

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

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

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

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

INDICIONÁRIO DO CONTEMPORÂNEO

Celia Pedrosa | Diana Klinger | Jorge Wolff | Mario Cámara
Organizadores

Belo Horizonte
Editora UFMG
2018

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

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

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

PRÁTICAS INESPECÍFICAS

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

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

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

parece sempre prestes a desmontar, num universo meio alucinado, que elide as fronteiras entre sujeito e objeto e se abre ao inacabado. A busca dessa forma de percepção inacessível ao humano eleva a um grau máximo de potência o trabalho de montagem textual, que se realiza por meio de cortes e recortes no contínuo do relato, de migrações e sobrevivência das “figuras” em que os eventos narrados se transformam. A montagem assinala, de modo perturbador, zonas de contato apenas pressentidas entre humano e inumano, real e ficção, corpo e linguagem, próximas às “revelaciones de orden místico”²¹ – em que o sentido é suspenso por um instante quase imperceptível –, mas esvaziadas de qualquer transcendência que não seja a página tornada em branco do texto – “una hoja flotando en el vacío”².

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Essas escrituras não admitem leituras literárias; isto quer dizer que não se sabe ou não importa se são ou não são literatura. E tampouco se sabe ou não importa se são realidade ou ficção. Instalam-se localmente em uma realidade cotidiana para “fabricar um presente”, e esse é precisamente seu sentido.¹⁷

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Notas

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

¹⁰ Cf. Paulo Herkenhoff, Rennó ou a beleza e o dulçor do presente, em Rosângela Rennó, *Rosângela Rennó*, São Paulo, Edusp, 1998, p. 171 et seq.

¹¹ Cf. Florencia Garramuño, *A experiência opaca: literatura e desencanto*, Rio de Janeiro, EJUERJ, 2012; Andrea Giunta, La era del gran escenario, em *Escribir las imágenes*, Buenos Aires, Siglo XXI; Jonathan Waley, Identity Crisis: Experimental Fill and Artistic Expansion, *October*, n. 137, p. 23-50, Summer 2011.

¹² Sobre esses processos, Smith diz: "Su configuración contemporánea fue esbozada en los años cincuenta (en particular, en el arte que supo priorizar distintos tipos de inmediatez), hizo erupción durante los años sesenta, resulta evidente para la mayoría desde 1989 y se volvió inequívoca para todos en 2001" (Terry Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012, p. 21). Cf. também Andrea Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Fundación ArteBA, 2014.

¹³ Cf. Josefina Ludmer, Literaturas postautónomas, *Ciberletras*, n. 17, jul. 2007; Raúl Antelo, Autonomía, pós-autonomia, an-autonomia, *Qorpus*, n. 10, 29 set. 2013.

¹⁴ Cf. Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions Théoriques, 2010, p. 15-16. Cf. Flora Süssekind, Objetos verbais não identificados, *O Globo*, 21 set. 2013.

¹⁵ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 27. *Ibidem*, p. 27-28.

¹⁶ Ludmer, Literaturas postautónomas, p. 1.

¹⁷ Fredric Jameson, *Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardío*, São Paulo, Ática, 1996.

¹⁸ Georges Didi-Huberman, *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011, p. 119.

¹⁹ Raúl Rodríguez Freire, *Sin retorno: variaciones sobre archivo y narrativa latinoamericana*, Adrogué, Ed. La Cebra, 2015, p. 297.

²⁰ Peter Pál Pelbart, *Vida capital: ensaios de biopolítica*, São Paulo, Iluminuras, 2011, p. 33.

²¹ Michel Foucault, *O que é um autor?*, Lisboa, Passagem, 2002.

Posfácio

ESPAÇOTEMPO

Raúl Antelo

²³ Roland Barthes, A morte do autor, em *O rumor da língua*, Lisboa, Edições 70, 1974.

²⁴ Nuno Ramos, Agouro e libertação (Oswaldo Goeldi), em *Ensaio geral*, São Paulo, Globo, 2007, p. 187.

²⁵ *Ibidem*, p. 189.

²⁶ Carlos Drummond de Andrade, A Goeldi, *Poesia completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1998, p. 278.

²⁷ Diego Vecchio, *Micróbios*, trad. Paloma Vidal, São Paulo, Cosac Naify, 2015, p. 48.

²⁸ Andrea Russo, Corpi, in VVAA, *Lessico di biopolitica*, Roma, Manifestolibri, 2006, p. 95.

²⁹ Jacques Rancière, *Política de la literatura*, Buenos Aires, Del Zorzal, 2011, p. 30-31.

³⁰ Freire, *Sin retorno*, p. 137.

³¹ Diana Klingler, *Literatura e ética: da forma para a força*, Rio de Janeiro, Rocco, 2014, p. 135.

³² A expressão é de Jean-Luc Nancy *apud* Klingler, *Literatura e ética*, p. 115.

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

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

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

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