivas dos debates “pós-”: reduzidos, num caso, a dois momentos da obra de Lyotard e, no outro, a peculiaridades do modo americano de lidar com o legado das vanguardas. Cabe lembrar aqui o “canivete suíço” ironicamente deplorado por Louis Menand, a confusão babélica que pode ter acabado por fazer da impressionante versatilidade da categoria de “pós-moderno” sua maior fraqueza, a ponto de, no limite, não querer dizer nada. Seja lá como se queira

⁵⁹ “Precisamos tanto do passado quanto do futuro para articular nossas insatisfações políticas, sociais e culturais com o estado atual do mundo. E embora a hipertrofia da memória possa levar à auto-indulgência, a fixações melancólicas e a uma ênfase problemática na dimensão traumática da vida sem saída em vista, discursos da memória são absolutamente essenciais para imaginar o futuro e recuperar uma fundamentação temporal e espacial da vida e da imaginação numa sociedade midiática e de consumo que a cada vez mais esvazia a temporalidade e colapsa o espaço.” HUYSSSEN, Andreas. Op. Cit. P. 7.

avaliar o sentido desses debates, parece inevitável por isso abordá-los de maneira parcial, por meio de recortes em que o prefixo “pós-” esteja ligado a contextos de circulação onde assume sentidos específicos, sem que isso defina o termo em geral.

6. Dois contemporâneos. O fim e o que vem depois segundo Haroldo de Campos e Silviano Santiago

I. 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. 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”, quero aproveitar o mote que ele sugere para recuperar aqui duas reflexões influentes sobre a emergência de um novo presente histórico realizadas a partir do ponto de vista brasileiro. Deslocando assim 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, portanto, 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” (1998), de Silviano. Cada um à sua maneira, são textos que realizam gestos de periodização enfáticos, nos quais a demarcação de um presente histórico se realiza, simultaneamente, como intervenção sobre o contexto descrito. Escritos com quatorze 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”¹.

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

¹ SANTIAGO, Silviano. “A democratização no Brasil (1979-1981) – Cultura versus arte”. In: *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. P. 150.

orienta 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.²

“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?”³ 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

² 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.

³ Idem. P. 134.

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.

II. 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”.⁴ 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

⁴ 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. P. 265.

coletivo e do resultado anônimo” característicos do movimento de vanguarda.⁵ 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”.⁶ 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”.⁷ 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”.⁸ 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”.⁹ 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. 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”.¹⁰ 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

⁵ Idem. P. 266.

⁶ Idem. P. 265.

⁷ Idem. P. 266.

⁸ Idem, *ibidem*.

⁹ Idem. P. 268.

¹⁰ Idem. P. 269.

tradição”, ela “permite recombinar a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença, na unicidade *hic et nunc* do poema pós-utópico”.¹¹

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.¹²

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

¹¹ Idem, *ibidem*.

¹² 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.

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 atuação intelectual, sem atenção às qualificações propostas no texto.¹³ 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

¹³ 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.

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.¹⁴ Também em seu momento 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

¹⁴ “Geralmente estas diversas orientações eram concebidas pelos autores e apresentadas pela crítica de um ponto de vista disjuntivo: uma *ou* outra. Sobretudo 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.

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”.¹⁵

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”.¹⁶ 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

¹⁵ 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.

¹⁶ CAMPOS, Haroldo de. Op. Cit. P. 243.

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”.¹⁷ 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 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.¹⁸

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

¹⁷ CAMPOS, Haroldo de. “Poética sincrônica”. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010. Pp. 205-212.

¹⁸ 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.

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 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.¹⁹

III. 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

¹⁹ 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.

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”.²⁰ Para constituir esse “pós”, portanto, seria necessário estabelecer outra relação com o passado, para inventar uma “tradição-sem-tradição”.²¹ Silviano propõe que ela poderia ser encontrada no diálogo com dois autores tradicionalmente subestimados na leitura modernista do 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.²²

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

²⁰ SANTIAGO, Silviano. “Fechado para balanço (sessenta anos de modernismo)”. In: *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. P. 101.

²¹ Idem. P. 100.

²² Idem. P. 107.

o jovem romancista pode utilizar para combater democraticamente as imposições coercitivas do monopólio televisivo no Brasil”.²³

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”.²⁴ 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 (numa comparação com a ausência de segundo plano em Homero).²⁵ 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.²⁶

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

²³ Idem. P. 104.

²⁴ Idem, *ibidem*.

²⁵ Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007 [1946].

²⁶ Cf. RODRIGUES, Henrique Estrada. *Op. Cit.*

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 esse termos. Tratava-se de pensar o diálogo entre a 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.²⁷

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.

²⁷ 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.

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 adorniana 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 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.²⁸ 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

²⁸ SANTIAGO, Silviano. Op. Cit. P. 138.

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?²⁹

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

²⁹ Idem. P. 134-135.

compatíveis agendas políticas, que revelariam os limites e o autoritarismo da esquerda marxista.³⁰ Glauber é lembrado, inesperadamente, para demonstrar a vigência de um *esprit de corps* que começava a se esfacelar 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 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.

³⁰ 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 vaias 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.

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.

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 desrecale 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 subscrever, 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.

IV. 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* (2014), 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.³¹ 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”³² –, 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 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 tímido em comparação ao que se dá em outros países latino-americanos.

V. “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.

³¹ 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.

³² SANTIAGO, Silviano. Op. Cit. P. 148.

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, reiteraões 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* (2015), 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 Cravalanças, 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 Cravalanças 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.

7. Alegorias depois de Benjamin. Cenas do debate brasileiro

I. Ruína e atraso

Falar em alegorias *depois* de Walter Benjamin no contexto brasileiro é utilizar uma categoria temporal que tem implicações decisivas e diversas para os termos que são aí postos em relação. Talvez se pudesse condensar essas diferenças por meio de um contraste entre as ideias de *ruína* e de *atraso*, como duas compreensões do que significa, em termos históricos, “vir depois”, indicando um aspecto central da teoria da alegoria em Benjamin e uma cisma recorrente dos debates sobre a condição histórica do país dito “subdesenvolvido”. O próprio devir histórico aparece na alegoria em sua face de ruína, afirmará Benjamin em seu livro *Origem do drama trágico alemão* (1928). Ao propor em seu estudo uma outra chave de pensamento da significação alegórica, Benjamin encontrava nela também uma experiência peculiar da sucessão histórica. Em vez do tempo histórico compreendido em termos de progresso e desenvolvimento, na alegoria contemplaríamos a história em sua “*facies hippocratica*” – um rosto agônico ou mesmo sua caveira, imagens que têm correspondência com aquelas formuladas anos mais tarde no derradeiro texto do pensador alemão, suas teses “Sobre o conceito da História” (1940): o entrelaçamento de civilização e barbárie e o progresso como um acúmulo de escombros. Parece claro que nos deparamos com imagens em chave muito diferente se pensarmos nas perspectivas desenvolvimentistas predominantes na vida brasileira no contexto inicial de recepção dessas ideias de Benjamin, em meados do século XX. “Vir depois”, no caso brasileiro, faz pensar de imediato na relação do território colonial com a metrópole da qual ele “descende”. Mas também, e talvez de modo mais decisivo ainda hoje em dia, na ideia da condição relativamente atrasada do país em comparação com os países ditos desenvolvidos. É no questionamento das concepções de sucessão histórica pressupostas por diferentes projetos de superação redentora do “atraso” brasileiro que se pode localizar ao menos uma das razões da importância assumida pela teoria da alegoria de Benjamin no Brasil, a partir dos novos conflitos políticos e culturais desencadeados pelo golpe militar de 1964. A modernização

autoritária implementada pela ditadura demonstrava o quanto a ideia de *superação do atraso* podia se realizar, quando reduzida a suas acepções técnicas, como *produção de ruínas*. Se o golpe impunha à esquerda uma experiência histórica de trauma, expunha também o autoritarismo latente em seus próprios planos de emancipação nacional pela via desenvolvimentista ou revolucionária. Desse modo, abria caminho para novas práticas de contestação que se opunham à ortodoxia marxista. A dicção alegórica, nesse contexto, podia funcionar tanto como expressão do luto pela derrota quanto da alegria resultante daquilo que Octavio Paz chamaria, a propósito dos movimentos contraculturais dos anos 1960, de “irrupção do presente ofendido”.¹ Como observa Benjamin, a experiência da ruína e do luto na alegoria pode ser ocasião para um tipo inesperado de jogo. O alegorista é aquele que atribui sentido aos fragmentos de um mundo desprovido de significação intrínseca, de maneira que na alegoria a desolação das ruínas históricas guarda uma precária promessa de redenção.

A teoria de Benjamin é por demais intrincada para que se possa fazer dela aqui mais do que uma exposição sumária. Interessa sobretudo ressaltar, do ponto de vista de suas repercussões no contexto brasileiro, as consequências apontadas por Benjamin a respeito do aspecto convencional da significação alegórica. Um dos pontos elementares do argumento de Benjamin é a crítica ao privilégio concedido ao símbolo em detrimento da alegoria na tradição filosófica. Em particular, numa vertente predominante de pensamento da estética moderna que abrange, no rápido recenseamento realizado em seu livro, de Goethe a Yeats, passando por Schopenhauer e pelos românticos alemães. Característica dessa vertente seria a contraposição entre o modo de alusão convencional da alegoria e a relação orgânica entre figura e sentido atribuída ao símbolo. Enquanto na alegoria o particular indica o geral por meio de um código convencional de correspondências (isso “quer dizer” aquilo), no símbolo haveria uma manifestação do geral no particular, uma plenitude da expressão vedada ao caráter artificial e, no limite, arbitrário da alegoria. Sem desconsiderar o aspecto convencional da alegoria, Benjamin procura mostrar que ele exprime uma experiência temporal diversa daquela do símbolo. Enquanto neste o

¹ Cf. PAZ, Octavio. “O ocaso da vanguarda.” In: *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013 [1974]. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Pp. 107-165.

sentido se manifesta no clarão do “instante místico”, como se o suprassensível se desse a ver no sensível, a alegoria para Benjamin “mergulha no abismo entre o ser figural e a significação”.² Em seu recurso à convenção, a alegoria ressalta o sentido como algo que é construído e que se furta à contemplação imediata. Exprime, dessa maneira, a historicidade da linguagem, naquilo que ela tem de transitório e mundano, em contraste com a elevação epifânica do símbolo. Ao remeter a um sentido outro além daquilo que se exprime literalmente, a alegoria indica uma distância entre matéria (a letra do texto) e transcendência (o espírito do que é dito), mundo sensível e plano ideal, história e eternidade. Nas alegorias das peças barrocas que estuda, esse abismo exprime para Benjamin uma experiência dolorosa de queda e separação do divino, ligada à violência das guerras religiosas do século XVII: a alegoria remete a uma instância transcendente que parece ausente do mundo humano. Em vez de prenúncio da vida eterna, a história seria nela um declínio sem fim. A alegoria associa assim a frágil aspiração de redenção e o lamento pelo sofrimento da história humana:

Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor dizendo, de uma caveira.³

Até onde se sabe, o nome de Walter Benjamin faz suas primeiras incursões na vida cultural brasileira por obra de Otto Maria Carpeaux, o crítico e historiador austríaco que se exilou no Brasil em setembro de 1939, fugindo da ascensão nazista na Europa. Desde a década de 1940, Carpeaux se refere a Benjamin em seus artigos no jornal *Correio da Manhã*, onde inicia uma colaboração regular em 1941 por intermédio de Álvaro Lins. Em sua *História da literatura ocidental*, publicada em oito volumes entre 1960 e 1966, Gunter Karl Pressler localizou ainda duas breves menções de Carpeaux a Benjamin, nos volumes II e VII, com referência a seu estudo

² BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011 [1928]. Tradução de João Barrento. P. 176.

³ Idem, *ibidem*.

sobre o barroco.⁴ Num artigo recente, Bruno Gomide demonstrou que, além das menções explícitas a Benjamin, Carpeaux muitas vezes parafraseou suas ideias sem referência direta ao filósofo. Essa apropriação, segundo Gomide argumenta de maneira convincente, chega ao ponto do plágio um artigo de 1942 sobre o escritor russo Nikolai Leskov, no qual há correspondências textuais significativas com o ensaio “O Narrador”.⁵ É apenas no final dos anos 1960 que Benjamin começa de fato a ser traduzido no Brasil. Em 1968, Carlos Nelson Coutinho traduz o ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” para a revista *Civilização Brasileira*. A essa tradução, incluída por Luiz Costa Lima na antologia *Teoria da Cultura de Massa* (1969), segue-se a de José Lino Grünwald para o livro *A ideia do cinema* (1969).⁶ Este ensaio de Benjamin havia norteado também a apresentação sua obra realizada por Leandro Konder num dos capítulos de seu livro *Os marxistas e a arte* (1967). O primeiro intelectual brasileiro a dedicar um estudo amplo à obra de Walter Benjamin com atenção especial à sua teoria sobre a alegoria é José Guilherme Merquior, que em 1969 publica *Arte e sociedade em Adorno, Marcuse e Benjamin*. No mesmo ano, chegava às livrarias brasileiras o livro *A significação presente do realismo crítico* (*Die Gegenwartsbedeutung des kritische Realismus*, 1958), de Lukács, publicado aqui com o título *Realismo crítico hoje* (1969), no qual a teoria benjaminiana da alegoria também tem importância central. Para o leitor brasileiro, que até então só teria notícias de Benjamin por meio de edições importadas, se tanto, essas publicações promovem uma brusca e decisiva entrada em cena. A primeira tradução do livro de Benjamin sobre o *Trauerspiel*, de autoria de Sérgio Paulo Rouanet, só seria publicada em 1984, com o título *A origem do drama barroco alemão*. Já a partir dos livros de Merquior e Lukács, no entanto, o leitor brasileiro contava com exposições que apresentam Benjamin como figura central do

⁴ Cf. PRESSLER, Gunter Karl. *Benjamin, Brasil*. São Paulo: Annablume, 2006. P. 68

⁵ GOMIDE, Bruno Barreto. “Carpeaux e Benjamin: uma recepção contrafeita”. In: *Cadernos benjaminianos*. Belo Horizonte: volume 10, 2015, pp. 3-10.

⁶ Pressler menciona ainda uma terceira tradução, feita a partir da tradução francesa incluída no volume de obras escolhidas organizada em 1959 por Maurice de Gandillac, e publicada no livro *Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Lucien Goldman. Sociologia da arte IV*, organizado por Gilberto Velho. Tanto Coutinho quanto Grünwald teriam se baseado na terceira versão alemã do ensaio. Em 1985, Sérgio Paulo Rouanet publicaria a primeira versão na antologia por ele organizada e traduzida, *Magia e técnica, arte e política*, primeiro dos três volumes das obras escolhidas lançados pela Brasiliense. Cf. PRESSLER, Gunter Karl. Op. Cit. P. 66.

pensamento estético do século XX. Em especial no caso de Lukács, a exposição se fazia acompanhar de uma dura crítica. O crítico húngaro reconhecia nas leituras de Benjamin sobre as obscuras peças barrocas alemãs do século XVII uma análise de maior alcance histórico, que realizava a mais bem acabada defesa teórica das práticas artísticas das vanguardas modernas. Não seria a obra de Franz Kafka, tomado por Lukács como o caso paradigmático daquilo que ele chamava de “vanguarda”, atravessada pela alusão a um sentido transcendente que não chegava nunca a se concretizar? Empenhado em defender os méritos da escrita realista contra as tendências “vanguardistas”, Lukács veria na teoria da alegoria de Benjamin uma tentativa de justificação da expressão do absurdo da vida moderna na obra de autores como Kafka. Em contraponto à ênfase de Benjamin sobre uma exposição, na alegoria, da história em seu aspecto ruinoso e transitório, Lukács leria a referência à “*facies hippocratica*” da história simplesmente como alusão à “morte da historicidade”.⁷ Em lugar de uma temporalidade ruinoso, haveria em Kafka e na teoria da alegoria de Benjamin, em última instância, uma negação do tempo histórico em seu aspecto dinâmico e autêntico – determinado, para Lukács, pela dialética da luta de classes.

II. “Um nó pouco pensado”

Ao considerar a importância da teoria da alegoria de Benjamin no contexto brasileiro, assim como da crítica que lhe é feita por Lukács, talvez caiba de início um comentário sobre um estudo influente que parece minimizar essa repercussão. Refiro-me ao seguinte trecho do livro *Alegorias da derrota* (2003), de Idelber Avelar:

Apesar da alegoria ter ocupado o centro dos debates estético-políticos dos últimos anos, especialmente no Cone Sul, creio que persiste um nó pouco pensado, especialmente com respeito ao porquê do retorno da alegoria em tempos ditatoriais e pós-ditatoriais. A explicação mais comum para a proliferação de textos alegóricos durante ditaduras é conhecida: sob condições de medo e censura, os escritores se veriam forçados a usar “formas indiretas”, “metáforas”, “alegorias” (entendida agora no sentido vulgar, clássico-romântico aludido acima, de uma imagem ilustrativa recoberto, como um véu, uma abstração semântica). Esta explicação nunca me convenceu muito, talvez

⁷ LUKÁCS, Georg. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada Editora de Brasília, 1969 [1958]. Tradução de Erminio Rodrigues. P. 69.

porque eu recuse conceder aos censores argentinos qualquer mérito por *Respiração artificial*, de Ricardo Piglia, ou dar algum crédito à ditadura de Pinochet por *Lumpérica*, de Diamela Eltit, ou ainda aos generais brasileiros pelas canções de Chico Buarque de Hollanda. O fundamental, em todo caso, reside no fato de que nessa interpretação a irrupção do alegórico aí se reduziria a um conteúdo já prévio e meramente recoberto *a posteriori*, supostamente enunciável transparentemente em tempos de “livre expressão”.⁸

O estudo de Avelar sobre “a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina”, como seu subtítulo circunscreve seu objeto, pode ser considerado, sem exagero, o mais influente aproveitamento crítico recente do conceito de alegoria, tal como formulado por Benjamin, no contexto latino-americano. É relevante, por isso, refletir sobre a maneira como seu autor caracteriza, no trecho reproduzido acima, a história recente dos “debates estético-políticos” do “Cone Sul”. No que diz respeito ao contexto brasileiro, as qualificações “pouco pensado” e “mais comum”, enquanto duas medidas relativas resultantes de uma comparação quantitativa, talvez não sejam incorretas, ainda que se possa imaginar que esse sopeso varia muito a depender do contexto e do recorte temporal que se queira dar a tais debates. Se pensarmos por exemplo nas pesquisas acadêmicas sobre alegoria e ditadura desses “últimos anos”, que da perspectiva do livro corresponderiam talvez à metade final da década de 1990, há razões para que nos perguntemos se a comparação se sustenta.

Não há dúvida que o livro de Avelar de fato contribuiu para instaurar, tanto por sua qualidade quanto pelo sentido enérgico de interpelação polêmica, um novo quadro de leitura das relações entre alegoria e ditadura no contexto intelectual latino-americano. Sinal disso são não apenas os muitos estudos que continuam a tomá-lo por referência, mas também aqueles trabalhos recentes que, ao buscarem outro caminho de leitura do período, o fazem afirmando certo contraste em relação a ele. É o caso, por exemplo, do livro *Afterlives of confinement* (2012), de Susana Draper, que procura ler o contexto pós-ditatorial latino-americano por meio das categorias também benjaminianas da “sobrevivência” ou “pervivência” (*Nachleben*) e do “despertar”, em vez da alegoria.⁹ Algo parecido acontece na tese recente de Tiago

⁸ AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. P. 20.

⁹ DRAPER, Susana. *Afterlives of confinement*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2012.

