

- ★ Bruno Rodrigues
- ★ Carlos Guilherme Mota
- ★ David Oubiña
- ★ Elias Thomé Saliba
- ★ Fredric Jameson
- ★ Inés Azar
- ★ Lina Meruane
- ★ Leyla Perrone-Moisés
- ★ Maria Elisa Cevalco
- ★ Rafael Guendelman
- ★ Ricardo Barberena

JAME SON

A estética da
singularidade



PEIXE
elétrico

LIVROS E IDEIAS

#02

Sumário

Resistência – os editores

A estética da singularidade – FREDRIC JAMESON

Introdução ao pensamento de Fredric Jameson – MARIA

ELISA CEVASCO

Uma verdade revolucionária – LINA MERUANE

Fotos da Cisjordânia – RAFAEL GUENDELMAN

Knausgård e a arte da autoficção – LEYLA

PERRONE-MOISÉS

Revolução conservadora – ELIAS THOMÉ SALIBA

A educação pela pedrada – BRUNO RODRIGUES

As matemáticas em Borges – INÉS AZAR

Borges e o cinema – DAVID OUBIÑA

O tempo domesticado – CARLOS GUILHERME MOTA

O contemporâneo entre tapas e beijos – RICARDO

BARBERENA

Cisjordânia – RAFAEL GUENDELMAN

Resistência

O primeiro número da *Peixe-elétrico* foi lido até agora em pelo menos 13 países. Não tínhamos nenhuma expectativa do que pudesse acontecer quando conversamos pela primeira vez, a não ser nossa intenção de continuar sempre fazendo uma revista em que o rigor do texto e a procura pelo conflito fossem o eixo. Queríamos um periódico de resistência.

O segundo número traz quase o dobro de textos que tínhamos a princípio planejado. Além disso, colocamos no ar um blog com intervenções que, de alguma forma, se relacionam ao conteúdo da revista. Trouxemos na nossa primeira capa o nome de Ricardo Piglia: um pouco depois do lançamento do site, publicamos online a apresentação que Arcadio Diaz-Quiñones fez para a atividade docente do grande escritor argentino. E queremos agora, sem adiantar nada, apenas dizer que o autor de *Respiração artificial* continuará em nossas páginas por muito tempo.

Aprendemos que tudo na *Peixe-elétrico* acaba gerando outra coisa junto. O melhor exemplo disso é a capa do segundo número: o intelectual norte-americano Fredric Jameson. De início, o que tínhamos era a convicção de que “A estética da singularidade” é um ensaio central. Quando começamos a traduzi-lo, fizemos contato com Maria Elisa Cevalco, principal especialista na obra de Jameson no Brasil, e descobrimos uma entrevista inédita em língua portuguesa. Cevalco ainda ofereceu uma apresentação límpida e esclarecedora do pensamento de Jameson para o leitor que for conhecê-lo. Mas não é só isso. Seguindo nossa determinação de formar uma rede de ideias e conhecimento, na número 3 vamos publicar o ensaio “Jameson e a forma”, de Terry Eagleton, continuando a discussão que começamos aqui.

Peixe-elétrico não fará nenhum acordo: nadaremos contra a corrente que afirma que nosso país é pobre inclusive intelectualmente. A propósito, provar que não é talvez seja uma possibilidade de combater as outras tantas pobreza brasileiras.

Peixe-elétrico não se define como uma “revista de cultura” ou um “periódico de artes”. Somos uma manifestação contraideológica. Nosso objetivo é reagir às ideias petrificadas. No Brasil, a questão palestina ainda é um assunto de alguns membros da comunidade árabe, da militância pelos direitos humanos e desse ou daquele grupo intelectual. Na revista, o problema palestino é a imagem que pretendemos oferecer ao leitor, motivados pela bela série de crônicas da escritora *chilestina* (chilena de família palestina) Lina Meruane. *Peixe-elétrico* nunca vai ser um palanque, mas sempre tomará partido, e as imagens do fotógrafo Rafael Benguelman são eloquentes nesse sentido.

Na área da crítica literária, Ricardo Barberena escreve sobre a dificuldade de se lidar com o texto literário contemporâneo, assumindo que muitas vezes é preciso falar dele sem conseguir necessariamente explicá-lo de forma satisfatória. De novo, é o mesmo desafio da *Peixe-elétrico*: não sabemos o que o mundo

contemporâneo significa (e nem se tem de fato algum significado), mas vamos de qualquer forma nos arriscar a tratar dele o tempo inteiro. Leyla Perrone-Moisés publica conosco uma longa resenha do trabalho do escritor norueguês Karl Ove Knausgård, tentando desvendar o mistério de uma literatura simples e envolvente. São poucos os textos que até agora conseguiram entender por que a série de livros *Minha luta* tem chamado tanta atenção.

Muito se falou das manifestações de junho de 2013. No entanto, a maioria dessas vozes jamais esteve no dia a dia dos acontecimentos. *Peixe-elétrico* ousa dizer que esse é, inclusive, um artifício para neutralizar as reivindicações. Sem neutralidade, publicamos um texto refletindo sobre as influências que o mercado editorial pode estar imprimindo à reflexão literária. O autor, Bruno Rodrigues, é um militante que conhece as manifestações no próprio corpo, por assim dizer.

Aos militantes, *Peixe-elétrico* agradece muito.

Se a questão é oferecer referências para o debate, não há forma nem autor mais adequados do que um dicionário sobre Jorge Luis Borges. Adiantamos aqui dois verbetes da obra sobre o maior escritor argentino que Jorge Schwartz organizou e que a editora Companhia das Letras irá publicar em 2016. São textos densos e que lidam com questões até agora pouco discutidas.

Seguindo nossa aposta no valor da resenha, temos nesta edição o historiador Elias Thomé Saliba escrevendo sobre um polêmico livro recém-lançado, de Marcos Costa. Mais do que apresentar um livro ou julgá-lo, *Peixe-elétrico* acredita que a boa resenha deve amplificar o debate a partir de um objeto estético. Saliba ilustra essa ideia com perfeição.

Também de um historiador, *Peixe-elétrico* presenteia o leitor com um texto inédito e precioso. Trata-se do rascunho inicial de uma futura autobiografia do pensador paulista Carlos Guilherme Mota. A mistura de reflexão epistemológica com causos familiares ganha força ao ser banhada com a sinceridade de quem quer de fato fazer um balanço franco de sua própria trajetória (pessoal e profissional). Memória é também resistência.

A energia que o lançamento da revista *Peixe-elétrico* gerou evidenciou que, de fato, havia no Brasil espaço para uma publicação que promovesse o debate franco e aberto. A número três, a propósito, terá o mesmo nível que as anteriores. Vamos publicar, por exemplo, um texto sobre a encíclica que... Melhor não nos adiantarmos. Podemos dizer agora, com toda clareza, que a revista não apenas manterá seu fôlego. Não é só isso: essa força contraideológica irá impulsionar todas as nossas páginas. O conflito é bom.



A estética da singularidade

Fredric Jameson

Uma ontologia do presente é uma operação de ficção científica, em que um cosmonauta aterrissa em um planeta cheio de alienígenas inteligentes e sencientes. Ele tenta entender seus hábitos peculiares: por exemplo, a filosofia deles está obcecada pela numerologia e a existência do um e do dois, enquanto seus romancistas escrevem narrativas complexas sobre a impossibilidade de narrar alguma coisa; os políticos, por sua vez, todos oriundos das classes mais ricas, debatem publicamente a necessidade de conseguir mais dinheiro através da redução dos gastos com os mais pobres. É um mundo que não precisa do distanciamento brechtiano, já que ele é objetivamente estranho. O cosmonauta, encalhado por um período de tempo imprevisível nesse planeta por conta de um defeito tecnológico (incompreensão da teoria dos conjuntos ou matemáticas, ignorância de programas de computação ou digitalidade, insensibilidade ao hip-hop, Twitter ou bitcoins), fica pensando como alguém pode alguma vez compreender o que é, por definição, radicalmente diferente; até que ele encontra um velho e sábio economista alienígena que explica que não apenas as raças dos dois planetas são ligadas, mas que esse é na verdade simplesmente um estágio tardio de seu próprio sistema socioeconômico (capitalismo), que ele pensava ter dois estágios, mas encontrou um terceiro, ao mesmo tempo diferente e igual. Ah, ele exclama, agora finalmente entendi: é dialética! Agora posso escrever meu relatório!