Guilherme Pinheiro, *Literatura sob rasura* (2014), que chama atenção para a insuficiência da ênfase em procedimentos alegóricos para a análise da relação entre escrita e história em relação ao passado ditatorial na obra de diversos autores latino-americanos de finais do século XX e início do XXI. Entre eles, Roberto Bolaño.¹⁰

Isso que o livro de Avelar observava ter sido “pouco pensado”, porém, não era até então algo de todo *impensado*, como pode levar a crer a ausência no estudo de referência às instâncias anteriores no contexto brasileiro (ao qual me limito aqui) de discussão sobre as relações entre alegoria e ditadura por referência à obra de Walter Benjamin. Esse estranho recalque efetuado pelo livro talvez tenha relação com a maneira como a noção de alegoria é nele mobilizada. Não parece um acaso, desse ponto de vista, que a exclusão de formulações precedentes e alternativas da noção de alegoria no contexto ditatorial e pós-ditatorial brasileiro se faça acompanhar no livro pela condenação sumária daqueles projetos de escrita que não se deixam enquadrar em sua caracterização do alegórico:

Se houvéssemos elegido as formas dominantes da prosa literária atual, teríamos que referir-nos a comarcas mais visitadas, o pós-modernismo casual, pop (com seu horror à experimentação e à dificuldade), as várias mitificações demagógico-populistas, falocêntricas, de identidade nacional ou continental em chave mágica ou regionalista, os numerosos realismos e testimonialismos, a prosa neomística limítrofe com a auto-ajuda. O representativo é, por definição, o dóxico.¹¹

Para que possa funcionar como o metro absoluto de medição daquilo que tem ou não interesse do ponto de vista pós-ditatorial, a alegoria em sua acepção benjaminiana deve ser também convertida em medida única, padrão unitário de avaliação que o livro estabelece, advoga e pretende instaurar. Existe aí uma correspondência entre a galvanização da alegoria como única resposta estética admissível à condição histórica pós-ditatorial e o apagamento de formulações

¹⁰ “(...) a partir de certo momento, que coincide com a chamada estabilização dos governos democráticos a partir de finais do século XX, uma série de autores problematiza ou abre mão do recurso alegórico, mesmo que os legados dos períodos ditatoriais continuem sendo abordados e questionados”. PINHEIRO, Tiago Guilherme. *Literatura sob rasura: Autonomia, neutralização e democracia em J.M. Coetzee e Roberto Bolaño*. São Paulo: USP, 2014. Tese de doutorado. P. 102.

¹¹ AVELAR, Idelber. Op. Cit. P. 32.

alternativas sobre o potencial crítico da dicção alegórica.¹² Seria possível ver aqui um movimento análogo à passagem do dissenso político ao imperativo ético observada por Jacques Rancière em seu comentário sobre os dois momentos do pensamento do pós-moderno em Jean-François Lyotard.¹³ Transformada num imperativo ético de testemunho da derrota, a alegoria se torna no livro de Avelar uma lei única de medição do valor crítico da literatura em tempos pós-ditatoriais.

Numa perspectiva diversa, pode-se notar que essa noção benjaminiana funcionou no campo dos debates “estético-políticos” brasileiros dos últimos cinquenta anos como um conceito exploratório, que permitiu a críticos de extração diversa refletir, às vezes de maneira ainda hesitante, sobre o que de novo surgia nas relações entre cultura e política no período, repensar criativamente manifestações culturais canônicas e reformular os próprios parâmetros de compreensão de sua atividade. Um motivo recorrente dessa história é a crise desencadeada pelo golpe militar de 1964 em certa esquerda comprometida com uma visão teleológica e universalizante do processo histórico. A noção de alegoria é mobilizada pela crítica brasileira a partir dos anos 1960 para pensar a crise da esquerda marxista mais ortodoxa, assim como o surgimento de novas práticas artísticas que buscam elaborar ou catalisar essa crise pela via de estéticas do fragmento, que se realizam com acento em alguns casos ruinoso, em outros, mais lúdico, ou ainda numa combinação paradoxal dessas inflexões. Ambiguidade própria à concepção da alegoria em Walter Benjamin, segundo a interpretação proposta por Jeanne Marie Gagnebin, que sublinha a oscilação contraditória entre jogo e luto como algo próprio ao alegórico:

A linguagem alegórica extrai sua profusão de duas fontes que se juntam num mesmo rio de imagens: da tristeza, do *luto* provocado pela ausência de um

¹² Sobre a inflexão prescritiva do livro de Avelar, ver o comentário de BINES, Rosana Kohl. “O lugar do murmúrio na ficção de Tabajaras Ruas”. In: *Literatura e autoritarismo*. Número 6, julho-dezembro de 2005. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num6/index.html>. Acessado em 10 de janeiro de 2017.

¹³ Cf. RANCIÈRE, Jacques. “The thinking of dissensus. Politics and aesthetics”. In: BOWMAN, Paul e STAMP, Richard (eds.). *Reading Rancière*. Londres e Nova York: Continuum, 2011. E também: RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

referente último; da liberdade lúdica do *jogo* que tal ausência acarreta para quem ousa inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros.¹⁴

Mais uma vez, em chave distinta do vínculo unívoco entre alegoria e luto pensado por Avelar.

III. A alegoria hesitante de Davi Arrigucci Jr.

Diante dessas novas obras, ou antes da novidade que elas põem em cena em relação aos alinhamentos políticos do período, a própria crítica brasileira é levada a se repensar. A coletânea de ensaios *Achados e perdidos* (1979), de Davi Arrigucci Jr., fornece a esse respeito uma bom contraste com o retrospecto realizado por Avelar, precisamente pela maneira hesitante mas central como é nele mobilizada a noção de alegoria. Ao escrever o prefácio a seu livro, Arrigucci Jr. o definia como “um pouco capenga”, pois mais preocupado com a análise intrínseca da obra literária do que com a relação entre forma e história. É “como se de antemão tivesse renunciado à árdua tarefa de construir uma visão da totalidade”, escrevia o então jovem crítico, como se pedisse desculpas ao leitor.¹⁵ O tom de aparente contrição era no entanto posto em questão pela sequência do argumento. O suposto defeito na verdade diria algo dos textos discutidos ali, marcados pela recorrência de uma dicção oblíqua e alusiva, por sua vez indicativa de “uma experiência humana que perdeu a dimensão da totalidade, sujeitando-se à fragmentação repetitiva e ao domínio absoluto das coisas, no momento da expansão e internacionalização do capital”.¹⁶ Impasse histórico tão incontornável para os artistas estudados quanto para os textos do crítico. Daí que Arrigucci, ao observar a própria produção, apontasse a importância nela da metáfora “como estratégia da crítica”.¹⁷ Ao tornar-se ele mesmo alusivo, o texto crítico indicaria já uma característica definidora do conjunto de textos estudados, a saber, a relevância neles assumida pelo recurso constante à alegoria, definida, sucintamente, como “linguagem que alude ao outro, velado sob a expressão ostensiva”.¹⁸

¹⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011 [1999]. P. 38.

¹⁵ ARRIGUCCI JR., Davi. São Paulo: Polis, 1979. P. 12.

¹⁶ Idem. P. 10.

¹⁷ Idem. P. 12.

¹⁸ Idem. P. 10.

O desdobramento dessa observação logo resultava, no entanto, numa série de dúvidas e ambiguidades sugestivas de uma hesitação na maneira como se deveria compreender e avaliar a categoria que afinal o crítico definia como eixo de seu livro. A alegoria, tem-se a impressão, é àquela altura uma ferramenta que Arrigucci manuseia de modo exploratório, como quem se familiarizasse aos poucos com ela, cuidando para não pesar a mão. Tatear que se poderia hoje reconhecer como procedimento próprio da escrita do crítico, retomando o belo ensaio de Flora Süssekind sobre a importância em sua obra das “situações-limite” e, diante delas, da opção declarada pelo “ensaio como perseguição”, exploração “incessante e muitas vezes fadada ao fracasso”.¹⁹

É bem uma prática exploratória que se desenrola nesse texto introdutório, sugestivamente intitulado “Prefácio esquisito”, mas o interesse que ela ainda hoje possui ultrapassa a mera caracterização da personalidade crítica do autor do livro. O embaraço que o gesto exploratório àquela altura implica aponta para um lance ousado de emancipação, que o livro anuncia como se pedisse desculpas por ele. A alegoria também aí fala de outra coisa, se torna alegórica, abre a lacuna por onde Arrigucci escapa ao horizonte sociológico da “crítica integrativa” difundida na Universidade de São Paulo por seu mestre, Antonio Candido, referido no texto como modelo de prosa crítica e ainda “muito mais do que isso”.²⁰ A reverência não desfaz a diferença que o livro institui na relação com esse modelo. Alegoria, aqui, é não apenas um diagnóstico dos tempos, mas também o signo cifrado de uma dissidência.

Voltemos, portanto, ao impasse de Arrigucci, acompanhando os termos em que ele se elabora. De um lado, a alegoria parece necessária ao enfrentamento de uma dificuldade histórica: se parece impossível efetuar “uma síntese da totalidade”, o escritor “arrisca-se no fragmentário em busca do poder alusivo das formas alegóricas”. Por outro lado, essa fragmentação corre o risco de não ser mais que um espelhamento, sintoma de uma condição histórica degradada, “alusão que se perde em meio a ruínas, numa apoteose do nada”. Na alegoria “se calcificam os desastres da história”, o que talvez fizesse dela uma espécie de prova do crime, indício acusatório.

¹⁹ SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993. P. 40.

²⁰ ARRIGUCCI JR., Davi. Op. Cit. P. 12.

Mas nela os cacos do mundo moderno apontam para uma “transcendência oca” em que se revelaria “uma adesão niilista e conformista à realidade degradada do capitalismo”.²¹ A primeira imagem é atribuída a Benjamin, maior responsável pela reabilitação da alegoria no pensamento estético moderno. O julgamento seguinte, a Lukács, mais importante defensor da escrita realista contra a fragmentação e as tendências alegóricas da escrita literária no século XX. As duas posições antagônicas são mencionadas como se não houvesse oposição entre elas. O crítico parece mesmo não se comprometer com nenhuma das duas.

A mesma hesitação reaparece num dos textos mais conhecidos do livro, “Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente”. Espécie de mesa redonda sobre a literatura brasileira dos anos 1970, com Arrigucci ao centro, a conversa é um pequeno flagrante de bastidores do momento intelectual, em que impressões de leitura e intuições especulativas são apresentadas em forma ainda embrionária e provisória (os interlocutores de Arrigucci são Carlos Vogt, Flávio Aguiar, Lúcia Teixeira Wisnik e João Luiz Lafetá). Arrigucci começa a conversa, justamente, pelo aviso cauteloso de que “não queria falar nem escrever sobre isso”, por que o que vai dizer “ainda não está bem pensado”.²² Ele observa então a frequência, na ficção brasileira dos anos 1970, de textos que tentam representar a situação do país a partir da narração de fatos específicos que funcionariam como alegorias do quadro geral. São livros que tentam fazer uma passagem direta do episódio singular para a totalidade das coisas, ele diz, mas fracassam porque se apegam ao imediato e naufragam na própria singularidade. Quer dizer, generalizam situações que não bastam, em si mesmas, para revelar a verdade do seu momento histórico. O que falta, fica sugerido, é uma visão inicial da relação dialética entre a parte e o todo, sem a qual a seleção da matéria narrativa se torna em alguma medida arbitrária, pois o romancista não tem como se orientar para distinguir entre secundário e essencial, superfície e verdade histórica.

A alegoria não seria apenas uma reação à “repressão da linguagem” efetuada pela censura: “Não creio que este problema se reduza ao nosso destino brasileiro”. O fracasso sugere para Arrigucci um impasse mais amplo ligado à “história do capital”,

²¹ Idem. P. 11.

²² Idem. P. 79.

impasse que ele define como “a impossibilidade de dizer, num determinado momento, a totalidade”.²³ Arrigucci não critica os livros que discute (*Lúcio Flávio*, de José Louzeiro, *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, e *Cabeça de papel*, de Paulo Francis) por serem alegóricos, mas porque são alegóricos e pretendem ao mesmo tempo dar conta da totalidade da vida brasileira no período. O problema é de uma incompatibilidade entre o projeto e a forma adotada, diz Arrigucci, pois o próprio da alegoria é que o sentido da parte não depende de sua articulação num conjunto, mas do código de correspondências que estabelece as conexões entre uma imagem, episódio, personagem e a ideia que ele representa. O sentido alegórico funcionaria assim de maneira “avulsa” (“a” quer dizer “x”, “b” quer dizer “y”, “c” quer dizer “z”...), e não por meio de uma relação orgânica entre as partes e o todo. Faz parte da alegoria, no entanto, que essa fragmentação venha acompanhada de uma “vontade de transcendência”.²⁴ Essa vontade define a alegoria e ao mesmo tempo contradiz aquilo que ela mesma é. O paradoxo pode ser também uma forma de cristalizar a dúvida, fixando uma imagem angulosa e inconclusiva. Cumplicidade ou acusação, sintoma ou prova do crime, adesão ou crítica?

IV. O luto imperativo de Idelber Avelar

Em benefício do contraste, antes de examinar outras formulações que demonstram os conflitos políticos e intelectuais mobilizados em torno da noção de alegoria voltemos ao livro de Avelar para observar em mais detalhe seu argumento. Trata-se no livro, segundo os termos do autor, de se determinar “a essência, a qualidade constitutiva da literatura”²⁵ no período pós-ditatorial e, ao mesmo tempo, de identificar os escritores que souberam incorporar às suas obras a reflexão a respeito do fundamento histórico dessa condição. Em comum entre tais autores, o reconhecimento de uma derrota histórica que atingiria o próprio sentido da criação literária na região, e o recurso à alegoria como procedimento preferencial de

²³ Idem. P. 95.

²⁴ Idem. P. 95.

²⁵ AVELAR, Idelber. Op. Cit. P. 33.

inscrição, na matéria ficcional, do trabalho do luto e da reflexão sobre a memória como “imperativo pós-ditatorial”.²⁶

Logo no capítulo de introdução a seu estudo, como vimos acima, Avelar observa que a noção de alegoria ocupou “o centro dos debates estético-políticos dos últimos anos, especialmente no Cone Sul”.²⁷ Seria recorrente nesses debates, porém, a ideia de que “a proliferação de textos alegóricos” se explicaria sobretudo como tentativa de burlar a censura imposta pelas ditaduras que se espalham pela região durante as décadas de 1960 e 1970. A importância da alegoria estaria associada à possibilidade de dizer de maneira cifrada aquilo que as ditaduras impediam que fosse dito abertamente.²⁸ Vista dessa perspectiva, a alegoria seria pouco mais do que uma espécie de disfarce necessário à circulação de “um conteúdo já prévio e meramente recoberto *a posteriori*, supostamente enunciável transparentemente em tempos de ‘livre expressão’”.²⁹ Esta, segundo Avelar, a maneira “mais comum” de se explicar a voga alegórica, que portanto seria ainda pensada aqui nos termos da acepção usual da alegoria como um discurso em código, cujo verdadeiro sentido pode ser integralmente reconstituído, desde que se decifre o sistema de correspondências ligando sua significação literal (a “letra” do texto) ao “espírito” do que se pretende efetivamente dizer. Acepção que se pode entrever, já, na etimologia da palavra, do grego *allêgoria*, de *allos*, “outro”, *agoreuein*, “falar em público”.

A essa interpretação, Avelar contrapõe sua própria tese a respeito do sentido assumido pela alegoria na “ficção pós-ditatorial” na América Latina. Essa tese

²⁶ Idem. P. 27.

²⁷ Idem. P. 20.

²⁸ Embora Avelar não dê exemplos, caberia lembrar a crítica à escrita alegórica feita por Flora Süssekind no seu panorama dos anos 1970, *Literatura e vida literária* (1984). Note-se, porém, como essa avaliação é mais sofisticada do que se poderia supor a partir do comentário de Avelar. A alegoria é de fato entendida aí como disfarce, burla, mas por isso mesmo é também vista como *cúmplice* daquilo que pretende combater. Ao funcionarem como mera cifra de acontecimentos históricos, as alegorias do período estariam presas a um sentido unívoco e, no limite, autoritário. Na contramão, portanto, da polissemia do discurso literário: “as alegorias tanto dos romances-reportagem neonaturalistas, quanto do fantástico, dão bem pouca margem à pluralidade. A significação do texto é determinada autoritariamente. Às vezes antecede inclusive a leitura. Pouco importa o texto em questão, sabe-se, ao lê-lo, que se deve ampliar sua abrangência e ver em cada *história* particular toda a *História* brasileira recente (...) A mesma chave-mestra político-referencial abre todas as portas. E uma naturalismo e fantástico num idêntico projeto estético: o de uma literatura cujo eixo é a referência e não o trabalho com a linguagem, é o recalque da ficcionalidade em prol de um texto predominantemente documental”. SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Zahar, 1984. Pp. 60-61.

²⁹ AVELAR, Idelber. Op. Cit. P. 20.

pressupõe a construção de um panorama histórico no qual o termo “pós-ditatorial” não designa tanto aquilo que se produz cronologicamente depois dos golpes militares quanto “o momento em que se aceita a derrota como determinação irreduzível da escrita literária no sub-continente”.³⁰ Derrota dos partidos e movimentos de esquerda, mas também, numa chave em certo sentido mais ampla, da ideia do intelectual e do escritor latino-americanos como “figuras literárias fundacionais que apresentavam sua escrita como momento inaugural em que contradições de natureza social, política e econômica podiam ser finalmente resolvidas”.³¹ Derrota, portanto, da concepção do literário como campo cultural que prefigurava, em sua modernidade estética, a superação do atraso econômico e social da região. Operação compensatória de “substituição da política pela literatura” que, para Avelar, seria um ponto em comum entre os escritores latino-americanos da chamada “geração do *boom*”, como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes e Julio Cortázar.³² O ideal de modernização subjacente a tal substituição teria sido *derrotado* pela modernização autoritária dos regimes ditatoriais, na qual o crescimento econômico e o avanço tecnológico se realizaram na contramão da democracia, aprofundaram a desigualdade e promoveram a segmentação e a instrumentalização do saber, assim como a consequente substituição da figura do intelectual pela do técnico especializado.

O sentido básico desse ideal derrotado seria a conciliação entre tradição e modernidade, identidade latino-americana e inserção no mercado global, que, para Avelar (seguindo aqui a interpretação de *Cem anos de solidão* proposta por Roberto González Echevarría), se exprime na forma dos próprios livros, na qual se combinam, sem no entanto chegarem a coincidir efetivamente, “o tempo circular da anedota mítica e o tempo linear, progressivo, da história secular”.³³ O *boom* seria uma tentativa de “reinstalação (...) do aurático no pós-aurático”³⁴, sendo o aurático entendido como um valor de culto de substrato religioso, ligado a uma sacralização do literário como uma atividade de iniciados, e o pós-aurático, como a redução do livro ao regime da mercadoria e do valor de troca. O *boom* seria assim um momento

³⁰ Idem. P. 27.

³¹ Idem. P. 22.

³² Idem. P. 21.

³³ Idem. P. 46.

³⁴ Idem. P. 22.

em que a consolidação da autonomia do literário implica numa profissionalização do escritor simultânea ao declínio da figura do intelectual letrado ligado ao aparato estatal. Essa emancipação implicaria portanto, paradoxalmente, na experiência de uma falta de função social do escritor, que os autores do *boom* compensariam imaginariamente dando a suas obras um sentido fundacional, como se realizassem na ficção a condução nacional da qual já não participavam de fato.³⁵

É nesse contexto, enfim, que a escrita alegórica será compreendida por Avelar como a resposta mais lúcida ao que ele define como uma “transição epocal do Estado ao mercado” efetuada pelas ditaduras latino-americanas.³⁶ Em oposição à alegoria entendida como simples mensagem cifrada, Avelar invoca a interpretação da alegoria proposta por Benjamin. A “contribuição fundamental de Benjamin à teoria do alegórico”, diz Avelar, seria ter explicitado “a irredutibilidade do vínculo que une *alegoria e luto*”.³⁷ Retomando as reflexões freudianas sobre luto, melancolia e trauma, da maneira como são entendidas por Nicolas Abraham e Maria Torok, Avelar argumenta que ao apontar sempre para além de si mesma a alegoria indicaria “seu objeto de representação enquanto objeto perdido”.³⁸ O relato alegórico seria aquele a que falta algo, e que é constituído por essa falta. Essa lacuna indica uma perda que teria sido experimentada como um trauma – nesse caso, a derrota. Assumindo uma incompletude constitutiva, a ficção pós-ditatorial oscilaria entre esforços “mnemônico-restitutivos” de elaboração simbólica do evento traumático e sua reencenação como algo que rompe a cadeia discursiva e, portanto, não pode ser dito, mas apenas repetidamente indicado nas próprias cisões e desarticulações do discurso. Seria uma escrita sempre diante de sua própria impossibilidade. Esta, a única resposta admissível à ruína histórica do período pós-ditatorial. Interessa, aqui, o contraponto com a literatura “referencial”, aquela que continua simplesmente a contar histórias como se nada houvesse acontecido, num recalque neurótico comparado também à fungibilidade da mercadoria capitalista. Contra o mercado e sua lógica de permutação incessante entre os diferentes momentos históricos, numa eterna repetição da

³⁵ Ver especialmente as páginas 41 a 49 do livro de Avelar.