Qualquer ontologia do presente precisa ser uma análise ideológica e ao mesmo tempo uma descrição fenomenológica; e como uma aproximação à lógica cultural do modo de produção, ou mesmo de um de seus estágios – como é o nosso momento de pós-modernismo, capitalismo tardio, globalização – também precisa levar em conta o momento histórico (e ser histórica e economicamente comparatista). Parece complicado, e é mais fácil dizer o que tal aproximação não deve ser: não deve ser, por um lado, estrutural ou filosoficamente neutra, no sentido da influente descrição de Kosselek das temporalidades históricas. Mas também não deve ser psicologizante, no sentido da cultura crítica, projetada para tirar julgamentos morais sobre o diagnóstico do “nosso tempo”, seja ele nacional ou universal, como em denúncias da assim chamada geração narcísica,¹ a geração do eu, o “homem-organização” de um estágio anterior da institucionalização e burocratização capitalista, ou a cultura de consumo e consumismo do nosso tempo, estigmatizada como um vício ou uma bulimia social. Todas essas características

1 No original, “me-generation”. (N. do T.)

são, sem dúvida, válidas como rascunhos impressionistas; mas, por um lado, tematizam características reificadas de uma totalidade social muito mais complexa e, por outro, exigem interpretações funcionais para serem compreendidas de uma perspectiva ideológica.

Então, estou ansioso para que a temporalidade que quero formular aqui não seja compreendida como mais uma crítica moralizante ou psicologizante da nossa cultura; e também para que a temática filosófica em que estou trabalhando aqui – a do tempo e da temporalidade – não seja ela mesma reificada no nível fundamental de como uma cultura opera. Na verdade, a própria palavra cultura apresenta um perigo, na medida em que pressupõe um certo espaço separado e uma semiautônoma totalidade social que pode ser examinada por si mesma e depois de certa forma reconectada a outros espaços, como o econômico (ou algo como o próprio “espaço”). A vantagem de noções como “modo de produção” era a de que ela sugeria que tais tematizações fossem meramente aspectos ou diferenciações e aproximações alternativas à totalidade social que nunca pode ser inteiramente representada; ou, melhor ainda, cuja descrição e análise sempre requerem o acompanhamento de uma ressalva sobre os dilemas da própria representação. Enquanto isso, certamente, o próprio termo “modo de produção” foi, ele próprio, criticado por ser “produtivista”, uma reprimenda que, seja a incompreensão ou má-fé que reflita, tem o mérito de nos lembrar que a reificação linguística como um processo inevitável nunca pode ser definitivamente superada, e que um dos nossos problemas fundamentais como intelectuais é que a redescrição em uma nova linguagem define, todavia, sua relação e afinidade com uma tradição terminológica específica, no caso o marxismo.

Minhas reflexões sobre a temporalidade, portanto, convidam a todo tipo de má compreensão, no mínimo ao compartilhar características com hipóteses influentes também em outras realidades nacionais. Na França, por exemplo, o conceito de presentismo, *le présentisme*, difundiu-se bastante desde que foi criado por François Hartog; enquanto na Alemanha a noção de brusquidão e o “momento estático” do presente de Karl Heinz Bohrer, uma boa combinação mais estética e filosófica que cultural, é sem dúvida uma reflexão relacionada à minha, que deve ser colocada em perspectiva pela consciência de que socialmente a Alemanha Ocidental (ainda posso falar desse jeito) é uma boa combinação mais desenvolvimentalmente conservadora do que a França ou os Estados Unidos.² Bem mais sutis do que qualquer uma dessas hipóteses são as análises de Jean-François Lyotard, cuja conceituação de pós-modernismo – a substituição da narrativa histórica pelos efêmeros jogos de linguagem – já se transformou na direção de um conceito

2 François Hartog, *Régimes d'historicité: Présentisme et expériences Du temps*, Paris 2003; Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit*, Frankfurt 1981. Ver também, para uma aproximação cultural-crítica, Douglas Rushkoff, *Present Shock*, New York 2013.

de presentismo. Seu último trabalho sobre o sublime afixou o foco para uma direção ainda mais interessante: ele propôs adicionar temporalidade à descrição kantiana do sublime e descrevê-la como a presença do choque, o que desperta uma estância de espera ou antecipação que ninguém segue.³ É uma formalização apropriada da desilusão revolucionária – de muitas maneiras Lyotard tornou-se o verdadeiro filósofo e teórico dessa desilusão – e certamente tem sua relevância para o nosso atual momento; mas também ilustra o tipo de efeito ideológico que a tematização – nesse caso uma insistência na temporalidade – pode produzir.

Mas enquanto os termos pós-modernismo e pós-modernidade têm sido muito criticados ao longo dos anos, e talvez, na rápida obsolescência da cultura intelectual atual, pareçam fora de moda e antiquados, preciso dizer algumas palavras sobre o lugar deles no meu próprio trabalho e por que eu ainda acho que são indispensáveis.

Pós-modernidade e globalização

Minha teoria sobre o pós-modernismo foi desenvolvida pela primeira vez na China, quando passei um semestre por lá dando aulas na Universidade de Pequim em 1985; naquela época era claro que havia uma virada em todas as artes distanciando-as da tradição modernista, que tinha se tornado uma ortodoxia no mundo da arte e da universidade, retirando assim o caráter de inovação e na verdade seu poder subversivo. Isso não quer dizer que as artes mais novas – na arquitetura, na música, na literatura, nas artes plásticas – não objetivavam ser menos sérias, menos ambiciosas política e socialmente, mais amigáveis e divertidas; em resumo, para os críticos modernistas, mais frívolas e triviais, mesmo mais comerciais, do que o tipo mais antigo. Daquele momento – da arte que seguia o falecimento do modernismo – até agora passou um longo tempo; mas ainda é àquele estilo geral, nas artes, que as pessoas se referem quando falam que o pós-modernismo está encerrado e superado. Há agora, certamente, algo chamado filosofia pós-moderna (vamos voltar a isso) e até mesmo, como um gênero separado, o “romance pós-moderno”; mas as artes desde então se tornaram muito mais politizadas; e na medida em que a palavra pós-modernismo designava um estilo artístico como tal, certamente ela se tornou fora de moda nos trinta anos que se passaram desde que eu a usei pela primeira vez.

Mas logo percebi que a palavra que deveria ter usado não era pós-modernismo e sim pós-modernidade: pois eu tinha em mente não um estilo, mas um período histórico em que todos os tipos de coisas, da economia à política, das artes à tecnologia, da vida cotidiana às relações internacionais, tinham mudado para melhor. A modernidade, no sentido de modernização e progresso, ou *telos*, estava agora definitivamente encerrada; e o que tentei fazer, junto com muitas ou-

3 Ver “The Sublime and the Avant-Garde”, em Jean-François Lyotard, *The Inhuman*, Stanford 1991.

tras pessoas, sem dúvida usando terminologias diferentes, foi explorar a forma do novo período histórico em que estávamos começando a entrar ao redor de 1980.

No entanto após o meu primeiro trabalho sobre o que eu chamaria agora de pós-modernidade, uma nova palavra começou a aparecer, e percebi que era esse novo termo que estava faltando na minha descrição original. A palavra, junto com a sua nova realidade, era globalização; e comecei a perceber que era a globalização que formava, por assim dizer, a infraestrutura da pós-modernidade, e constituía a base econômica da qual, em muitos sentidos, a pós-modernidade era a superestrutura. A hipótese, naquela altura, era a de que a globalização seria um novo estágio do capitalismo, um terceiro estágio, que se seguia ao segundo estágio do capitalismo identificado por Lenin como o estágio do monopólio e do imperialismo – e que, enquanto o capitalismo remanescente, tinha diferenças estruturais fundamentais ao estágio que o precedera, já que o capitalismo agora funcionava em uma escala global, sem paralelos em sua história. Era possível compreender que a cultura daquele estágio imperialista antigo era, de acordo com a minha teoria, o que chamamos de modernidade; e que a pós-modernidade então se tornou um tipo de nova cultura global correspondente à globalização.