³⁶ Idem. P. 24.

³⁷ Idem. P. 17.

³⁸ Idem. P. 25.

novidade, a alegoria tentaria restituir a sucessão histórica em seus momentos traumáticos de cisão.

Editado originalmente nos EUA em 1999, o livro de Avelar se inscreve na tradição dos “latin american studies” e, como se viu, elege como “pano de fundo histórico para a interpretação da ficção pós-ditatorial”³⁹ o chamado *boom* latino-americano dos anos 1960 e 1970. Se nem sempre é evidente o quanto a engenhosa montagem desse pano de fundo serve também ao contexto brasileiro, este é inequivocamente ignorado no que diz respeito ao debate crítico sobre a alegoria travado nas últimas décadas a partir de estudos pioneiros como *Tropicália, alegoria, alegria* (1979), de Celso Favaretto, e *Alegorias do subdesenvolvimento* (publicado em 1993, mas apresentado como tese de doutorado na New York University em 1982), de Ismail Xavier. Ao mesmo tempo em que toma o alegórico como a própria medida de valor da produção literária do período, Avelar deixa de fora do seu estudo qualquer referência a esforços prévios de pensar a alegoria pós-ditatorial para além de suas acepções mais ordinárias como uma espécie de mensagem cifrada, o que impede que o leitor entenda como *Alegorias da derrota* intervém nesse debate.

IV. Cinema e subdesenvolvimento em Ismail Xavier

Os pontos de contato com a compreensão do alegórico proposta por Avelar são particularmente fortes no caso do livro de Xavier, publicado seis anos antes. Em ambos, as práticas alegóricas se ligam a uma concepção da história como ruína. Enquanto Avelar enfatiza as experiências de derrota, trauma e luto, Xavier se interessa mais pela ideia da alegoria como indicação de uma crise. O livro se propõe a pensar o modo como a partir dos anos 1960 o cinema brasileiro “internalizou a crise política da época na sua construção formal, mobilizando estratégias alegóricas marcadas pelo senso da história como catástrofe”, em contraste com a ideia até então predominante no campo da esquerda brasileira de “uma teleologia do progresso econômico ou da revolução social”.⁴⁰ A diferença entre alegorizar uma crise ou uma derrota pode parecer sutil, mas é importante e se manifesta no escopo maior de

³⁹ Idem. P. 22.

⁴⁰ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012 [1993]. P. 13.

diferentes modulações dos procedimentos alegóricos examinados por Xavier no cinema brasileiro dos 1960 e 1970. Nos filmes estudados, argumenta Xavier, a alegoria se torna um procedimento de desarticulação narrativa que funciona como elaboração formal da derrocada de certa concepção do processo histórico implícita ao pensamento de parte da esquerda brasileira no período anterior ao golpe. Os tons em que isso se realiza, no entanto, são muito distintos, em suas ênfases variáveis sobre as possibilidades de luto ou derrisão abertas pela prática alegórica. Na medida em que a visada transnacional elege o *boom* latino-americano como seu principal pano de fundo histórico, fica em segundo plano no quadro de Avelar (embora, é verdade, não ausente dele) o sentido da alegoria não apenas como indicação de uma *derrota da esquerda*, mas também como procedimento de *crítica à esquerda revolucionária*. Para além da derrota de um projeto de conciliação entre modernidade e tradição que seria característico dos escritores do *boom*, é toda uma concepção de história que organizava o campo de esquerda que entra em crise com o golpe militar.

Como demonstra Xavier, essa crítica assume inflexões variadas e por vezes até conflitantes nos filmes de Glauber Rocha, Rogério Sganzerla, Walter Lima Jr. Julio Bressane e Andrea Tonacci. Mas pode-se identificar, em suas diferentes manifestações, dois alvos recorrentes, que muitas vezes estão associados – um que se poderia chamar de valorativo e outro, epistemológico. No primeiro caso, está em jogo a contestação da ideia tipicamente moderna de que o futuro será melhor do que o passado, pois o novo é superior ao antigo e a crítica à tradição é uma forma de libertação, abrindo caminho para o aperfeiçoamento e a emancipação dos homens; o segundo alvo implica um questionamento em certo sentido mais radical, pois o que se critica não é apenas a superioridade do novo sobre o velho, mas a própria ideia que na era moderna fornece a fundamentação mais influente desse esquema valorativo: da história como processo teleológico, quer dizer, dirigido a certo fim que determina e confere sentido a suas etapas sucessivas, cujo encadeamento geral (na medida em que não é arbitrário, mas organizado segundo um princípio que determina seu rumo) poderia ser apreendido pela racionalidade humana.

Com sua dicção fragmentária e muitas vezes paradoxal, argumenta Xavier, a alegoria se confronta com as concepções modernas do devir histórico como uma

totalidade orgânica desenvolvendo-se no decorrer do tempo. No contexto brasileiro, isso faz com que as práticas alegóricas se choquem com propostas estéticas e políticas à esquerda e à direita, pois a crença no progresso histórico funciona como eixo comum ao ideário de correntes antagônicas da vida brasileira ao longo do século XX, esteja ela associada prioritariamente ao “avanço industrial” redentor (em sua versão conservadora), a uma concepção mais abrangente de desenvolvimento econômico e social (para a esquerda democrática) ou à dialética da luta de classes (como queria a esquerda revolucionária). Mais especificamente, o recurso à alegoria toma o sentido de uma reavaliação do próprio papel do artista ou do intelectual como intérprete e agente da transformação histórica, pois coloca em questão a possibilidade do conhecimento ou da condução esclarecida do destino humano. Isso se efetua, para Xavier, em diferentes práticas de desarticulação da própria forma narrativa, na medida em que o ato narrativo é ele mesmo um ato de totalização em que “a sucessão dos fatos ganha sentido a partir de um ponto de desenlace que define cada momento anterior como etapa necessária para atingir o *telos* (fim), coroamento orgânico de todo um processo”.⁴¹

VI. O tropicalismo segundo Roberto Schwarz e Celso Favaretto

O primeiro texto a fazer da alegoria em sua acepção benjaminiana uma categoria central de interpretação das transformações da cultura brasileira após o golpe de 1964 é o ensaio “Cultura e política, 1964-1969”, de Roberto Schwarz.⁴² Publicado em 1970, na revista francesa *Les Temps Modernes*, o texto tem algo de ajuste de contas com a história recente do país, que àquela altura o crítico observava do exílio em Paris, e ao mesmo tempo de uma introdução crítica ao público estrangeiro que era seu leitor imediato. Um dos núcleos de sua interpretação da cultura brasileira no período é a ideia de que na ditadura, e, antes dela, na mobilização popular de direita que em certa medida ajuda a abrir caminho para o golpe, se consuma uma reunião entre militares, industriais nacionais associados ao

⁴¹ Idem. P. 34.

⁴² SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969". In: *O pai de família*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

capital internacional e “sentimentos arcaicos da pequena burguesia”.⁴³ Daí o casamento entre um ideal moderno de avanço industrial e “tesouros de bestice rural e urbana”, no que o crítico chama ainda de “revanche da província”, marcha triunfal e um tanto grotesca dos “pequenos proprietários, dos ratos de missa, das pudibundas, dos bacharéis em lei etc.”.⁴⁴ Esse “espetáculo de anacronismo social”⁴⁵ é que fornecerá, para Schwarz, a matéria do movimento tropicalista, uma das novidades estéticas do período cujo sentido político será discutido, não sem alguma ambiguidade, por meio de referência breve mas central à obra de Walter Benjamin.

O diagnóstico que serve de base à análise do tropicalismo é, portanto, de uma complementaridade entre o capital e formas arcaicas de pensamento e organização social: a “integração imperialista (...) revive e tonifica a parte do arcaísmo ideológico e político de que necessita para sua estabilidade”.⁴⁶ A operação básica da estética tropicalista estaria na transformação dessa aliança histórica num emblema do caráter nacional, em que o atraso é submetido “à luz branca do ultramoderno” e a composição resultante, tomada como “alegoria do Brasil”.⁴⁷ Daí as “noivas patéticas” e as “paixões de tango” “gravadas nalguma matéria plástico-metálico-fosforescente e eletrônica”.⁴⁸ Poderíamos dizer: Vicente Celestino e guitarras elétricas, telenovelas e acordes dissonantes, “comercialismo atirado” e “crítica social violenta”.⁴⁹ Segundo a interpretação de Schwarz, a composição de fragmentos que para Benjamin caracteriza a dicção alegórica assume no tropicalismo o sentido dessa sobreposição absurda entre o moderno e o arcaico, “em cujo desacerto (...) está figurado um abismo histórico real, a conjugação de etapas diferentes do desenvolvimento capitalista”⁵⁰, característica do lugar marginal ocupado pelo Brasil no sistema capitalista mundial, como fornecedor de “matéria-prima e trabalho barato”, cuja integração com o novo se faz, portanto, “estruturalmente através de seu atraso”.⁵¹ Ou seja, o Brasil, segundo Schwarz, é por definição anacrônico, mas esse anacronismo tem uma história que

⁴³ Idem. P. 82.

⁴⁴ Idem. P. 83.

⁴⁵ Idem. P. 84.

⁴⁶ Idem. P. 87.

⁴⁷ Idem, *ibidem*.

⁴⁸ Idem. P. 88.

⁴⁹ Idem. P. 88.

⁵⁰ Idem. P. 89.

⁵¹ Idem. P. 90.

permite compreender a relação dialética entre aquilo que a uma apreciação superficial pareceria apenas contraditório. Como na alegoria tropicalista a sobreposição é mantida para Schwarz como impasse insolúvel, sugerindo nas palavras do crítico uma visão melancólica dos “antenados” da elite diante do meio atrasado em que vivem (aqui, sem dúvida, o ponto mais infeliz de sua interpretação), ele acaba cristalizado em emblema de um *ethos* nacional a-histórico, destino “que dura desde os inícios”. O tropicalismo se contentaria em registrar, “do ponto de vista da vanguarda e da moda internacionais (...), como coisa aberrante, o atraso do país”.⁵² A melancolia estaria num dado conformista da relação com a matéria arcaica: “nós, os atualizados, os articulados com o circuito do capital (...) reconhecemos que o absurdo é a alma do país”.⁵³ A paródia, por meio do recurso ao absurdo e ao disparate, tem valor crítico. Mas haveria também na alegoria tropicalista certo dar de ombros, um “somos assim mesmo” resignado.

De maneira esquemática, pode-se dizer que para Schwarz o limite da alegoria tropicalista é sua transformação da história em *ethos* e destino nacional, enquanto Avelar enxerga na escrita alegórica, pelo contrário, a exposição daquilo que as economias de mercado pós-ditatoriais tentariam apagar, ou seja, o processo histórico do continente naquilo que ele tem de mais ruinoso. No limite, a alegoria tropicalista produz para Schwarz um *apagamento* da história, enquanto para Avelar as alegorias literárias pós-ditatoriais realizam sua *reinscrição* no presente.

Decerto, não se trata apenas de um modo diferente de interpretar a obra de Benjamin, mas do interesse por práticas artísticas com inflexões muito distintas, pensadas sob a chave comum da alegoria. Se nos livros escolhidos por Avelar a fragmentação alegórica tem aspecto de ruína e mobiliza um afeto melancólico, no tropicalismo o fragmentário é liberador, plural, convida ao jogo. A melancolia atribuída por Schwarz ao tropicalismo parece, por isso mesmo, um passo em falso revelador. Pois, ao criticá-la, pode-se pensar que ele mirava na verdade essa alegria do jogo tropicalista, em contraste com a sua própria avaliação crítica (parte de uma

⁵² Idem. P. 91.

⁵³ Idem. P. 90.

postura engajada, mas na qual vai uma nota de melancolia) do país em que o “progresso é uma desgraça e o atraso é uma vergonha”.⁵⁴

No final da década, Celso Favaretto publicaria um livro influente sobre tropicalismo e alegoria, mais uma vez pensada a partir da obra de Benjamin, contestando a avaliação de Schwarz e ressaltando a dimensão afirmativa e anárquica da criação tropicalista. A rigor, argumentava Favaretto, a alegoria tropicalista não toma o Brasil por tema: “seu trabalho é, antes, o de estilhá-lo – as imagens alegóricas, parodiando-o, rompem a totalidade”.⁵⁵ O Tropicalismo é alegre, e sua alegria é “alegria de destruir”⁵⁶, pois nele instala-se “um fluxo constante e descontínuo de imagens”, do qual “é excluída toda ideia de totalidade ou de totalização”.⁵⁷ Recorrendo ainda a Freud e ao trabalho de Roman Jakobson sobre metáfora e metonímia, Favaretto argumenta que, se há melancolia, esta abre mão da metáfora para “tornar-se metonímia”.⁵⁸ A ideia é que não há alusão “à falta de algo que pressupõe a bela totalidade perdida”.⁵⁹ A alegoria tropicalista não é lacuna indicando uma ausência (ou metáfora de algo velado sob a expressão ostensiva, como diria Arrigucci), mas metonímica, pois seus fragmentos apontam um para o outro, produzindo a circulação entre as partes, sem que faça falta o todo: “o fragmento se afirma como tal, não precisando remeter a algo diferente”.⁶⁰

VI. Epílogo. Fragmentos e panoramas

O tema de uma coexistência das partes, tornadas fragmentos pela dissolução do todo, é recorrente na crítica brasileira sobre a produção cultural do período, e de fato um motivo que atravessa tanto as análises formais quanto as tentativas de caracterização ampla da situação cultural, fazendo na verdade a ligação entre as duas.

⁵⁴ SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora do lugar”. In *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2000 [1977]. P. 26. A afirmação remete no livro mais diretamente à Rússia do século XIX, mas é feita em analogia com a situação brasileira.

⁵⁵ FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995. P. 127.

⁵⁶ Idem. P. 129.

⁵⁷ Idem. P. 128.

⁵⁸ Idem. P. 129.

⁵⁹ Idem, ibidem.

⁶⁰ Idem, ibidem. Ver também JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970. A distinção entre metáfora e metonímia, nos termos propostos por Jakobson, é também utilizada por Avelar para definir a alegoria pós-ditatorial.

Escrevendo também no final da década, Antonio Candido define os 1960 e principalmente os 1970 como “anos de vanguarda estética e amargura política” nos quais predominam “as contribuições de linha experimental e renovadora”.⁶¹ A oposição às convenções permite que se fale numa “literatura do contra”, oposta entre outras coisas à “lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes”, mas na qual a “negação implícita” dispensa a “afirmação explícita da ideologia”.⁶² Característica da época seria a “legitimação da pluralidade”, em contraste com a “apreciação ‘disjuntiva’”⁶³, certa lógica do isso ou aquilo, que nas décadas anteriores animara as polêmicas entre diferentes correntes da prosa ficcional.⁶⁴ Diagnóstico muito próximo, embora não equivalente, ao que faria cinco anos depois Haroldo de Campos ao definir aquele como um momento pós-utópico, no qual “o projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar” deve dar lugar à “pluralização das poéticas possíveis”.⁶⁵

Como demonstra o contraste entre os textos de Schwarz e Favaretto, ou mesmo a comparação interna ao ensaio de Schwarz entre os procedimentos em certa medida opostos do Teatro de Arena de Augusto Boal e do Teatro Oficina de Zé Celso, a “legitimação da pluralidade” não impede no entanto o confronto entre o que a crítica percebe como políticas antagônicas da representação. As diferenças políticas plurais ficam aí a um passo de serem reconduzidas à “apreciação disjuntiva”, cujos polos de oposição são muitas vezes definidos segundo um *parti pris* teórico que não é posto em questão. Procedimento que se poderia definir como a criação de “bifurcações imaginárias”, na expressão feliz de Rosana Kohl Bines, consequência talvez até certo ponto inevitável da tentativa de agrupar e tornar inteligível um momento em que se desfazem marcos de leitura até então bem estabelecidos, mas que levado ao limite corre o risco de reagir a essa abertura com o fechamento historiográfico. Esse, sem dúvida, um dos grandes paradoxos da produção em torno dos 1960 e dos 1970 no

⁶¹ CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. Texto de 1979 incluído em *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. P. 253.

⁶² Idem. P. 256.

⁶³ Idem. P. 253.

⁶⁴ A principal delas, a oposição entre o “romance do Nordeste”, centrado nas adversidades da realidade social, e o “romance católico”, cujo eixo eram as angústias existenciais do indivíduo.

⁶⁵ CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e modernidade: Da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. Texto de 1984 incluído em *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. P. 268.

Brasil: a eleição do panorama como forma preferencial de abordagem de um período marcado pela exploração da dicção fragmentária, provisória, em certa medida inconclusiva.

III. Vestígios do passado

8. Escrever outra vez: luto e jogo em *Quatro-Olhos*, de Renato Pompeu

I. Lacuna e invenção

Que um romance como *Quatro-Olhos* não seja exatamente um livro esquecido, mas tampouco dos mais lembrados, é uma condição na qual reconhecemos, de imediato, os elementos centrais de seu enredo – uma história que expõe e tematiza a todo momento a série intermitente das lembranças e esquecimentos que a constituem. Poderíamos pensar que essa intermitência se duplica, de algum modo, na constituição um tanto irregular e obscura da fortuna crítica do romance, de maneira que a tarefa detetivesca de recolha de pistas sobre o livro parece ainda um desdobramento da trama, e somos levados a pensar nos lapsos e reminiscências de que é feita a própria história literária. Talvez fosse mais acertado dizer: *qualquer história*, se pensarmos que não há enredo que não demande, em sua fatura, uma composição de relevos e de apagamentos. Essa composição diz respeito, em *Quatro-Olhos*, à vida durante a ditadura militar brasileira, que é tomada no livro como objeto de recordação. Nesse contexto, a exposição reiterada dos lapsos da memória se deixa ler como uma série de marcos – o apagamento se torna uma espécie às avessas de relevo, chamando atenção para aquilo que se pretenderia fazer desaparecer por meio dos recalques constitutivos do discurso oficial do governo autoritário. O movimento lacunar e intermitente da memória se contrapõe à construção maciça, monumental, dos marcos históricos (os *memoriais*) do Estado.

Tal como lemos na frase final do livro, que nos remete de volta ao seu início, o protagonista de *Quatro-Olhos* resolve “escrever outra vez” um livro que se perdera quando a polícia invadiu seu apartamento à procura de sua mulher, envolvida com grupos de resistência à ditadura e desde essa ocasião também desaparecida.¹ Essa resolução enunciada ao final da história, logo compreendemos, se realiza no romance que acabamos de ler. O livro que lemos é desde o começo *um segundo livro*, aquele que o narrador resolve “escrever outra vez”. Essa reescritura é associada no romance a um ímpeto de resistência ao regime autoritário. Se pensarmos no contexto brasileiro

¹ POMPEU, Renato. *Quatro-Olhos*. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. P. 188.

de 1976, quando o livro é publicado, a aproximação entre repetição e resistência parece descabida. A esquerda foi derrotada de maneira inapelável e brutal. Que sentido poderia haver em resistir por meio de algo que se realiza “outra vez”? Parece razoável supor que essa repetição não deve ser tomada ao pé da letra, que não se trata de uma repetição literal, de algo que se pretenda repetir *tal qual*. De que maneira, então?

Como veremos a seguir em mais detalhe, o livro recorda algo que a repressão autoritária arruinou e que a escrita é capaz de indicar apenas aos pedaços. Perdido o princípio de concatenação dos fragmentos, essa indicação terá algo de arbitrário, de modo que a recomposição se assumirá, ao mesmo tempo, como tentativa de invenção de algo novo. O tom rebuscado, como que num paródia da própria aspiração literária do narrador, acentua uma inesperada dimensão humorística dessa tentativa de recuperar aquilo que sumiu. Veja-se, desde logo, um trecho característico, no qual aparece também a qualificação recorrente dos vestígios do livro desaparecido como fragmentos desconexos de uma totalidade perdida (os “pedaços”, como são chamados nessa passagem, serão ditos ainda em outros momentos “retalhos” ou “cacos”):

Memória não guardo entrementes de capítulo ou trecho, apenas batem no cérebro miniaturas em que me lembra ter posto o dedo, como cabeleiras douradas numa réstia de poeira brilhante de sol ou gorgolejos estertorados de um velho a lavar a boca, rostos encardidos de pó de fábrica ou imagens de Nossa Senhora de manto azul cheio de estrelas. De tudo isso dei conta e dou fé, mas a maravilha marmórea que fui recortando só em pedaços a esmo me relampeja na cachola.²

Em *Quatro-Olhos*, se combinam dessa maneira a recordação da vida do narrador no período em que escrevia seu primeiro livro, a citação de pedaços desconexos desse livro desaparecido e a invenção do segundo livro, que se realiza no gesto de escrever outra vez. Vida e livro, citação e invenção se misturam na trama da narração, a ponto de vida e “coisas do livro” se confundirem na escrita, que se assume

² Idem. P. 112.

como um processo em aberto a desdobrar-se ao longo do romance: “não sei se falo da vida ou de coisas do livro ou mesmo se relato a memória ou estou inventando”.³

O compromisso com o passado se faz acompanhar por uma experiência momentânea de liberdade, que tem como condição de possibilidade esse vazio deixado por aquilo que se perdeu. A reescrita aqui não pretende restituir de maneira integral aquilo que desapareceu, tampouco “reescrever” a história de maneira revisionista ou de algum modo “desfazer” a perda. Pelo contrário, ela mantém em vista, por uma espécie de via negativa, aquilo que se perdeu. A recomposição do manuscrito desaparecido é inviável, e não apenas por razões práticas, mas pela própria lógica de elaboração do relato. A condição de existência do segundo livro, aquele que lemos, é justamente que esse primeiro livro ao qual ele se refere não possa ser recuperado, o que define o livro que lemos como um projeto paradoxal, apontando o tempo todo para alguma coisa que fica de fora do seu horizonte – se o primeiro livro fosse recuperável, o segundo livro, aquele que lemos, perderia sua razão de ser. Podemos ver nesse paradoxo uma forma de assinalar, na fatura do livro, o que há de irrevogável nesses sumiços do livro e da esposa, metonímia de todas mortes e desaparecimentos do período. Tampouco o livro perdido está de todo desaparecido, porém. Em contraponto à ideia de um passado que se deveria deixar para trás, definitivamente “enterrado”, como pretendia o regime ditatorial e defendem ainda hoje os apólogos de uma enganosa forma de “perdão” (como se fosse possível perdoar o que nunca foi reconhecido como um agravo), em *Quatro-Olhos* o passado reverbera a todo momento sob a forma da citação. Parciais, inconclusivas, as citações falam de algo desaparecido, mas não de todo arruinado. Uma constituição dupla que é bem evocada por Georg Otte em seu comentário sobre o sentido da citação e sua relação com as ideias de vestígio e de rememoração na obra de Walter Benjamin:

Estes vestígios, as “ruínas da história”, não são apenas sinais do desaparecimento dos acontecimentos, mas, metonimicamente, também da sua sobrevivência. Dependendo do ponto de vista, o vestígio, como testemunho

³ Idem. P. 76.

material de algum objeto ausente, sinaliza tanto a perda deste objeto quanto a possibilidade de sua evocação por um sujeito.⁴

Em sua aproximação entre “coisas da vida” e “coisas do livro”, o que se realiza “outra vez” em *Quatro-Olhos* é o gesto da escrita, que assinala a todo momento a falta daquilo que desapareceu, ao mesmo tempo em que faz dela ocasião para criar algo novo. O passado não retorna tal qual, mas nesses fragmentos que, removidos de seu contexto, aproximam rememoração, citação e invenção. Ainda aqui, próximo ao que escreve Otte, a partir de Benjamin: “a rememoração não é um procedimento conservador no sentido de uma preservação do passado, uma vez que não existe um ‘passado em si’, mas apenas um passado visto com os olhos do presente”.⁵

Ao tomar os vestígios daquilo que se perdeu como ocasião para a aproximação entre citação e invenção no gesto de escrever “outra vez”, *Quatro-Olhos* permite que se pense um outro registro possível daquilo que se tem chamado de uma literatura pós-ditatorial. Pois no livro, em vez de implicar uma dimensão apenas traumática ou o trabalho doloroso do luto, o passado da violência ditatorial é recuperado por meio de vestígios que conduzem a uma prática anárquica de escrita. Essa força ainda em aberto do passado, que permite tomá-lo como a ocasião para escrever “outra vez”, está ligada à sobrevivência dos vestígios do livro desaparecido. Seria possível, por isso, relacioná-la à leitura proposta por Susana Draper sobre o interesse no contexto pós-ditatorial daquilo que Benjamin chamava de *Nachleben*, traduzido por ela como “*afterlife*”.⁶ Por meio desta noção, Draper elabora uma alternativa à ênfase predominante, nos estudos sobre a memória do passado pós-ditatorial, nas figuras do luto, da melancolia e do trauma, buscando investigar práticas de rememoração que procuram atualizar algo de uma promessa não realizada de insubordinação:

⁴ OTTE, Georg. “Rememoração e citação em Walter Benjamin”. In: Aletria: Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte, v. 4, pp. 211-223, outubro de 1996. P. 216.

⁵ Idem. P. 214.

⁶ Em seu ensaio “A tarefa do tradutor” (1921), os termos usados por Benjamin são “*Überleben*” e “*Fortleben*”, para os quais Susana Kampff Lages adota as traduções de “sobrevivência” ou “sobrevivência”, no primeiro caso, e “pervivência” no segundo, utilizando um neologismo cunhado por Haroldo de Campos. O termo “*Nachleben*” consta da convoluta N das *Passagens*, o grande livro inacabado de Benjamin sobre a Paris do século XIX. Cf. BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2011. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves.

O termo “sobrevivência” [“*afterlife*”] adquire o sentido de um modo de experimentar os ecos de um passado que está perdido para a história mas que tem o potencial de ser ouvido e tornado legível. É uma possibilidade perdida que mantém aberta a promessa daquilo que não pôde acontecer.⁷

Um princípio afim de reverberação do passado no presente, embora ligado a um campo de questões diverso, perpassa também a ideia de “*Nachleben*” tal como ela é explorada nos textos do historiador alemão Aby Warburg (formada a princípio, podemos lembrar para inverter o sentido do trânsito entre linguagens, em diálogo com a ideia de “*survival*”, do antropólogo britânico Edward P. Tylor). A originalidade da formulação da noção de “*Nachleben*” em Warburg, conforme a leitura proposta pelo historiador francês Georges Didi-Huberman, estaria em sua abertura para uma concepção de um tempo histórico compreendido em chave sintomática e fantasmal. Nele, o presente seria sempre atravessado pela recorrência de múltiplos passados, que não seriam deixados para trás pela marcha da história, nem apenas apropriados sob a forma de uma influência. Haveria uma dimensão inconsciente da relação do presente com o passado, que colocaria em questão os modelos de história da arte calcados na coerência interna de um período ou espírito do tempo. Dessa maneira, argumenta Didi-Huberman, Warburg abria uma outra maneira de pensar a história, que não como mera sucessão dos acontecimentos ou como um processo teleológico em que o presente é uma superação do passado, mas tomando o tempo histórico como um entrecruzamento de vários tempos, sendo ele mesmo anacrônico ou “heterocrônico”.⁸

Didi-Huberman aproxima Warburg e Benjamin pela via dessa dissolução de uma suposta pureza do tempo histórico, que demarcaria os limites íntegros de um presente ou de um período qualquer. Também em Benjamin, argumenta Didi-Huberman, estaria em jogo o pensamento de um “inconsciente do tempo”. Assim pensado, o passado não guarda “fatos objetivos”, mas “fatos da memória”, que interpelam o presente sob a forma de “rastros” impondo uma “tarefa da recordação”. Não seria algo semelhante a esses “rastros”, em seu teor inconsciente, que se deveria pensar para compreender a relativa ausência de memória do narrador de *Quatro-*

⁷ DRAPER, Susana. *Afterlives of confinement. Spatial transitions in Postdictatorship Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2012. P. 6. Tradução minha.

⁸ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

Olhos (“Memória não guardo entrementes de capítulo ou trecho”), que faz da recordação algo que se apresenta em “miniaturas” que “batem no cérebro” e “pedaços a esmo” que “relampejam na cachola”? Nas “batidas” e “relampejos” irregulares dessas miniaturas e pedaços a esmo, é a própria narração que se faz aos pedaços, em fragmentos, para se construir segundo o ritmo intermitente da memória.⁹

II. Prática do desalinho

Publicado em 1976 pela editora Alfa-Omega, *Quatro-Olhos* é o romance de estreia de Renato Pompeu, jornalista nascido em Campinas em 1941. O livro é uma ficção em três partes sobre a vida durante o regime militar. A primeira é uma espécie de livro de memórias extravagante e caprichoso, cujo narrador ressalta ironicamente, a todo momento, o que há na memória de lacunar e impreciso, enquanto as duas últimas (bem menores) são narradas em terceira pessoa, com dicção mais convencional. Seu protagonista é um funcionário de banco que escreve um livro pondo “a nu a condição humana universal e eterna, particularizada (...) nas dimensões nacionais e de momento”.¹⁰ Esse bancário tem uma mulher de família rica que se envolve com um grupo de oposição clandestina à ditadura militar. Embora haja um tanto de impostura nos encontros desse grupo – vistos pelos olhos do narrador, eles ficam no limite entre a conspiração revolucionária, o grupo de estudos e a bravata festiva – a polícia de fato vai atrás de seus integrantes. A esposa foge (não saberemos o que aconteceu com ela) e o marido bancário é preso. O livro que ele escrevia é apreendido e se perde. Depois de liberado pela polícia (tampouco sabemos o que ocorreu na prisão), ele passa a deambular pela cidade em busca do manuscrito desaparecido, até que é internado num hospital psiquiátrico. Finalmente, como vimos, sai de lá resolvido a escrever outra vez esse livro que sumiu.

O enredo tem correspondências significativas com a vida do autor. Assim como o protagonista do romance, Pompeu foi preso durante a ditadura e esteve internado em instituições manicomiais, como se pode ler no seu livro (este, de não-ficção)

⁹ Idem. *Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015 [2000]. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex.

¹⁰ POMPEU, Renato. *Quatro-Olhos*. São Paulo: Alfa-Omega, 1976. P. 15.

Memórias da loucura (1983).¹¹ Ele ainda publicaria mais de 20 livros de ficção e não-ficção até sua morte, em 2014. Nenhum deles, porém, com a mesma acolhida de sua obra de estreia. Nos primeiros anos após sua publicação, *Quatro-Olhos* atraiu a atenção de críticos como Luiz Costa Lima, Flora Süssekind e João Luiz Lafetá. Esses primeiros leitores notavam no livro uma dimensão reflexiva que dava à sua prosa feição distinta daquela predominante nas obras de maior sucesso editorial da década de 1970, caracterizada, como se diagnosticava então, por um ímpeto de resposta a certa “demanda de real” reprimida pela ditadura militar – a ficção servindo de via indireta para um desafogo cujas formas preferenciais de consumação seriam o flerte com a linguagem jornalística ou a criação de alegorias de fácil decifração. Para resumir numa fórmula esquemática a ideia comum a esses primeiros comentários: enquanto muitos livros da época faziam da literatura uma forma vicária de ação política, *Quatro-Olhos* praticaria de maneira deliberada uma política da forma literária.¹²

Se não era o único autor a realizar então uma aposta numa “política da forma”, Pompeu se destacava pela lucidez e audácia com que a realizava, e que por vezes conferia à voz idiossincrática de seu romance um tom duplamente afrontoso: hostil ao regime ditatorial, por certo, mas também pouco afeito ao dogmatismo da esquerda

¹¹ Até sua morte, em 2014, Pompeu manteve em veículos diversos uma atividade regular de jornalismo político e cultural. Publicado quando o autor tinha 35 anos, *Quatro-Olhos* foi o primeiro livro de uma obra extensa, formada por volumes de ficção, ensaio e reportagem. Embora sua produção subsequente não tenha merecido a mesma atenção despertada por esse livro de estreia, e apesar dos problemas psiquiátricos explorados ficcionalmente em *Quatro-Olhos* e depois relatados no volume autobiográfico *Memórias da loucura* (1983), Pompeu construiu uma trajetória importante dentro do jornalismo brasileiro, com passagens por publicações como *Jornal da Tarde*, *Folha de S. Paulo*, *Veja* e *Caros Amigos*.

¹² A recepção inicial assegura alguma continuidade de leitura do romance durante as décadas seguintes, ao menos no meio universitário. Os trabalhos de Renato Franco, Eloésio Paulo dos Reis e Lizandro Carlos Calegari nos anos 1990 (o primeiro) e 2000 (os dois últimos), reelaboram as intuições da recepção inicial, aproximando-as de debates contemporâneos sobre trauma e narração, modernidade e fragmentação estética, psiquiatria e autoritarismo. Reformulação de marcos teóricos de leitura que é sem dúvida importante para o aumento de estudos sobre o livro nesta década. Ver COSTA LIMA, Luiz: “Réquiem para a aquarela brasileira”. In: *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981; SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984; ARRIGUCCI JR, David. et al. “Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente”. In: *Achados e perdidos*. São Paulo: Polis, 1979. FRANCO, Renato. “O romance de resistência nos anos 1970”. XXI LASA CONGRESS 1998, Chicago, EUA; REIS, Eloésio Paulo dos. *Literatura e loucura: O escritor no hospício em três romances dos anos 70*. Campinas: Unicamp, 2004. Tese de doutorado; CALEGARI, Lizandro Carlos. *A literatura contra o autoritarismo: a desordem social como princípio de fragmentação na ficção brasileira pós-64*. Santa Maria: UFSM, 2008. Tese de doutorado.

mais ortodoxa, com a qual entretinha uma relação atravessada de tensões. A tomada de posição do livro supõe uma medida de distanciamento em relação aos alinhamentos da época; apesar do que possa ter (como tem) de solidário, não se deixa confundir com uma tomada de partido. Em vez de alinhar-se, experimenta, de maneira um tanto anárquica, uma *prática do desalinho*. Podemos ver nesse desalinho a busca por uma espécie de *linha de fuga*, um modo de escapar à clausura das identidades políticas da época. O imperativo da resistência à ditadura se faz acompanhar da desconfiança quanto aos modos vigentes de praticá-la. O livro assume certa reserva diante desse mundo com o qual permanece, porém, engajado.

Do jornalismo, influência decisiva para tantas ficções da época, pode-se tirar uma analogia que ajuda a demarcar alguns dos contornos dessa tomada de posição. Enquanto em vários romances de então o trabalho investigativo do repórter assumiria feição heroica – sua busca pela verdade servindo de figura modelar (e nem tão velada) de resistência à ditadura, como sugere Flora Süssekind¹³ – a peculiar dicção do narrador de Pompeu poderia ser aproximada da atividade pouco romântica do copidesque, aquele profissional encarregado de *reescrever o texto alheio*. Não é irrelevante que em sua trajetória profissional o autor tenha exercido por muitos anos essa função, em razão das limitações que os delírios esquizofrênicos impunham ao seu trabalho jornalístico, como ele recorda em *Memórias da loucura*: “Eu não me atrevia a fazer entrevistas e ser repórter porque não tinha certeza de não misturar coisas imaginárias com as coisas realmente vistas e ouvidas”.¹⁴ Mais importante do que essa nota biográfica, porém, é a centralidade que as ideias de *reescritura* e *citação* assumem no romance, a ponto de produzirem uma indistinção entre “coisas da vida” e “coisas do livro”. A memória torna-se uma atividade intertextual. O narrador de *Quatro-Olhos* é um copidesque liberado de seus compromissos profissionais de concisão, clareza e urgência. Não importa dar a palavra final, que aproxima a copidescagem da tesoura do censor. Tampouco há uma corrida contra o relógio do *fechamento da edição*. A copidescagem se torna, inversamente, uma prática reiterada de abertura e adiamento, que desdenha do empenho profissional

¹³ SÜSSEKIND, Flora. Op. Cit.

¹⁴ POMPEU, Renato. *Memórias da loucura*. São Paulo: Alfa-Omega, 1983. P. 17.

enquanto flerta com o prazer anáquico do trocadilho: “Deus atrapalha quem cedo trabalha”.¹⁵ Seu compromisso não é com a letra do texto, tal como anteriormente concebida, mas com as possíveis permutações que permitem, apesar de tudo, voltar “outra vez” à escrita.

III. Alegria e melancolia

Embora tenha sido publicado ainda sob a vigência do arbítrio, *Quatro-Olhos* é um livro que se pode relacionar ao que alguns críticos e historiadores têm denominado, nas últimas décadas, de literatura pós-ditatorial. Em razão de sua originalidade, porém, é também um livro que permite uma interrogação de certos marcos habituais do itinerário de leitura demarcado por essa tradição crítica. Como se sabe, no contexto dessas discussões o termo “pós-ditatorial” não tem exatamente um sentido cronológico (de algo que seria posterior à instauração da ditadura ou ainda à sua época de vigência), mas pretende sobretudo indicar certa experiência histórica marcada pela derrota das aspirações das forças de esquerda na região latino-americana e pelo triunfo de projetos de modernização conservadores e autoritários. Do ponto de vista da produção cultural, pós-ditatoriais seriam aqueles livros, filmes, músicas, peças de teatro etc. pensadas e construídas a partir dessa experiência, naquilo que ela teve de mais violento e sombrio, e que por isso mesmo não se deixaria apreender por um sistema de representação qualquer (pensemos na dramaticidade convencional e oca dos termos “violento” e “sombrio”) sem em alguma medida desestruturá-lo. Em seu livro *Alegorias da derrota* (2003), talvez ainda hoje a mais influente referência nesses debates, Idelber Avelar propõe que se entenda o termo da seguinte maneira: “não tanto a época posterior à derrota (...), mas o momento em que se aceita a derrota como determinação irredutível da escrita literária no subcontinente”.¹⁶ *Quatro-Olhos*, portanto, é um livro que se poderia chamar de pós-ditatorial no sentido de que ele reconhece a derrota e em boa medida é determinado – já não diria de maneira “irredutível” – por essa experiência. “Reconhecimento” e “determinação” querem dizer aqui que o livro não apenas

¹⁵ Idem. P. 43.

¹⁶ AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. P. 27

tematiza a derrota, mas que de algum modo é marcado por ela em sua própria fatura. Para citar mais uma vez o livro de Idelber Avelar, podemos pensar como pós-ditatoriais aquelas obras em que se dá uma “incorporação reflexiva” da derrota “em seu sistema de determinações”. A figura preferencial dessa incorporação seria, para Avelar, a dicção alegórica, entendida a partir da obra de Walter Benjamin como aquela marcada pela fragmentação e pela exposição de cisões internas ao discurso, indicativas de uma falta experimentada como luto. Compreendida nesta chave, a alegoria se definiria por aludir a “seu objeto de representação enquanto objeto perdido”, exprimindo assim as lacunas irreparáveis deixadas pela violência ditatorial.¹⁷

O teor reflexivo do livro de Renato Pompeu, como vimos, já era apontado por seus primeiros críticos. *Quatro-Olhos*, sugeria João Luiz Lafetá, compartilha com outros livros da época certa ambição panorâmica, mas se diferencia deles por refletir sobre as implicações do seu ponto de observação. Essa “dificuldade” que a escrita incorpora reflexivamente pode ser indicada por meio de uma série de perguntas. Como falar do desaparecido de modo a evitar tanto a paralisia melancólica, indefinidamente apegada ao perdido, quanto o recalque que pretenderia fazer do passado algo de superado? Que papel pode ser assumido pela literatura nessa atividade de recordação? Como ela participa ou se distingue do conjunto de discursos que intervêm na constituição de uma memória pós-ditatorial? E ainda, em que medida tais discursos são capazes de articular uma experiência da história que não seja apenas o reflexo invertido do tipo de narração histórica unitária e triunfal que ajudou a dar sustentação aos regimes autoritários, evitando a tentação de fazer da história da derrota uma mitologia oficial da esquerda? São essas algumas das perguntas que constituem, em formulações diversas, as discussões em torno das “políticas da memória” que têm mobilizado os estudos da experiência ditatorial.¹⁸

Num ensaio sobre *Em liberdade* (1981), Idelber Avelar propõe que esse livro de Silviano Santiago demanda a compreensão de um paradoxo, “o paradoxo de uma

¹⁷ Idem. P. 25.