Enquanto isso, parece evidente que essa nova expansão do capitalismo ao redor do mundo não teria sido possível sem a degeneração e subsequente desaparecimento do sistema soviético, e a abdicação dos partidos socialistas que o acompanharam, deixando as portas abertas para um capitalismo sem qualquer oposição ou controle efetivos. Ao mesmo tempo, o projeto de modernização política, social e econômica que preponderou durante o século XX, organizada ao redor da construção da indústria pesada, já não pode ser o objetivo e o ideal de uma produção baseada na informação e na informática. Um novo tipo de produção está surgindo, cujas possibilidades maiores ainda não entendemos completamente; e esperançosamente a interrogação da cultura da pós-modernidade, usando a palavra cultura em sua acepção mais abrangente, será de alguma utilidade para a exploração desse novo momento em que estamos inseridos.

Os presentes do tempo

Nas minhas primeiras descrições da pós-modernidade (que não recuso por inteiro), descrevi a transição do moderno para o pós-moderno em termos de uma predominância crescente do espaço sobre o tempo. Os clássicos do modernismo estavam obcecados, de certa forma profunda e produtiva, com o tempo por si mesmo, com o tempo profundo, com a memória, com a duração (ou a *durée* bergsoniana), e mesmo com o eterno canto do cisne do Bloomsday de Joyce. Sugerir que com o novo primado da arquitetura nas artes, e o da geografia na economia, o novo ponto de domínio da pós-modernidade seria encontrado no próprio espaço, o tempo se tornando uma questão subordinada ao espaço. Mas essa asserção

talvez paradoxal me obriga a retornar ao tempo e à temporalidade, para dizer o que um tempo subordinado ao espaço poderia parecer, e o que uma temporalidade espacial poderia ocasionar.

Em um ensaio anterior, intitulado “The End of Temporality”, esbocei algo como uma experiência popular ou de cultura de massas, não tanto a abolição do tempo completamente, mas sim seu encolhimento até o presente. Utilizando filmes contemporâneos de ação como um sintoma, aponte que hoje em dia eles são reduzidos a uma série de explosões no tempo, com o centro do enredo sendo agora um pouco menos do que uma desculpa e um tapa-buraco, um cordão para prender essas pérolas que são o centro exclusivo do nosso interesse: a essa altura o *trailer* ou a apresentação são quase sempre suficientes, já que oferecem os momentos importantes de filmes que não são essencialmente nada além de momentos importantes.⁴ Aqui, a qualquer custo, eu gostaria de tratar desse fenômeno – que chamo de redução ao presente ou redução ao corpo – de um jeito mais sério ou no mínimo mais filosófico; e proponho analisar a maneira como surgem tais desenvolvimentos temporais no ambiente da estética e do gosto, no da economia, no mundo dos conceitos e da fenomenologia social e, por fim, no universo da própria política.

Mas primeiro devo fazer uma advertência sobre todos esses campos que mencionei e que correspondem a várias disciplinas acadêmicas, todas elas parecem estar fora de moda nas novas formatações da pós-modernidade e da globalização. Em meus primeiros trabalhos sobre o pós-modernismo identifiquei um fenômeno que chamei de pastiche, sugerindo que ele havia se tornado um dos principais recursos do pós-modernismo nas artes: a simulação do passado e de seus estilos mortos, um pouco como o Pierre Menard de Borges copiando o *Don Quixote* palavra por palavra três séculos depois, ou as fotografias de Sherrie Levine que oferecem cópias idênticas de fotografias famosas de mestres do passado como trabalhos novos. Pois como uma espécie de última volta no parafuso, o pastiche pós-modernista chega ao próprio modernismo, e alguns poucos artistas contemporâneos parecem voltar à religião da arte para produzir trabalhos cuja estética é ainda a do período moderno – penso sobretudo em cineastas como Sokurov, Gherman, Elice, Tarr e outros; os pastiches literários do modernismo são muito menos interessantes.