¹⁸ Para um panorama do debate em torno da ideia de “políticas da memória”, ver o comentário de DRAPER, Susana. Op. Cit. E também HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

alegria melancólica”. Os termos desse paradoxo, no entanto, se assemelham mais a um meio-termo, de acordo com a seguinte fórmula: a alegria na melancolia atestaria que “ainda não fomos narcotizados pela pilha de catástrofes a ponto de tomá-las como naturais”, enquanto a melancolia na alegria demarcaria um limite a evitar “que a alegria caia na felicidade complacente própria dos que são cegos à catástrofe”. A afirmação disjuntiva do paradoxo dá lugar à conciliação, estabelecendo uma justa-medida da escrita pós-ditatorial. Isso acontece porque a alegria é reduzida aí a um afeto subsidiário, de segunda mão – “a alegria que deriva de que ainda nos melancolizemos ante a barbárie política”.¹⁹

Para fazer justiça ao que há de ambivalente em *Quatro-Olhos*, seria preciso desfazer essa subordinação, pensar uma alegria que não seja apenas uma espécie de comprazimento reflexivo com o fato de que ainda sejamos sensíveis à catástrofe, mas um gesto criativo, de afirmação, que, sem negar a barbárie, se coloca, “outra vez”, a questão do que fazer diante dela. Em contraste com a ênfase de Avelar sobre o luto, poderíamos lembrar a interpretação da alegoria proposta por Jeanne Marie Gagnebin, que sublinha a oscilação contraditória entre jogo e luto como algo próprio ao alegórico no pensamento de Benjamin:

A linguagem alegórica extrai sua profusão de duas fontes que se juntam num mesmo rio de imagens: da tristeza, do *luto* provocado pela ausência de um referente último; da liberdade lúdica do *jogo* que tal ausência acarreta para quem ousa inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros.²⁰

O luto por aquilo que desapareceu se torna também ocasião para a invenção no gesto de “escrever outra vez”, que alude à lacuna daquilo que foi perdido, mas cria em seu lugar algo de diverso, na “outra vez” que não se realiza tal qual a primeira. A alegria do livro não se realiza por intermédio do reconhecimento de sua lucidez frente à barbárie, mas como forma de insubordinação, que em lugar do tom sentencioso dos chavões políticos adota uma postura de recorrente ironia. Não é fácil dizer *de uma vez* tudo que há de peculiar e interessante neste romance, e penso que também *essa*

¹⁹ P. 188.

²⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011 [1999]. P. 38.

dificuldade não é casual. Ela já diz algo da ambivalência de *Quatro-Olhos* – de sua forma curiosa de ironia que parece ao mesmo tempo alquebrada e insubordinada; da capacidade de ser igualmente inflexível e lábil; da sua visada crítica que demole inclusive aquilo que defende, como se fosse preferível perder a razão do que a piada, de maneira que em alguns momentos o livro parece não afirmar nada a não ser a própria prática de subversão idiossincrática e solitária. Que, no entanto, se pretende realizada em nome de uma causa coletiva.

IV. Um amontoado

Em *Quatro-Olhos*, o escrever outra vez se dá sob a forma da citação, por meio de numerosas referências a trechos do livro perdido, aquele que não podemos ler. São citações indiretas, no entanto, precedidas por cláusulas como “meu livro tratava de”, “havia uma cena”, “lembro de ter escrito sobre”. Aquilo que é citado não retorna como tal, em sua formulação original, mas segundo uma releitura empreendida pela memória do narrador. Se do ponto de vista da ordem dos acontecimentos é o desaparecimento do primeiro livro que leva à existência do segundo, aquele que lemos, na lógica interna à narração há uma implicação mútua entre ambos os livros – a existência da primeira obra é inseparável da retrospecção realizada pela segunda, que por sua vez se define pela reiterada reverberação de algo que retorna apenas como vestígio. Ao mesmo tempo em que indicam algo que falta, tais citações tomam alguma liberdade em relação àquilo que está ausente. Arrancadas do contexto de que faziam parte, apartadas de qualquer nexos narrativo, uma série de imagens avulsas serão manipuladas numa espécie de jogo. Brincadeira na qual talvez entre algo da imaginação infantil, que inventa um mundo próprio a partir dos descartes do mundo dos adultos, conferindo-lhes outro sentido. Aquilo que parecia perdido ganha aí outro uso, a ponto de a própria experiência da perda ser evocada na forma da brincadeira.

Mais ou menos dos 16 aos 29 anos passei no mínimo três a quatro horas todos os dias, com exceção de um ou outro sábado e de certa segunda-feira, escrevendo não me lembro bem se um romance ou um livro de crônicas.²¹

²¹ POMPEU, Renato. P. 15.

Desde sua notável frase de abertura, *Quatro-Olhos* é um livro em que se associam, de maneira íntima, ironia e recordação. A maneira despreocupada de apresentar a sequência de incertezas levanta dúvidas sobre o compromisso do narrador com aquilo que diz – no limite, com a própria atividade de narração. O esquecimento não é apenas eclipse, ausência, mas também matéria que o narrador exhibe (e encena?) com desfaçatez, o que confere ao relato um ar de brincadeira ou embuste. Além de não ter como saber ao certo o que se passou, a “verdade dos fatos”, o leitor tampouco pode afiançar a veracidade do esquecimento. O malogro da memória tem, desde o início, algo de burla e impostura. A consequência desse negaceio não é tanto o *descrédito* quanto um permanente *desassossego* da enunciação. Inquieta, ela parece indicar que aquilo que é dito não é bem ainda o que se quer dizer, como se a loquacidade ostensiva (farsesca?) funcionasse como um mecanismo compensatório, um excesso resultante da elisão. Ou ainda, seguindo de perto a letra do texto: um excesso feito de elisões, excesso de faltas. Os menores detalhes podem assim dar ocasião a digressões extensas, como se fosse possível encontrar sempre algo mais a dizer a respeito de cada coisa, a ponto de o formato de uma cebola largada sobre a mesa ser tomado como um símbolo do infinito:

Em certo momento a narrativa tresandou a tratar de uma cebola. De tão antigo e nobre vegetal, reverenciado pelos partidários dos costumes são, desfolhava eu finas folhas translúcidas cor-de-prata, deixada opaca a esfera símbolo do infinito, delicada casca vermelha quebradiça a um lado largada, verdes efêmeros escapando pelas nervuras esbranquiçadas dos círculos cortados. Estava a cebola posta em seu canto sobre um prato à mesa, enquanto em derredor se desenrolava instrutiva conversação, mas eu, num aventureirismo técnico de velho conhecedor literário, discutia mais a cebola com a faca ao lado num rebrilho de metal com vegetal, do que o tráfico de palavras.²²

As prioridades se invertem: as nervuras da cebola se tornam mais importantes do que a instrutiva conversação, o livro se demora sobre detalhes acessórios, que passam a constituir sua matéria primordial. Essas divagações dizem respeito a um alheamento do narrador ao engajamento político da esposa na época da escrita do primeiro livro, uma indiferença da qual ele se dirá arrependido.

²² Idem. P. 53.

Agora me interrogo sobre por que minha mulher nunca aparecia no livro; creio pertencer ela ao mundo externo, sem que eu nunca conseguisse internalizá-la, embora ela me penetrasse por dentro da pele e sua carne estivesse tão próxima. Ela não fazia parte dos retalhos de imagens que eu ia juntando em novas formas no livro. Não era como o rastro de pássaro no ar, um risco de vento, nem como os tijolos em massa reunidos numa construção em andamento.²³

Se a mulher e seus companheiros de luta política constam do segundo livro, ao menos em sua ausência, ainda aí não haverá uma adesão do narrador às prioridades que determinariam uma revisão dos assuntos realmente importantes sobre os quais a narrativa deveria se demorar. Pelo contrário: em sua recordação entrecortada, *Quatro Olhos* reinscreve no presente da escrita esse interesse pelos detalhes. Não se trata então de um alheamento, de uma forma de alienação política, mas antes de uma indistinção que recusa as hierarquias habituais entre principal e acessório. O aspecto fragmentário da recordação, sujeita aos golpes de “pedaços a esmo”, será então atribuído em retrospecto já ao livro perdido. Em vez de “maravilha marmórea”, ele será dito um conjunto de “retalhos de imagens”, um ajuntamento de “cacos”, que o narrador recolhe, em seu interesse por coisas que então se poderia pensar como elas mesmas quebradas (já a “maravilha marmórea”, devemos lembrar, não havia sido “esculpida”, mas era antes algo que o narrador foi “recortando”):

Ali mesmo na sala ia eu juntando cacos no escrito, a trajetória de uma formiga no pátio da escola com um resto de folha à mandíbula, um sonho em que eu flutuava sobre a cidade no ar muito frio e com as costas arranhadas pela vidraça do sair voando do quarto em que dormia, um conjunto de reflexões sobre coxas apenas adivinhadas que engrouvinhavam a saia que as vestia.²⁴

Escrever “outra vez” é também recolher esses cacos, que não se deixam articular numa narrativa íntegra, mas se acumulam numa montagem confusa e desordenada, desnorteante, *cheia de lacunas*. Falta e excesso que o ato de leitura é levado a replicar, pois as dúvidas conduzem à formulação de hipóteses, o não-dito da ironia mobiliza o desejo de pronunciar um diagnóstico, de enxergar e dizer o que está

²³ Idem. P. 124.

²⁴ Idem. P. 114.

por detrás, encerrando a ambivalência que o texto insiste em afirmar. Ela poderia ser entendida como uma hesitação entre contar a história de um fracasso ou a história de uma derrota. A história da derrota diria mais do combate contra um antagonista, enquanto a história do fracasso falaria de um esforço que deu errado. Os fracassos poderiam ser algo de trágico ou cômico, mas dificilmente se poderia narrá-los em chave épica, como acontece com as histórias de grandes combates, de vitórias e derrotas. A hesitação entre essas duas possibilidades traz para o primeiro plano o desenrolar da escrita. Ela não é um mero registro do que aconteceu, mas tentativa de elaboração de uma experiência cujo sentido permanece em aberto, e que por isso resiste ao fechamento indispensável à organização narrativa.

A dicção lacunar, que coloca sempre em dúvida a validade daquilo que ela mesma diz, vai produzindo no decorrer do livro, em vez de uma sequência narrativa convencional, algo que se assemelha a um amontoado de imagens. Nele, as coisas mais díspares se aproximam: “Houve capítulo sobre ombros”;²⁵ “Por vezes falava de cabelos gelatinados por fixador, grudentos em nuca e testa”;²⁶ “Creio que no livro falei alguma vez de cenouras, brilhos carnudos laranja a alongar-se finos”;²⁷ “creio ter feito referência vadia a pernas moças, a brilhar em contracapa de revista num anúncio de cigarro”;²⁸ “Em certo momento, falei da moça abandonada, que ocupou um capítulo”;²⁹ e ainda, entre outras várias passagens: “Falava de chocolate quente em noite de frio, de filhos embrulhados em panos de flanela, de cabelos soltos a esvoaçar ao vento numa praia de luz fosca, de trevos encrocados em auto-estrada, de folhas secas presas num livro velho.”³⁰ Essa sobreposição faz com que distinções de espaço e tempo percam nitidez, se embaralhem. Ironia e recordação, fragmento e sobreposição produzem deslocamentos de perspectiva que constroem uma voz narrativa ambivalente, numa hesitação prolongada entre luto e jogo.

²⁵ Idem. P. 56.

²⁶ Idem. P. 58.

²⁷ Idem. P. 75.

²⁸ Idem. P. 76.

²⁹ Idem. P. 78.

³⁰ Idem. P. 81.

V. O futuro do passado

Um dos vários meta-comentários feitos ao longo do romance, entre a piada e o manifesto, expondo os dilemas da escrita, é a esse respeito particularmente significativo: “Incapaz de defender o futuro, defendo o futuro do passado (...) Defendo um futuro que o passado devia ter tido – e que não teve”.³¹ Pode-se ter, de início, a impressão de que o narrador assume aí um compromisso com os projetos políticos derrotados pela ditadura militar: “defendo um futuro que o passado *devia* ter tido”, ele escreve. Ou seja, os planos revolucionários da esposa. No entanto, o final da frase demarca o reconhecimento de que esse futuro do pretérito não se efetivou: “*devia* ter tido – e que não teve”. Este futuro é, portanto, também algo de passado, e a defesa que o narrador realiza é inseparável desse reconhecimento. Não se trata de uma reedição da luta pretérita, mas de algo mais complicado: como escrever em nome de algo que sequer se realizou? O que se pode recuperar daquilo que não se concretizou, que permaneceu apenas como projeto ou desejo?

Talvez se possa responder: o que retorna é o *desejo*, mais do que seu objeto anterior (ou seja, o *projeto*). Trata-se então de evocar esses projetos derrotados (ou fracassados) sem, no entanto, subscrevê-los. Pode-se dizer: buscar o desaparecido não para reencontrá-lo tal como antes do desaparecimento, o que seria impossível, mas para impedir que ele permaneça na sombra do esquecimento ou do anonimato. Esse gesto está associado, no livro, a um ímpeto de crítica ao presente. Ou seja, o *luto* é inseparável da afirmação do *desejo* de que o presente seja outro. Se até aqui tenho dado ênfase a tudo que há no livro de oscilante, cabe observar: em nome desse passado, ele condenará de maneira inapelável o presente – “Muito embora creia não ser possível condenar o presente em nome do passado, pois o passado já passou e o presente está passando” (...) “não encontro em meu coração outro recurso”. O narrador se declara, nesse momento, incapaz de “condenar em nome do que virá”.³²

O combate realizado em nome do passado e de seu futuro não realizado – em nome do futuro do pretérito, e não do futuro do presente –faz pensar numa das

³¹ Idem. P. 28.

³² Idem, *ibidem*.

passagens do último texto de Walter Benjamin, “Sobre o conceito da História”.³³ Nesse escrito derradeiro, Benjamin associa aquilo que chama de “as melhores forças” das classes trabalhadoras ao “ódio” e ao “espírito de sacrifício”. Tais afetos não se alimentam “do ideal dos descendentes livres” – ou seja, de uma *ideia de futuro* – mas “da imagem dos antepassados oprimidos” – portanto, de uma *imagem do passado*. O passado aparece aí como um repositório de forças indispensáveis à disputa política, que é pensada nos termos de um combate. Cabe perguntar: que tipo de combate? Seja lá como queiramos julgar o narrador do livro, parece certo que ele está longe de ser um herói. Se a recordação confere ao passado uma força mobilizadora, escapando ao simples ressentimento ou à melancolia, a ironia solapa a tentação inversa, de apresentar essa mobilização em chave épica, fazendo um panteão monumental dos heróis da esquerda.

O narrador do livro fala de um “eu” que ele mesmo não é mais. Sua antiga indiferença às questões políticas é narrada em tom de crítica. Isso não impede, porém, que algo desse outro “eu” perdido se infiltre no presente da narração, instaurando uma convivência insólita entre as duas personas, o artista alienado e o memorialista de luto (daí também, podemos pensar, os quatro-olhos no título do livro). Os saltos de um registro a outro dão ao livro certo ar de falta de compromisso, pois nunca se pode ter certeza se o que é dito numa linha não vai ser desdito na linha seguinte. A recordação fragmentária instaura um humor irônico e absurdo. As passagens recordadas formam uma sequência de disparates, no que o próprio narrador denomina “retalhos de imagens”.³⁴ Nesses “*retalhos de imagens*”, somos informados de uma lista enorme de elementos díspares que constavam do livro anterior: “períodos com vírgula no meio e ponto no fim”; “palavras em que aparecia a letra D”; “lavadeiras em regatos, arrebóis roxos, montes de areia úmida”; “calçadas ensolaradas”; “unhas dos pés pintadas de vermelho”; “pardais entre árvores delgadas”; “musgo entre pedregulhos”; “cães com raiva”; “flores selvagens”; “um anúncio de cigarro” etc.

Essa experiência de um passado que não se pode recuperar nem deixar para trás, e que insiste em se fazer presente na forma do “*retalho*”, tem um efeito

³³ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História”. In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. Organização e tradução de João Barrento.

³⁴ POMPEU, Renato. Op. Cit. P. 124.

inesperado. Ao manipular os fragmentos daquilo que se perdeu, o narrador experimenta aproximações incomuns, se aproxima do *non-sense* e sublinha o que há de improvável na composição. O luto se faz acompanhar de um jogo, aquele possível em meio às ruínas.

9. O longo adeus. Intuições do todo e afirmação do múltiplo no *Poema sujo*, de Ferreira Gullar

Em suas memórias do exílio, publicadas em 1998 com o título *Rabo de foguete*, Ferreira Gullar descreve seus mais de cinco anos no desterro como um tempo de lenta erosão de seus vínculos com o Partido Comunista. Ainda que de início a afinidade com o pensamento marxista se aprofundasse (o livro não deixa de todo claro se também *esse* vínculo começaria a se esgarçar antes do retorno ao Brasil, que marca o final do relato), o périplo clandestino por Moscou, Santiago, Lima e Buenos Aires deixa um saldo de desapontamentos com o regime soviético e seus aliados latino-americanos. A desilusão política aumentava o sofrimento do período, também agravado por uma crise familiar devastadora, que a separação abrupta dos filhos parece ter ajudado a desencadear.¹ O relato evita romantizar essas adversidades. Sem deixar de dar a medida dos perigos e aflições, que não eram poucos, abre espaço para desaforos de ordem variada: casos amorosos, reencontros com amigos, brincadeiras com o oficialismo empertigado de alguns companheiros de luta. Considerados em retrospecto, alguns dos momentos em que o autor estivera por um fio se deixam narrar no que haviam tido de improvável e inusitado, lembrando mais episódios de uma comédia de erros do que estações de martírio, muito embora o efeito seja menos o de divertimento ligeiro do que o de um riso nervoso. Essas passagens de humor ou lirismo não funcionam no livro apenas como respiros de circunstância. Contribuem para imprimir à narrativa um tom geral de franqueza e desmistificação, de quem se propõe a contar as coisas a sério mas sem cerimônia, no qual é possível reconhecer um deliberado contraponto à impostura sacerdotal atribuída pelo autor aos *apparatchiks* do Partido, aos quais ele dirige numerosas críticas.

Até onde o livro deixa ver, Gullar se afastava do Partido, mas continuava ligado ao pensamento marxista, que estudara com aplicação no Instituto Marxista-Leninista de Moscou, onde também passara por treinamentos físicos extenuantes e exercícios

¹ Gullar narra em detalhe, no livro, os problemas psiquiátricos angustiantes que seu filho Marcos começa a enfrentar no período, assim como o início da dependência química de outro filho, Paulo.

de tiro ao alvo “bastante divertidos”². Às vésperas de voltar ao Brasil, lemos num dos capítulos finais do livro, o poeta confia a um casal de amigos os dois cadernos que preencheram durante os primeiros meses de exílio na União Soviética – um deles, contendo um resumo capítulo a capítulo de *O capital*. Em circunstâncias nas quais seu conteúdo equivalia a uma confissão de culpa das mais graves, a preservação do caderno sugere apego ao que se resumira ali cinco anos atrás. (Por precaução, diz Gullar, os amigos resolveram depois destruir os dois volumes). À diferença do sentimento de urgência que determinara a decisão de partir, da iminência algumas vezes pressentida da captura ou da morte, dos golpes do destino que lançariam o poeta em fuga repetidas vezes no âmago das convulsões políticas latino-americanas, o afastamento do comunismo não se deixaria encapsular, ao longo do relato desse período de reveses e incertezas, no sobressalto abrupto de um momento decisivo.

Entre Marx e Proust, sugeriu Silviano Santiago, oscilam as elites letradas do Brasil ao considerar a própria condição privilegiada no país desigual. A crítica social relativiza os preconceitos de classe, o memorialismo revisita os valores do clã (ainda que possa também, ocasionalmente, exprimir um esforço de reavaliar com olhar distanciado a própria trajetória).³ Reformulada em chave menor, na escala da origem social relativamente modesta do filho do quitandeiro Newton Ferreira e da dona de casa Alzira Goulart, a fórmula sintética pode indicar duas linhas de força que se tocam, sem chegarem de todo a se confundir, nos dois livros de poemas publicados por Ferreira Gullar durante o exílio: *Dentro da noite veloz* (1975) e *Poema sujo* (1976). Mais do que o relato retrospectivo das memórias do escritor, é o surgimento da memória como tema e procedimento de escrita nesses dois livros que estabelece de modo inequívoco um ponto de inflexão importante em sua obra. De que tipo?

Uma primeira possibilidade de resposta é sugerida pelo próprio Gullar numa conversa com o crítico venezuelano Ariel Jiménez: “É com o *Poema sujo* (...) que muda tudo. O interesse principal não está mais na política, mas numa investigação da

² GULLAR, Ferreira. *Rabo de foguete: os anos de exílio*. Rio de Janeiro: Revan, 1998. P. 57.

³ Cf. SANTIAGO, Silviano. “Vale quanto pesa”. In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. Pp. 25-40. Ver também, de Santiago, a “Introdução à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade”. In: ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007. Pp. III-XLI.

existência em si. Esse poema, no fundo, é um resgate da experiência vivida.”⁴ Elaborando esse comentário enfático, Jiménez propõe uma hipótese de leitura que procura, de maneira abreviada mas sugestiva, conferir um sentido histórico mais amplo à virada poética mencionada. Ele aponta no *Poema sujo* um “processo de introspecção que se afasta consideravelmente das preocupações políticas”⁵, observando mais adiante a prevalência, nos livros subsequentes do poeta, de um “traço de intimidade” associado à constatação de que as utopias “estão mortas, e com elas a imagem clara que pensávamos ter de nosso futuro”, restando apenas “o presente. Um presente enriquecido por uma enorme herança, digamos assim, ante um futuro incerto.”⁶

Sem subscrever por inteiro essas observações, pode-se aproveitar a brecha que eles deixam entrever para propor uma releitura deste que é sem dúvida o mais discutido livro de Gullar. E que, no entanto, tem sido muitas vezes objeto de um tipo de leitura que, elevando-o à condição de “obra-prima” em que se conjugariam “melhor” aspectos diversos da trajetória de Gullar, acaba por minimizar o que ele pode representar de diferença e novidade dentro dessa mesma obra (o comentário de Antonio Carlos Secchin sobre o livro é, nesse sentido, um caso exemplar: “nele se concentra, em dimensão superlativa, o melhor da poesia de Gullar”.⁷) Não é bem o caso de esquadrihar o *Poema sujo* atrás de evidências do abandono da política em favor da “existência vivida”, já que (a despeito do que sugere o comentário de Gullar) a relação que se estabelece no livro entre esses planos não é de simples oposição. Tal relação tampouco se deixa apreender, porém, no viés conciliatório implícito na visada do livro enquanto “suma poética” do autor. Não realmente contrapostas, nem de todo coincidentes, a crítica social de inspiração marxista e a recordação da “existência vivida” constituem impulsos afins, porém diversos, do livro, cuja relação é necessário considerar melhor.

Pode-se de início observar que o “resgate” mencionado por Gullar não é simples recuperação de uma experiência qualquer, mas uma construção que o poema

⁴ GULLAR, Ferreira. *Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. P. 193.

⁵ JIMÉNEZ, Ariel. Idem. P. 194.

⁶ Idem. Pp. 231-232.

⁷ SECCHIN, Antonio Carlos. “Gullar: Obravida”. In: GULLAR, Ferreira. Op. Cit. P. XXIII

inventa, à maneira de uma busca. O poema se realiza como o acontecimento da retrospectiva, que é portanto intrínseca ao movimento da escrita, como observa Luiz Fernando Valente.⁸ Nessa busca que tenta tornar o passado mais uma vez presente, ainda que apenas na breve duração do poema, as circunstâncias pessoais se combinam àquelas da vida brasileira, de maneira a sugerir um deslizamento metonímico entre a sujeira da lembrança desabrida do poeta e as desigualdades do país de que ele se encontrava ausente. Diante da matéria múltipla que se apresenta ao movimento da recordação, da vida privada à cena pública, da escala individual ao panorama regional, o poema busca medidas comuns e explora diferentes formas de articulação, como se pode ver por exemplo na recorrência da fórmula “uma coisa está em outra”. Esses diferentes modos de composição das partes às vezes resultam em saltos bruscos e justaposições disparatadas, em que se poderia reconhecer uma afinidade com a escrita surrealista, referência importante desde a juventude de Gullar. De modo mais determinante, porém, conforme o poema avança, cria-se uma tensão entre duas formas principais de articulação do diverso: uma que remete as partes comuns ao todo do tempo histórico e outra em que a própria medida comum do tempo se torna múltipla. É finalmente a afirmação de uma potência do múltiplo, que estabelece entre as coisas uma série de relações em ritmo vertiginoso, mas não se deixa apanhar em nenhum esforço de síntese final, que marca não apenas uma inflexão particular do livro dentro da obra de Gullar, mas também a diferença que o poema instaurava em relação à polarização resultante da violência ditatorial. Se o poema se voltava ostensivamente para o passado, essa construção de uma poética do múltiplo sugeria a prefiguração de um Brasil diverso e antecipava algo da cultura política democrática que nos próximos anos o país tentaria reconstruir, o que ajuda a compreender a aclamação com que foi recebido antes mesmo de sua publicação.

Naquilo que contrariava os “bons costumes” da proverbial família brasileira, a crueza da experiência pessoal recordada (“tua gengiva igual a tua bocetinha que parecia sorrir entre as folhas de/ banana entre os cheiros de flor e bosta de porco aberta como uma boca/ do corpo (...)”⁹) já se investia no *Poema sujo* de um sentido

⁸ VALENTE, Luiz Fernando. “A poética intransitiva de Ferreira Gullar”. In: *E-lyra*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, dez. 2013, n. 2, pp. 99-110.

⁹ GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 [1976]. P. 32

evidente de afronta ao conservadorismo do regime, quanto mais por sugerir, em sua composição multifacetada, um efeito de mosaico panorâmico daquilo que evocava à distância – a terra natal de onde o poeta se vira obrigado a partir. Recordar, nesse sentido, já era transgredir a interdição imposta, realizar uma espécie de retorno à força, dando a ver uma imbricação recíproca entre o país e o autor “subversivo”, inscrita de maneira indelével nas sensações mais “subjetivas”, privadas, de arrebatamento ou repulsa corporal: “Não sei de que tecido é feita minha carne e essa vertigem/ que me arrasta por avenidas e vaginas entre cheiros de gás/ e mijo a me consumir como um facho-corpo sem chama”.¹⁰ Essa matéria vertiginosa da memória, matéria-abismo que arrasta e consome o poeta, irrompe no livro como um tipo de contravenção irreprimível, como se o próprio corpo do poeta carregasse consigo um contrabando indetectável, levado “pelos túneis das noites clandestinas/ sob o céu constelado do país/ entre fulgor e lepra/ debaixo de lençóis de lama e de terror”.¹¹ A resistência política se confundia, dessa maneira, com a própria existência frágil do corpo:

*Corpo meu corpo corpo
que tem um nariz assim uma boca
dois olhos
e um certo jeito de sorrir
de falar
que minha mãe identifica como sendo de seu filho
que meu filho identifica
como sendo de seu pai
corpo que se para de funcionar provoca
um grave acontecimento na família:
sem ele não há José de Ribamar Ferreira
não há Ferreira Gullar
e muitas pequenas coisas acontecidas no planeta
estarão esquecidas para sempre¹²*

As circunstâncias de escrita, registradas numa inscrição breve ao final do livro, imprimiam a passagens como essa um peso histórico bem específico, que apesar da nota irônica (“um grave acontecimento na família”) acentuava a dramaticidade da

¹⁰ Idem. P. 34.

¹¹ Idem. P. 34.

¹² Idem. P. 39.

reflexão. Lida a par da inscrição “*Buenos Aires, maio-outubro, 1975*”, a consideração da morte não fala tanto da condição humana geral quanto da sina particular (embora extensiva aos companheiros de geração) que conduz à afirmação do vínculo íntimo entre corpo, recorde e causa:

*pulsando no meio da noite, da neve, da chuva
debaixo da capa, do paletó, da camisa,
debaixo da pele, da carne*

*combatente clandestino aliado da classe operária
meu coração de menino*¹³

A imagem excede e até certo ponto desmente os termos do diagnóstico retrospectivo do autor do livro. Tomado de través, porém, talvez se possa mostrar que ele não é de todo impreciso. Digamos que não é exatamente entre política e “existência vivida” que o livro oscila, já que nele os detalhes pessoais têm sempre algo de emblema histórico, a recordação é uma forma de afronta, o país está no corpo, a luta de classes no bater do coração, o todo na parte e vice-versa. Menos do que nos termos assim relacionados, pode-se dizer que é no modo de conceber a relação entre eles que se manifesta uma tensão decisiva do livro. Alcides Villaça viu no *Poema sujo* um “desdobramento do sujeito”, que daria ao livro sua alternância rítmica entre recordação e reflexão, “imanência dos fatos lembrados” e “presente da elaboração poética”, produzindo um efeito de “ir e vir do sensorial ao reflexivo, do vivo afeto à sua compreensão”.¹⁴ A essa descrição esclarecedora, pode-se acrescentar uma duplicação de outra ordem no livro, que diz respeito a maneiras distintas de conceber essa articulação reflexiva da matéria diversa convocada pela memória. Examinada em detalhe, ela contraria a ideia de que isso que o livro tem de diverso se deixa articular numa “unidade orgânica e complexa”, como dirá ainda Villaça.¹⁵ O desdobramento, aqui, não é complementar. Parece falar mais de uma hesitação.

¹³ Idem. P. 41.

¹⁴ VILLAÇA, Alcides. “Gullar: a luz e seus avessos”. In: *Cadernos de literatura brasileira*, n. 6: *Ferreira Gullar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998. P. 102.

¹⁵ Idem. P. 101.

A todo momento, encontraremos no *Poema sujo* um procedimento de articulação dos elementos díspares convocados pela memória por meio de sua participação numa mesma atividade geral, que funciona como o mínimo denominador comum do diverso. A cada caso de um jeito, rios, peras e bananas apodrecem; a cidade e seu entorno anoitecem; a sala e a cozinha se movem; o capital faz girar legumes e o setor industrial. Em sua instância mais elementar, é o próprio estar no tempo (ou seja, existir) que é assim modalizado, sendo simultaneamente uma qualidade comum e de teor singular. Entre o “também” e o “mas não”, o livro constrói dessa maneira uma série de *símiles por negação*, que ressaltam a singularidade dos elementos relacionados e esgarçam a força aglutinadora do termo de mediação, que se estilhaça em seus modos inumeráveis (essa parcela de negação marca uma diferença importante entre essas analogias e as sequências de símiles do João Cabral de *O cão sem plumas*, às vezes associadas ao *Poema sujo*). Sala, cozinha e jardim possuem suas velocidades, mas também as ruas, o dinheiro e as mercadorias, o sono e o sonho, a água nas vasilhas, a mão entre os pentelhos, os lábios do corpo, os cheiros da quinta, os gatos pela casa, os pombos na brisa, a luz solar. *Também* isso se move, *mas não* da mesma maneira. O homem está na cidade, mas não como uma árvore está em outra, ou em suas folhas, ou num livro. O todo que reúne as partes múltiplas (“estar”) acaba ele mesmo por se multiplicar.

Pode-se perguntar: o que define esses diferentes modos que cada coisa possui de estar no mundo, de cada parte integrar o todo? É em torno dessa questão que se pode pensar a oscilação mencionada e recuperar algo do comentário de Gullar sobre o livro, pois nele essas diferenças poderão se apresentar como as posições desiguais decorrentes da participação num sistema econômico injusto ou como distinções ontológicas que definem incontáveis modos de existir. Como isso que existe no livro é convocado e mais uma vez trazido à luz pelo relâmpago da memória (“claro claro/ mais que claro/ raro/ o relâmpago clareia os continentes passados”¹⁶), pode-se dizer que essa existência múltipla é aquela que se imprimiu na consciência do poeta, que se trata portanto, a rigor, de uma multiplicidade de afecções que constituem a “existência vivida”, como diz Gullar. Se a recordação se imbuí de forte sentido

¹⁶ GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. Op. Cit. P. 42.

político, como se viu, o dissenso tem ele próprio modos vários de se realizar, que se alternam entre a denúncia da desigualdade (contra a exploração capitalista) e a afirmação das diferenças (contra o autoritarismo monolítico), a exposição elucidativa da miséria e a incorporação vertiginosa da sujeira da vida. De novo: são impulsos semelhantes, mas não equivalentes.

Num estudo sobre *O capital*, o crítico Fredric Jameson comenta o gosto com que Marx justapõe em seus escritos os objetos mais disparatados, reunidos sob a condição comum de mercadoria: alqueires de trigo e resmas de papel, braças de linho e fungadas de rapé, volumes de Propércio e latas de graxa.¹⁷ Justaposição que lembra as fórmulas surrealistas, comenta Jameson, sugerindo uma afinidade poética entre essas duas vertentes importantes da formação de Gullar. Leitor dos *Cantos de Maldoror*, o jovem Gullar realizara em alguns dos poemas de *A luta corporal* suas próprias versões do “encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação entre uma máquina de costura e um guarda-chuva” imaginado por Lautréamont¹⁸ (e mais tarde evocado por Breton). Nos poemas em prosa de “As revelações espúrias”, seção do livro onde a escrita surrealista reverbera com mais força, os pares reunidos não são menos desconcertantes: “pousas na balaustrada que se ergue, como uma pirâmide ou um frango perfeito”¹⁹; ou: “Iremos, os dois, como um gafanhoto e um garfo de prata”²⁰. Em Marx, no entanto, o disparate tem medida. É um modo de sublinhar o alcance englobante e o sentido padronizador do sistema econômico, que submete os produtos do trabalho capitalista a uma unidade geral de valor. Nos poemas escritos por Gullar nos anos 1960 e incluídos em *Dentro da noite veloz*, as justaposições assumem uma nota didática ou épica graças à perspectiva totalizante marxista, seja porque esta revela as conexões abrangentes do modo de produção (os grãos brancos aproximando o bar em Ipanema e um canavial em Pernambuco, em “O açúcar”) ou porque inspira um combate de dimensões globais, do Vietnã a Santiago, da selva

¹⁷ Cf. JAMESON, Fredric. *Representing Capital: A reading of volume one*. Londres: Verso, 2011. P. 24. Os exemplos citados estão na *Contribuição à crítica da economia política*, mas também se encontram, modificados, nos capítulos iniciais do primeiro volume de *O capital*.

¹⁸ LAUTRÉAMONT. *Os Cantos de Maldoror*. São Paulo: Iluminuras, 2008. Tradução de Cláudio Willer. P. 252.

¹⁹ GULLAR, Ferreira. “As revelações espúrias. Carta de amor ao meu inimigo mais próximo”. *A luta corporal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. P. 93.

²⁰ Idem, *ibidem*.

boliviana a Paris (“Por você por mim”, “Dentro da noite veloz”), quando não a solidariedade proletária universal. Também no *Poema sujo*, a inflexão marxista não define apenas um discurso a respeito das coisas, mas um modo de considerá-las, tomando em conjunto aquilo que à primeira vista poderia parecer irrelacionado. A mais-valia se faz presente nos lugares mais improváveis, até mesmo no reino vegetal, como demonstram “as bananas/ fermentando/ trabalhando para o dono – como disse Marx –”²¹, “O mamoeiro rente ao muro” que “amadurecia um mamão para a sobremesa do doutor”²², ou ainda a “rotação do capital/ mais lenta nos legumes/ mais rápida no setor industrial”²³. Há uma diferença fundamental, porém, que se poderia enunciar assim: embora também neste livro tudo possa ser tomado como mercadoria, nele se acentua a consciência de que a condição de mercadoria não dá conta de tudo que as coisas são. Ou, retomando um mote recorrente no livro, o das diferentes velocidades de rotação das coisas: o dinheiro faz o mundo girar, mas há no mundo outros eixos, outros movimentos, imensuráveis pelo metro do capital. Uma passagem demonstra isso de maneira exemplar – o trecho em que Gullar evoca a quitanda de seu pai.

*Não seria correto dizer
que a vida de Newton Ferreira
escorria ou se gastava
entre cofos de camarões, sacas de arroz
e paneiros de farinha-d’água
naquela sua quitanda
na esquina da Rua dos Afogados
com a Rua da Alegria.*

*Não seria correto porque
se alguém chegasse lá
por volta das 3 da tarde (hora
de pouco movimento) – ele meio debruçado
no balcão lendo X-9 –
veria que tudo estava parado
na mesma imobilidade branca
do fubá dentro do depósito
das prateleiras cheias de latas e garrafas
e do balcão com a balança Filizola*

²¹ GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. Op. Cit. P. 65.

²² Idem. P. 72.

²³ Idem. P. 94.

tudo
sobre o chão de mosaico verde e branco
como uma plataforma da tarde.

A quitanda de Newton Ferreira é um ponto de encontro onde Marx e Proust se aproximam. O comércio do pai estabelece a posição social da família e inscreve na memória do poeta um repertório de sensações e palavras que o texto convoca. Sobre os vários detalhes observados, prevalece uma nota geral de imobilidade, do tempo que não passa. A atmosfera de paralisia no interior da quitanda é o objeto principal da recordação, que se realiza, porém, de maneira dinâmica. Entre o interior da loja e a vizinhança onde ela se situa, os artigos de comércio e a posição do pai, o depósito onde fica o fubá e o balcão onde é lida a revista, a visada retrospectiva imbui a cena estática de mobilidade. O mosaico do chão da venda faz as vezes de uma imagem-síntese da passagem, também ela composta de pequenos pedaços, que se organizam em função de um efeito geral.

De maneira característica no livro (“Não era o sol de Laplace/ nem era a ilha geográfica”²⁴; “tarde/ que nada tinha daquela/ que eu via agora distante”²⁵; “o clarão contido sob a noite/ não é/ como na cidade”²⁶; “Não tem a mesma velocidade o domingo/ que a sexta-feira com sua azáfama de compras”²⁷) a negação inicial ao mesmo tempo específica e multiplica, fixa o sentido da cena particular mas faz dele uma modalização de algo que se dá alhures em outros termos – aqui, o passar do tempo. Se não escorre nem se gasta, é porque a vida de Newton Ferreira transcorre naquela quitanda numa certa variação particular dessa condição geral, à qual se pode atribuir tantas outras, que ficam desde o início sugeridas, mesmo que por exclusão. (O modo particular do tempo, a temporalidade daquele espaço, será precisada mais adiante: “Na quitanda/ o tempo não flui/ antes se amontoa/ em barras de sabão Martins/ mantas de carne-seca/ toucinho mercadorias/ todas com seus preços e/

²⁴ Idem. P. 43.

²⁵ Idem. P. 45.

²⁶ Idem. P. 60.

²⁷ Idem. P. 91.

a memória, ela própria, acaba por revelar a coexistência de muitos tempos diferentes num só. Não se trata apenas, importante observar, de relacionar momentos diferentes numa linha temporal sucessiva, mas das composições heterogêneas de cada momento. Na memória, é o próprio tempo que se multiplica, se divide, deixa de coincidir consigo mesmo. Ao mesmo tempo em que está parada, a quitanda se movimenta.

Essa inflexão se acentua na sequência, mas em chave distinta:

*É verdade, porém, que uma esquina mais acima
(às suas costas)
na Avenida Silva Maia
a tarde passava ruidosamente
farfalhando nos oitizeiros como o vento por um relógio de folhas.*

*É que a tarde tem muitas velocidades
sendo mais lenta
por exemplo
no esgarçar de um touro de nuvem
que ela agora arrasta iluminada
na direção do Desterro
por cima da capital
(como uma aranha, poderia dizer?
que ata e puxa a presa para devorá-la?
como um abutre invisível a destripá-la
num ballet
e muito acima do telhado da quitanda
em pleno ar?)
E em meio a um outro sistema
este
de ventos
que avançavam escuros das bandas do Apeadouro
ou das cabeceiras do Bacanga,
úmidos às vezes,
num estampido que faz sacudir os aviões.³¹*

Se o “amplo sistema” da atividade econômica relativizava a perspectiva infantil, descortinando as relações humanas dentro do mesmo tempo histórico, agora se trata de observar a existência de ainda “outro sistema”, de ordem diversa. A análise social não é a palavra final a respeito do tempo, pois a par das determinações sociais o momento recordado se compõe de uma série de intuições fenomenológicas (o ruído

³¹ GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. Op. Cit. Pp. 77-78.

das folhas, a imagem das nuvens, a umidade do ar) que revelam a existência de “muitas velocidades” numa mesma tarde. Multiplicação que em outros momentos se aplicará diretamente às medidas temporais utilizadas: “Quantas tardes numa tarde!”³²; “Muitos/ muitos dias há num dia só”³³; “muitos/ muitos são os dias num só dia”³⁴; “Numa noite há muitas noites”³⁵ etc.

O tempo que é “o mesmo”, no qual as coisas coexistem, é também muitos outros. Lição que o poema incorpora com suas muitas variações de velocidade, das sequências em arrastão num fôlego só (“a gestapo a wehrmacht a raf a feb a blitzkrieg catalinas/ torpedamentos a quinta-coluna os fascistas os nazistas os comunistas o/ repórter isso a discussão na quitanda o querosene o sabão de andiroba”³⁶) às distensões especulativas ou digressivas dos parênteses, passando pela cadência regular e entrecortada de uma viagem de trem. Em seu início, o poema é sobretudo um ritmo (“turvo turvo/ a turva/ mão do sopro/ contra o muro”³⁷) e no seu decorrer as variações de ritmo marcam os saltos no espaço e no tempo, até fazerem do próprio tempo uma composição heteróclita de ritmos diferentes.

Resumindo, o corpo é histórico, mas a história que nele se inscreve é plural e não se reduz àquela do materialismo dialético marxista. A força do múltiplo sensorial, recuperado pela memória, excede os esquemas de redução conceitual que permitiriam apreender a totalidade do processo histórico. Eventualmente, dispensa inclusive a consideração da relação entre as coisas pela chave dos antagonismos (luta de classes) para instaurar uma vigorosa convivência entre as diferenças da duração temporal, compreendida em chave fenomenológica.

Há momentos, é verdade, em que a diversidade das intuições sensíveis e a desigualdade das situações sociais se aproximam com resultado notável, como acontece num dos trechos mais memoráveis do poema, onde é recordada a “noite proletária” do subúrbio da Baixinha: “o clarão contido sob a noite/ não é/ como na cidade/ o punho fechado da água dentro dos canos:/ é o punho/ da vida/ fechada

³² Idem. P. 45.

³³ Idem. P. 51.

³⁴ Idem. P. 53.

³⁵ Idem. P. 56.

³⁶ Idem. P. 36.

³⁷ Idem. P. 31.

dentro da lama”; “a noite/ não tem na Baixinha/ a mesma imobilidade/ porque a luz da lamparina/ não hipnotiza as coisas/ como a eletricidade”; “Mas o que mais distancia/ essa noite da Baixinha/ das outras/ é o cheiro: melhor dizendo/ o mau cheiro/ que ela tem como certos animais/ na sua carne de lodo”. Daí que se possa dizer que “a noite na Baixinha/ não passa, não/ transcorre:/ apodrece”³⁸. Era talvez nessa passagem que o crítico Eduardo Prado Coelho pensava ao observar, no livro, a existência de “uma extraordinária fenomenologia social do ‘apodrecer’”³⁹.

Sem prejuízo das passagens em que realiza tal “fenomenologia social”, que intui e dá a ver o índice sensível das diferenças econômicas, o *Poema sujo* afirma no entanto um compromisso com o que se poderia descrever como um elogio à vitalidade do múltiplo, materializado no poema por meio da justaposição de imagens, da alternância de planos, da contraposição de registros, da variação de ritmos, mas também enunciada de modo explícito na constatação reiterada de uma pluralidade irreduzível do tempo, da qual se pode dar ainda outro exemplo:

*E do mesmo modo
que há muitas velocidades num
só dia
e nesse mesmo dia muitos dias
assim
não se pode dizer também que o dia
tem um único centro
(feito um caroço
ou um sol)
porque na verdade um dia
tem inumeráveis centros
como, por exemplo, o pote de água
na sala de jantar
ou na cozinha
em torno do qual
desordenadamente giram os membros da família.*⁴⁰

Ou seja: enquanto o governo ditatorial propagandeava num *kitsch* sinistro a coesão do Brasil grande e as oposições denunciavam as divisões de uma nação

³⁸ Idem. Pp. 60-61.

³⁹ PRADO COELHO, Eduardo. “A turva mão do sopro contra o muro”. In: GULLAR, Ferreira. *Poesia completa, teatro e prosa*. Op. Cit. Pp. LXVI-LXIX.

⁴⁰ GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. Op. Cit. Pp. 96-97.

partida (a “Belíndia”, no termo cunhado em 1974 pelo economista Edmar Bacha), o *Poema sujo* construía e afirmava poeticamente um Brasil *diverso*. Se a admissão no poema da “sujeira” pátria contradizia o discurso oficial, por outro lado o sentido restitutivo do encontro com o país evocado à distância podia conferir uma inesperada nota afirmativa mesmo à recordação do que nele houvesse de mais duro. Em vez de indignação ou da contundência propositalmente grosseira de outros tempos, a miséria podia agora despertar uma espécie de amor condoído, solidário, ainda que fosse exposta nos termos concretos de sua condição material. “A lembrança suaviza a dor”, sugeriu João Luiz Lafetá.⁴¹ As imagens contrastantes do país desigual assumiam agora valor aditivo, pois também a pobreza, recordada à distância, podia dar testemunho de uma riqueza inexaurível da memória, que tornava a pátria mais uma vez presente. E não apenas isso: menos do que à pobreza, os modos diferentes de estar no tempo se podem relacionar, no livro, à condição da cidade que é ao mesmo tempo capital do estado e rincão provinciano. Nela, existem roças e linhas de trem, armarinhos e aviões, manguezais e iluminação elétrica. A composição poliédrica resultante do fluxo da recordação, com sua miríade de imagens, não se deixava resumir ao esquema geral da luta de classes. Múltiplo, o país se definia ali menos pela chave do antagonismo do que como espaço de convivência de mundos e ritmos diferentes.

Para que se compreenda essa inflexão, ajuda pensá-la em relação ao livro anterior de Gullar. Em escala e modulação variáveis – da morte de Che Guevara ao preço do feijão, da conclamação revolucionária ao registro sóbrio da solidão no exílio – *Dentro da noite veloz* acompanhava o itinerário acidentado das aspirações da esquerda ao longo dos 14 anos em que haviam sido escritos os poemas reunidos no livro, de 1962 a 1975. De início, os reveses não impediam, parecia antes demandar, a recorrência dos acenos a um porvir transformador, entrevisto ou convocado no fecho de muitos dos primeiros poemas do livro. “Há muitas armadilhas no mundo e é

⁴¹ Ele escreve ainda: “A miséria vem abafada como um eco, a crueldade de um mundo dividido em classes dilui-se no tom bucólico da pobreza de uma cidadezinha qualquer. A sujeira do poema não é agressiva, é quase calma e às vezes doce como a infância, como o sujo do menino.” LAFETÁ, João Luiz. “Dois pobres, duas medidas”. In: *A dimensão da noite*. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Editora 34, 2004. P. 239.

preciso quebrá-las”⁴², afirma o verso final de “No mundo há muitas armadilhas”. Uma conclamação que ainda reverbera em poemas escritos após o golpe militar de 1964: “Mas é nelas que te vejo pulsando,/ mundo novo,/ ainda em estado de soluços e esperança”⁴³; “A luta comum me acende o sangue/ e me bate no peito/ como o coice de uma lembrança”⁴⁴. Sob o signo de uma “esperança doida”, uma “clandestina esperança”, o poeta podia fazer da imagem de um adolescente vietcongue o bordão do amanhecer revolucionário, evocado na cadência marcial de um nome-refrão: “Tram Van Dam/ com o seu coração/ Tram Van Dam/ onde bate a aurora/ por você por mim/ sob o fogo inimigo/ com o grampo no dente/ com o braço no ar/ por você por mim/ Tram Van Dam/ onde bate a aurora/ por você por mim/ no Vietnam”⁴⁵.

O poema-título do livro é, a esse respeito, emblemático. O assassinato do guerrilheiro que talvez já fosse então o principal ícone mundial da esquerda revolucionária, Che Guevara, é convertido numa visão do futuro revolucionário. A *mudez da morte*, num lance rápido de alquimia verbal, vira a *mudança da vida*. Multiplicado e ressurrecto, o cadáver torna-se multidão, a derrota se transmuda em prenúncio profético da redenção vindoura. Agora é de Lavoisier que Marx se aproxima, pois o sentido universal da luta revolucionária se estende à natureza em que nada se perde e nada se cria, mas tudo se transforma e está, por isso, conectado. Mais uma vez, o alcance global do marxismo se faz sugerir por meio de justaposições inesperadas, entre “rosa” e “carbono”, “sonho” e “luz elétrica”:

*A vida muda como a cor dos frutos
lentamente
e para sempre
A vida muda como a flor em fruto
velozmente
A vida muda como a água em folhas
o sonho em luz elétrica
a rosa desembrulha do carbono
o pássaro, da boca
mas
quando for tempo*

⁴² “No mundo há muitas armadilhas”. In: *Poesia completa, teatro e prosa*. Op. Cit. P. 152.

⁴³ “Coisas da terra”. Idem. P. 159.

⁴⁴ “Maio 1964”. Idem. P. 155.

⁴⁵ “Por você por mim”. Idem. P. 169.

*E é tempo todo tempo
 mas
 não basta um século para se fazer a pétala
 que um só minuto faz
 ou não
 mas
 a vida muda
 a vida muda o morto em multidão⁴⁶*

A par da convulsão política, o livro era atravessado de um registro pessoal até então inédito na obra de Gullar. (Em que pese todo seu drama existencial, havia muito pouco que se pudesse reconhecer de motivos mais pessoais ou particulares de sofrimento nos poemas de *A luta corporal*.) Dos chamados à revolução de seus primeiros poemas à experiência da derrota que se adensa com o passar das páginas, *Dentro da noite veloz* ensaia em diversos poemas a descoberta de convicções de ordem diversa daquelas da luta política. Como se, diante das dúvidas que então se multiplicavam, restassem como conteúdo mínimo e irrefutável de verdade as experiências individuais e recordações que tais poemas procuram convocar e tornar mais uma vez presentes em sua dimensão sensível. Intimidade e militância convergem num termo capital do livro, que não cessa de convocá-lo à maneira de um mantra, e que se converte em refrão no fecho do poema-título citado logo acima: “vida”. Por meio dele, os desejos individuais se confundem com o ímpeto revolucionário: “a vida sopra dentro de mim/ pânica/ feito a chama de um maçarico”, mas essa flama ao mesmo tempo tecnológica (proletária?) e libidinal não se alimenta de um sopro de circunstância, sem direção, pois “não vejo na vida, amigo,/ nenhum sentido, senão/ lutarmos juntos por um mundo melhor”⁴⁷. “Vida” designa uma prerrogativa existencial em que as demandas do corpo se confundem com os projetos de futuro: “a vida/ esse direito de estar no mundo,/ ter dois pés e mãos, uma cara/ e a fome de tudo, a esperança”. Mais ainda, é um “direito de todos/ que nenhum ato/ institucional ou constitucional/ pode cassar ou legar”⁴⁸. Torna-se uma espécie de garantia mínima em tempos duros: “A vida é pouca/ a vida é louca/ mas não há senão ela”. Substrato ao mesmo tempo íntimo e universal, “vida” é a qualidade humana

⁴⁶ “Dentro da noite veloz”. Idem. P. 181.

⁴⁷ “Homem comum”. Idem. Pp. 153-154.

⁴⁸ Idem, *ibidem*.

comum que prenuncia a irmanação da sociedade sem classes e convida ao combate, pois “que a vida ou se perde ou se ganha com os demais”⁴⁹. Feita a conta, pode-se concluir “Como dois e dois são quatro”, que “a vida vale a pena/ embora o pão seja caro/ e a liberdade pequena”.

Em outros momentos, porém, a conclusão era menos inequívoca:

*Serei um merda
quero ser um merda.
Quero de fato viver.
Mas onde está essa imunda
vida mesmo imunda?*⁵⁰

Se neste poema a resposta ainda viria por meio da imagem final da profecia revolucionária, com o corpo morto transformado em multidão, em outros a via de reencontro com a vida é a memória, que realizava ressurreições de outra ordem.

*Entre capins e mata-pastos
vai, pisa
nas ervas mortas ontem
e vivas hoje
e revividas no clarão da lembrança*

*E há qualquer coisa azul que o ilumina
e que não vem do céu, e se não vem
do chão, vem
decerto do mar batendo noutra tarde
e no meu corpo agora
– um mar defunto que se acende na carne
como noutras vezes se acende o sabor
de uma fruta
ou a suja luz dos perfumes da vida
ah vida!*⁵¹

Antes imunda, agora suja, a vida se restitui assim para além da ocasional aridez do momento presente, mas no esforço de recuperação já se intui também um pressentimento diverso. Concebido como um testemunho final num momento em que

⁴⁹ “Perde e ganha”. Idem. P. 157.

⁵⁰ “Dentro da noite veloz”. Idem. P. 181.

⁵¹ “Memória”. Idem. P. 170.

seu autor temia desaparecer, como muitas pessoas então sumiam na América Latina, o *Poema sujo* acentua essa ambivalência e se volta ao passado num movimento de sentido duplo. Se pretende tornar mais uma vez presente aquele mundo remoto, ainda que apenas na duração breve do relâmpago que “clareia os continentes passados”, também assinala uma série de ausências irrecuperáveis, por meio de imagens que conferem ao tempo um sentido corrosivo. A ferrugem nos talheres, todo tipo de objeto empenado (“Garfos enferrujados facas cegas cadeiras furadas mesas gastas”⁵²), as telhas da casa encardidas, o limo e o musgo encobrindo as construções. O passado volta numa torrente, ainda vivo (“a vida a explodir por todas as fendas da cidade”⁵³), mas traz também a recordação do ritmo lento, quase imóvel, do dia-a-dia na província – o isolamento que destitui os próprios afetos de sentido (“era como se nenhum afeto valesse/ como se não tivesse sentido rir/ numa cidade tão pequena”⁵⁴); a imagem de um rio que não passa, mas apodrece; na quitanda de seu pai, a pasmaceira de um tempo que se acumula; ou ainda a luminosidade agônica do “clarão do sol morrendo na platibanda em frente à nossa janela”⁵⁵.

A recordação da juventude é também um inventário de coisas perdidas. Há uma gravação que captura bem essa condição dupla e contraditória do livro. É uma leitura integral do “Poema sujo” realizada por Gullar em 2005 e lançada em DVD pelo Instituto Moreira Salles. A leitura dura pouco mais de uma hora, mas (à maneira do que acontece no livro) são diversos os tempos que essa hora contém – a infância que o poema recorda, a velhice do poeta que faz a leitura, os anos de exílio que o livro de algum modo captura e ajudou a encerrar. Algumas pausas e equívocos, preservados no corte final, sugerem que também alguma coisa do poema que está sendo lido poderia se perder. Já de saída, não está ali o ritmo plástico criado pela disposição das palavras na página. Mas mesmo as palavras, a ordem dos versos, parecem às vezes escapular. Em vez de um marco monumental, a realização “bem-acabada” e “definitiva” que desde cedo os comentaristas veriam no livro, o poema assume então um feitio mais frágil. De algum modo, talvez, mais próximo daqueles meses em que

⁵² GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. Op. Cit. P. 34.

⁵³ Idem. P. 36.

⁵⁴ Idem. P. 101.

⁵⁵ Idem. P. 33.

ia sendo escrito no exílio. Fazia trinta anos, àquela altura, que Gullar dera por concluído o longo processo de escrita iniciado em maio de 1975, depois descrito por ele, alternadamente, como “aventura”, “viagem”, “enxurrada”.

Essa nota negativa, mais acentuada no *Poema sujo*, decerto dispensa as promessas de redenção futura do livro anterior, mas ao fim se subordina à valência afirmativa da recordação. O poema tem como um de seus procedimentos característicos o estabelecimento de associações entre o particular e o geral, o detalhe e o panorama, o indivíduo e o coletivo, nas quais se pode reconhecer uma relação de imbricação mútua entre os termos associados. A referência constante da parte ao todo, e vice-versa, imprime ao livro uma constituição dialética que sua seção final explícita de maneira didática, atribuindo à ideia (segundo Gullar, inspirada numa passagem de Hegel) de que “uma coisa está em outra” o peso de um motivo central. A inflexão marxista dessa rede de relações é reforçada pelo recurso ocasional a termos ligados à retórica do materialismo dialético na dicção de resto muito pessoal do poeta. Mas enquanto em alguns poemas de *Dentro da noite veloz* tal inflexão assumia tons proféticos, promissores ou desejosos de uma revolução vindoura, no caso do *Poema sujo* o impulso totalizante conduz a uma espécie de montagem em paralelo que multiplica os núcleos de atração das cenas e episódios, de maneira que o movimento de síntese é tensionado pela afirmação vertiginosa de uma simultaneidade do diverso. Embora sejam tomadas em conjunto, as muitas diferenças enunciadas não se deixam reduzir a um denominador comum. O resultado é um movimento pendular entre o reconhecimento das articulações entre as coisas e de sua participação num conjunto, de um lado, e a afirmação de singularidades que desautorizam a generalização, de outro. Em vez do antagonismo passageiro da sociedade irreconciliada, o livro assinala certa riqueza dessa simultaneidade do diverso, que apesar de proceder do passado rememorado se multiplica e é afirmado no presente da enunciação poética. Sendo o livro tão marcado pela ideia de evocação da pátria, por meio de uma São Luís cuja concretude não apaga sua dimensão metonímica, e pela conversão recorrente das memórias individuais em emblemas da experiência brasileira (de modo mais explícito, talvez, na indicação de que a lembrança de uma viagem de trem da sua infância deve ser cantada com a melodia do “Trenzinho do

caipira”, de Villa Lobos, o que confere à leitura uma dimensão de entoamento coletivo e empresta aos versos certo ar de hino pátrio), essas relações se tornam uma forma possível de apreender ou imaginar o próprio país evocado. O *Poema sujo* era uma reivindicação do direito de dizer o próprio país sem constrangimentos, à revelia da censura e a contrapelo da parolagem governamental, assim como uma espécie de demanda poética de reintegração de posse, interposta por meio da afirmação de um vínculo existencial irrevogável por qualquer circunstância política. Além disso tudo, que realizava de maneira contundente, o livro inscrevia na cultura brasileira uma poética do múltiplo e da convivência do diverso. Ainda que fiel à retórica marxista da luta de classes, apontava, em sua estrutura, para um modo diverso de conceber a articulação entre os componentes vários de um dado conjunto, mais próximo da cultura democrática que o país procuraria nos próximos anos reconstruir. O comentário de Otto Maria Carpeaux é, a esse respeito, tanto uma avaliação sensível do poema quanto um registro revelador do contexto de sua recepção: “*Poema sujo* mereceria ser chamado *Poema nacional*, porque encarna todas as experiências, vitórias, derrotas e esperanças da vida do homem brasileiro. É o Brasil mesmo, em versos sujos e, portanto, sinceros.”⁵⁶ De modo certo, mesmo que não calculado, Gullar construíra um emblema possível da refundação democrática, do país diverso cuja reconstrução apenas se começava a entrever. Considerado desse ponto de vista, o *Poema sujo* faz pensar nos versos bem conhecidos do livro anterior:

*Entre lojas de flores e de sapatos, bares
mercados, butiques,
viajo
num ônibus Estada de Ferro-Leblon,
Volto do trabalho, a noite em meio,
fatigado de mentiras.*

*O ônibus sacoleja. Adeus, Rimbaud,
relógio de lilases, concretismo,
neoconcretismo, ficções da juventude, adeus,
que a vida
eu a compro à vista aos donos do mundo.
Ao peso dos impostos o verso sufoca,*

⁵⁶ CARPEAUX, Otto Maria. In: GULLAR, Ferreira. *Poesia completa, teatro e prosa*. Op. Cit. P. LXI.

a poesia agora responde a inquérito policial-militar.

*Digo adeus à ilusão
mas não ao mundo. Mas não à vida,
meu reduto e meu reino.*

*Do salário injusto,
da punição injusta,
da humilhação, da tortura,
do terror,
retiramos algo e com ele construímos um artefato*

*um poema
uma bandeira⁵⁷*

Em nome do quê, pode-se indagar, o poema se faz bandeira? A lembrança vem acompanhada pelo desejo de fazer a emenda: “Adeus, Rimbaud/ relógios de lilases, concretismo,/ neoconcretismo, [comunismo,] ficções da juventude, adeus”. Ainda não era o caso, mas tampouco tardariam os primeiros acenos da longa despedida.

⁵⁷ GULLAR, Ferreira. “Agosto 1964”. In: *Poesia completa, teatro e prosa*. Op. Cit. P. 156.

10. Referências bibliográficas

“A luta corporal’ de Gullar”. **Diário Carioca**, 7 de maio de 1954. Suplemento Dominical, p. 2.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história. Destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012 [1978]. Tradução de Henrique Burigo.

_____. **Ideia da prosa**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012 [1985]. Tradução, prefácio e notas de João Barrento.

_____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007 [2005]. Tradução e apresentação de Selvino J. Assman

_____. **La puissance de la pensée. Essais et conférences**. Paris: Rivages Poche, 2011 [2005]. Tradução de Joël Gayraud e Martin Rueff.

_____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko.

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: Edusp, 2005.

ANDERS, Günther. **Kafka: pró & contra**. São Paulo: Cosac Naify, 2007 [1946]. Tradução de Modesto Carone.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974.

ARRIGUCCI, Davi Jr. **Enigma e comentário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 [1987].

_____. **Achados e perdidos**. São Paulo: Polis, 1979.

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

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BASTOS, Elide Rugai; BOTELHO, André; VILLAS BÔAS, Glauce (Orgs.). **O moderno em questão. A década de 1950 no Brasil**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

BASTOS, Oliveira. “A experiência Ferreira Gullar (I) – A contemplação do trabalho das coisas”. **Diário Carioca**, 16 de maio de 1954. Suplemento Dominical, p. 2.

BATALHA, Maria Cristina e GARCIA, Flavio. **Murilo Rubião 20 anos depois da sua morte**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. Tradução de João Barrento.

_____. **Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas, volume 1**. São Paulo: Brasiliense, 1996 [1985]. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

_____. **Rua de mão única. Obras escolhidas, volume 2**. São Paulo: Brasiliense, 2011 [1987]. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa.

_____. **Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 2000 [1989]. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista..

_____. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013 [1928]. Tradução de João Barrento.

_____. Carta a Gershom Scholem datada de 12 de junho de 1938. In: **Novos estudos**. São Paulo: Cebrap, n. 105, março de 1993, pp. 100-106. Tradução de Modesto Carone.

_____. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2011. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves.

BEVERNAGE, Beber e LORENZ, Chris (orgs.). **Breaking up time: negotiating the borders between past, present and future**. Göttingen e Bristol: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013.

BINES, Rosana Kohl. “O lugar do murmúrio na ficção de Tabajaras Ruas”. In: **Literatura e autoritarismo**. Santa Maria: UFSM, número 6, jul-dez de 2005: <<http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num6/index.html>> Acessado em: 16 de abril de 2015.

BUCK-Morss, Susan. **The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the arcades project**. Cambridge e Londres: MIT Press, 1989.

BUENO, Luís. “Guimarães, Clarice e antes”. In: **Teresa**, São Paulo, Editora 34, n. 2, 2001, pp. 249-259.

_____. BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp e Editora da Unicamp, 2006.

CABRAL, Cléber Araujo. “Escutar os arquivos com os olhos – Uma proposta e duas cenas”. In: **Z Cultural**, Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea. Ano X. Rio de Janeiro: 2015. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/escutar-os-arquivos-com-os-olhos-uma-proposta-e-duas-cenas/>>. Acessado a 11 de janeiro de 2017.

CALEGARI, Lizandro Carlos. **A literatura contra o autoritarismo: a desordem social como princípio de fragmentação na ficção brasileira pós-64**. Tese de doutorado. Santa Maria: UFSM, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”. In: ANDRADE, Oswald. **Pau Brasil**. São Paulo: Editora Globo, 2006 [1925].

_____. **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

_____. "A vida ao rés-do-chão." In: **Para gostar de ler: crônicas**. Volume 5. São Paulo: Ática, 1999. Pp. 89-99.

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

CHAKRABARTY, Dipesh. **Provincializing Europe: Postcolonial thought and historical difference**. Princeton: Princeton University Press, 2000.

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

CLARK, T.J. **Por uma esquerda sem futuro**. São Paulo: Editora 34, 2013 [2012]. Tradução de José Viegas.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 1996 [1990]. Tradução de Cleonice P. B. Mourão.

CONDÉ, José. "A luta corporal". **Correio da Manhã**, 9 de junho de 1954. P. 10.

CORNELSEN, Elcio; OTTE, Georg; e SEDLMAYER, Sabrina. **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COSTA LIMA, Luiz. **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

CRARY, Jonathan. **24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac Naify, 2014 [2013]. Tradução de Joaquim Toledo Jr.

DANOWSKI, Déborah e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Florianópolis: Cultura e Barbárie e Instituto Socioambiental, 2014.

DANTO, Arthur C. **After the end of art. Contemporary art and the pale of history**. Washington: Princeton University Press, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

_____. **Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015 [2000]. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex.

DRAPER, Susana. **Afterlives of confinement.** Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2012.

DUARTE, Pedro. **A palavra modernista. Vanguarda e manifesto.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra e Editora PUC-Rio, 2014.

“Ferreira Gullar”. **Diário Carioca**, 21 de março de 1954. Suplemento Dominical, p. 2.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria.** São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

FERRIS, David S. **The Cambridge Companion to Walter Benjamin.** Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

“Fichário”. **Revista da Semana**, ano 51, número 24, 12 de junho de 1954. P. 43.

FOSTER, Hal. **O retorno do real.** São Paulo: Cosac Naify, 2014 [1996]. Tradução de Célia Euvaldo.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico / As heterotopias.** São Paulo: n-1 edições, 2013. Tradução de Salma Tannus Muchail. Posfácio de Daniel Defert.

FRANCO, Renato. “O romance de resistência nos anos 1970”. XXI LASA CONGRESS 1998, Chicago, EUA.

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

FREUD, Sigmund. “O inquietante”. In: **Obras completas, volume 14.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1919]. Tradução de Paulo César de Souza. Pp. 328-376.

FURUZATO, Fábio Dobashi. **Histórias do Grão Mogol: Edição e estudo crítico dos textos esparsos de Murilo Rubião.** Campinas: Unicamp, 2009. Tese de doutorado.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

GATTI, Luciano. **Constelações: Crítica e verdade em Benjamin e Adorno.** São Paulo: Edições Loyola, 2009.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, 2012.

GOMES, Renato Cordeiro. “Modernização e controle social: planejamento, muro e controle espacial”. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

GOMIDE, Bruno Barreto. “Carpeaux e Benjamin: uma recepção contrafeita”. In: **Cadernos benjaminianos**. Belo Horizonte: volume 10, 2015

GOULART, Audemaro Taranto. **O conto fantástico de Murilo Rubião**. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.

GULLAR, FERREIRA. **Poesia completa, teatro e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

_____. **Sobre arte Sobre poesia (Uma luz do chão)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. P. 149.

_____. “Guerra e paz de Gullar”. **Folha de S. Paulo**, 28 de agosto de 1994. Entrevista a Augusto Massi e Alcino Leite Neto. Caderno Mais.

_____. “A trégua”. In: **Cadernos de literatura brasileira – Ferreira Gullar**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998. P. 34.

_____; JIMÉNEZ, Ariel. **Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Tradução de Vera Pereira.

_____. **Rabo de foguete: os anos de exílio**. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

_____. **Poema sujo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 [1976]. P. 32

GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Nosso amplo presente”. In: **Revista Redescritões**, ano 4, n. 1, 2012.

_____. **Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos**. Rio de Janeiro: Contraponto e Puc-Rio, 2012. Tradução de Luciana Villas Bôas e Markus Hediger.

_____. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto e Puc-Rio, 2010. Tradução de Ana Isabel Soares.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013 [2003]. Tradução de Andréa Souza de Menezes, Bruna Belfart, Camila Rocha de Moraes, Maria Cristina de Alencar Silva e Maria Helena Martins.

HIPÓCRATES. “On the sacred disease”. Tradução para o inglês de Francis Adams em: <<http://classics.mit.edu/Hippocrates/sacred.html>>.

HUTCHEON, Linda. **The politics of postmodernism**. Londres: Routledge, 2002.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

IANNACE, Ricardo. **Murilo Rubião e as arquiteturas do fantástico**. São Paulo: Edusp, 2016.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1970.

JAMESON, Fredric. "The aesthetics of singularity". In: **New Left Review**, número 92, março-abril de 2015. Pp. 101-132.

_____. **O fim da temporalidade**. ArtCultura. Uberlândia. v. 13, n.22, jan-jun 2011 [2003]. Pp. 187-206. Tradução de Maurício Miranda.

_____. **Representing Capital: A reading of volume one**. Londres: Verso, 2011.

JARDIM, Eduardo. **A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Móbile, 2012 [1978].

KAFKA, Franz. **Letters to Felice**. Nova York: Schocken Books, 2016. Tradução de James Stern e Elizabeth Duckworth.

KERMODE, Frank. **The sense of an ending**. Oxford: Oxford University Press, 2000 [1966].

KOSELLECK, Reinhart. **O conceito de história**. Belo Horizonte: Autêntica Editoria, 2013. Tradução de René E. Gertz.

_____. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto / PUC-Rio, 2006 [1979]. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira.

LAFETÁ, João Luiz. **A dimensão da noite**. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34.

LAUTRÉAMONT. **Os Cantos de Maldoror**. São Paulo: Iluminuras, 2008. Tradução de Cláudio Willer.

LINS, Vera; PENJON, Jacqueline; SÜSSEKIND, Flora. **Interpretações literárias do Brasil moderno e contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

LISPECTOR, Clarice. "Brasília". In: **Visão do esplendor**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998 [1979]. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa.

_____. "Answering the question: What is Postmodernism?". In: **The postmodern condition: A report on knowledge**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

_____. **O inumano: Considerações sobre o tempo**. Lisboa: Editorial Estampa, 1990 [1988]. Tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre.

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

MAGRI, Ieda. “Murilo Rubião: conciliação insólita de cotidiano e sobrenatural”. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, PUC-SP, n. 3, 2009.

MAMMÌ, Lorenzo. “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova”. In: **Novos Estudos**. São Paulo: Cebrap, n. 34, pp. 63-70, nov. 1992.

MARQUES, Ivan. “Herói fracassado: Mário de Andrade e a representação do intelectual no romance de 1930.” In: **Teresa, revista de Literatura Brasileira**. Número 16. São Paulo: 2015. Pp. 55-74.

MARTINS, Sérgio B. “‘The pulp of color’: Toward a notion of expenditure in Ferreira Gullar’s Neo-concrete writings”. In: **October**, número 152. Massachusetts: MIT Press, 2015. Pp 103-120.

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

MELO NETO, João Cabral de. “Nota sobre os livros de poesia”. **Última Hora**, 7 de agosto de 1954. P. 5.

MENAND, Louis. “Saved from drowning: Barthelme reconsidered”. In: **New Yorker**, 23 de fevereiro de 2009. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/magazine/2009/02/23/saved-from-drowning>>. Acessado a 10 de abril de 2017.

MENDES CAMPOS, Paulo. “Um conto em 26 anos”. Disponível em: <<http://www.murilorubiao.com.br/imprensa.aspx?id=9>>. Acessado a 5 de janeiro de 2017.

MONTEIRO, Pedro Meira. “O futuro abolido: anotações sobre o tempo no *Memorial de Aires*”. In: **Machado de Assis em Linha**. Ano 1, n. 1, junho de 2008. Pp. 40-56.

MORAES, Marcos Antonio de (org.). **Mário e o pirotécnico aprendiz. Cartas de Mário de Andrade e Murilo Rubião**. Belo Horizonte e São Paulo: editoras UFMG, Giordano e ISB/USP, 1995.

MORETTI, Franco. **The way of the world: The Bildungsroman in European culture**. Londres e Nova York: Verso, 2000 [1987].

MORICONI, Italo. “A problemática do pós-modernismo na literatura brasileira (uma introdução ao debate)”. Disponível em:

<<http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm>>. Acessado a 18 de maio de 2017. Rio de Janeiro: Cadernos da Associação Brasileira de Filologia, n. 3, vol. 1, março de 2004.

MOURA, George. **Ferreira Gullar**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva. Da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003 [1874].

NOBRE, Ana Luiza. "Oscar Niemeyer: como se fosse fácil". **Blog do IMS**, 6 de dezembro de 2012. Disponível em <<http://blogdoims.com.br/oscar-niemeyer-como-se-fose-facil-por-ana-luiza-nobre/>>. Acessado a 12 de janeiro de 2017.

_____. "Niemeyer e a modernidade sem crise". In: **Arquitextos**, São Paulo, ano 13, n. 151.02. Vitruvius, dezembro de 2012. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.151/4605>>. Acessado a 10 de janeiro de 2017.

NOBRE, Marcos. Imobilismo em movimento: **Da abertura democrática ao governo Dilma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. "Da 'Formação' às 'redes'. Filosofia e cultura depois da modernização". **Cadernos de Filosofia Alemã**, XIX, jan-jun 2012, p. 33.

OLIVEIRA, Franklin de. "Poética". **O Cruzeiro**, 29 de maio de 1954. P. 34.

OLIVEIRA, Marcela Figueiredo Cibella de. **Do sentido da tragédia à tragédia do sentido: a filosofia e a ruína do drama**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2014. Tese de Doutorado.

OSBORNE, Peter. **The politics of time**. Londres: Verso, 1995.

OTTE, Georg. "Rememoração e citação em Walter Benjamin". In: **Aletria: Revista de estudos de literatura**. Belo Horizonte, v. 4, pp. 211-223, outubro de 1996.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. São Paulo: Cosac Naify, 2013 [1974]. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht.

_____. **A busca do presente e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017. Organização e tradução de Eduardo Jardim.

PINHEIRO, Tiago Guilherme. **Literatura sob rasura: Autonomia, neutralização e democracia em J.M. Coetzee e Roberto Bolaño**. São Paulo: USP, 2014. Tese de doutorado.

POMPEU, Renato. **Quatro-Olhos**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.

_____. **Memórias da loucura**. São Paulo: Alfa-Omega, 1983.

PRADO COELHO, Eduardo. “A turva mão do sopro contra o muro”. In: GULLLAR, Ferreira. **Poesia completa, teatro e prosa**. Op. Cit. Pp. LXVI-LXIX.

PRESSLER, Gunter Karl. **Benjamin, Brasil**. São Paulo: Annablume, 2006.

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

QUEIROZ, Rodrigo. Forma moderna e cidade: a arquitetura de Oscar Niemeyer no centro de São Paulo. **Arquitextos**, São Paulo, ano 13, número 151.08, Vitruvius, dezembro de 2012. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.151/4632>>.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. São Paulo: Editora 34, 1995. Tradução de Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloísa de Araújo Ribeiro.

_____. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005 [2000]. Tradução de Monica Costa Netto.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. Tradução de Ivone C. Benedetti.

_____. “Jacques Rancière: Literature, Politics, Aesthetics: Approaches to Democratic Disagreement”. Entrevista com Solange Guénoun e James H. Kavanagh. In: **SubTance**. Madison: University of Wisconsin Press, 2000. Vol. 29, No. 2, Issue 92, pp. 3-24.

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

_____. **Aisthesis**. Paris: Galilée, 2011. Pp 61-77.

_____. “Le fil sinueux’: sur la rationalité du roman”. In: **Le Tour Critique**, n. 2, 2013. Pp. 15-29

_____. **O fio perdido: Ensaio sobre a ficção moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2017 [2013]. Tradução de Marcelo Mori.

_____. “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”. In: SALOMON, Marlon (Org.). **História, verdade e tempo**. Chapecó: Argos, 2011.

_____. “The thinking of dissensus. Politics and aesthetics”. In: BOWMAN, Paul e STAMP, Richard (eds.). **Reading Rancière**. Londres e Nova York: Continuum, 2011.

_____. **Malaise dans l’esthétique**. Paris: Galilée, 2004.

REIS, Eloésio Paulo dos. Literatura e loucura: **O escritor no hospício em três romances dos anos 70**. Campinas: Unicamp, 2004. Tese de doutorado.

RESENDE, Beatriz. **Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016 [1993].

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**, volumes 1, 2 e 3. São Paulo: Martins Fontes, 2010 [1983-1991]. Tradução de Claudia Berliner e Márcia Valéria Martinez de Aguiar.

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.

ROSA, Hartmut. **Social acceleration: A new theory of modernity**. Nova York: Columbia University Press, 2013.

RUBIÃO, Murilo. **Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 [2010].

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

SANTIAGO, Silviano. "A aula inaugural de Clarice". **Folha de S. Paulo**, 7 de dezembro de 1997. "Mais+". Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/12/07/mais!/19.html>>. Acessado a 2 de julho de 2017.

_____. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SCHEIBE, Fernando. "O labor interrompido". **Anuário de Literatura**, Florianópolis, UFSC, v. 6, 1998, p. 221-242.

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião: A poética do Uroboro**. São Paulo: Ática, 1981.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Ao vencedor, as batatas**. São Paulo: Editora 34, 2000 [1977].

SECCHIN, Antonio Carlos. "Gullar: Obravida". In: GULLAR, Ferreira. **Poesia completa, teatro e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 [1983].

SISCAR, Marcos. **De volta ao fim. O fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

SMITH, Terry. **What is contemporary art?** Chicago: University of Chicago Press, 2009.

STERZI, Eduardo. “Onde a linha?”. In: **Boletim de Pesquisa NELIC: Edição Especial v. 4** – “Dentro da perda da memória”: Dossiê João Cabral de Melo Neto (2011). Pp. 22-27.

_____. “O mito dissoluto”. **Jandira: Revista de Literatura**, Juiz de Fora, Funalfa Edições, n. 1, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

_____. **Literatura e vida literária**. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

_____. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

TELLES, Sophia. “O desenho: forma e imagem”. **Arquitetura e urbanismo**, número 55. São Paulo: Pini, 1994.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2007. Tradução de Maria Clara Correa Castello.

VALENTE, Luiz Fernando. “A poética intransitiva de Ferreira Gullar”. In: **Elyra**. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, dez. 2013, n. 2, pp. 99-110.

VILLAÇA, Alcides. **A poesia de Ferreira Gullar**. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1984.

_____. “Gullar: a luz e seus avessos”. In: **Cadernos de literatura brasileira, n. 6: Ferreira Gullar**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

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

VIRNO, Paolo. **Déjà vu and the End of History**. Londres: Verso, 2015.

WERNECK, Humberto. **O desatino da rapaziada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

WISNIK, Guilherme. “Em torno da ideia de beleza sem esforço: sobre arquitetura e Bossa Nova”. In: GARCIA, Walter (org.). **João Gilberto**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WOOLF, Virginia. **O valor do riso e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. Organização, tradução e notas de Leonardo Fróes.