Mas de longe o mais importante na minha opinião é a regressão à teoria modernista do pastiche; e aqui o *revival* é a própria ideia do modernismo em si mesmo. No que diz respeito à pós-modernidade, é um fato estatístico que mais do que nunca comentaristas políticos e culturais voltaram à ideia de modernidade como algo que o Ocidente pode oferecer com sucesso às regiões subdesenvolvidas do mundo (eufemisticamente chamadas de “mercados emergentes”) no mo-

⁴ “The End of Temporality”, *Critical Inquiry*, vol. 29, no. 4, Summer 2009; publicado depois em *The ideologies of Theory*, London and New York 2009.

mento em que a modernização é claramente tão obsoleta como um dinossauro. A modernização, oferecida por americanos e soviéticos parecida com seus programas de ajuda a estrangeiros, foi imposta sobre a indústria pesada e tem pouca relevância em uma era em que a produção, profundamente modificada pela tecnologia da informação e os deslocamentos, sofreu sua própria virada pós-moderna.

Então espero que possamos evitar os agora antiquados debates sobre a modernidade e em particular sobre arte moderna, que geraram novos *revivals*, na forma de pastiches, daquela ainda mais antiga subdisciplina da filosofia chamada estética, ela própria virtualmente extinta na era em que o genuíno modernismo surgiu e se desenvolvia. Há duas formas de entender o sentido de estética como um termo disciplinador: ou como a ciência da beleza, ou como o sistema das belas artes. A beleza, que conseguia ser uma categoria subversiva no final do século XIX – a era da favela industrial, nas mãos de Ruskin e Morris, Oscar Wilde, os simbolistas e os decadentistas, o *fin de siècle* –, perdeu, na minha opinião, na era das imagens todo o poder tanto como efeito quanto como ideal. Também como sistema das belas artes, ela foi implodida na pós-modernidade, as artes dobrando-se umas sobre as outras em novas simbioses, uma enorme e nova desdiferenciação da cultura que torna o próprio conceito de arte uma problemática universal, como iremos ver; meu título é portanto intencionalmente irônico. Se o dilema de uma estética mais antiga jaz na história e na historicidade das artes modernas, a do presente é problematizada pela própria singularidade. É com isso então que quero começar, antes de passar em revista alguns outros tópicos – a economia, a sociedade, a política – à luz de alguns novos conceitos de pós-modernidade que levam em conta a globalização e a singularidade também.

1. CAMPO DA ESTÉTICA

Para um observador distante como eu, duas características da arte contemporânea são particularmente impressionantes e sintomáticas. A primeira é precisamente aquela desdiferenciação das várias artes e da mídia que mencionei, atualmente nas galerias e museus confrontamos interesses e combinações inimitáveis de fotografia, performance, vídeo, escultura, que já não podem ser classificados pelos velhos termos genéricos como pintura, e que na verdade refletem a volatilização do objeto artístico, o desaparecimento do primado da pintura a óleo ou da pintura de cavalete, que Lucy Lipard e outros teorizaram décadas atrás.⁵ Poderíamos dizer que, exatamente como essa prática chamada pintura a óleo desapareceu, então também o próprio universal genérico da arte se desintegrou, deixando no lugar as combinações inclassificáveis que confrontamos em um espaço institucional que sozinhas conferem sobre elas o estatuto de arte.

5 Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley, 1973.

Mas devemos lembrar que com a transformação do próprio museu em um espaço de cultura de massa popular, visitado por multidões entusiasmadas e fazendo publicidade de suas novas exposições como atrações comerciais, esses novos tipos de objetos artísticos estão muito longe de atrair a hostilidade que historicamente recepcionava os trabalhos mais antigos do período modernista. Por outro lado, poucos entre eles parecem provavelmente estar a caminho de obter o status dos trabalhos mais canonizados daquele período, e isso devido a suas próprias estruturas: como recepcionar o tubarão morto de Damien Hirst do mesmo jeito que a imagem da angústia em Max Ernst ou *Guernica* de Picasso? E aqui não estou reivindicando uma comparação entre as qualidades desses trabalhos ou de sua respectiva “grandiosidade”, para usar uma palavra canônica, mas sim a estrutura de sua própria percepção estética, ou a receptividade ao objeto bizarro que nos confronta e sobre o qual a palavra comum “conceitual” não fala muita coisa. Um aquário imaginário com um tubarão de verdade dentro? O paradoxo do assassino assassinado? Um olhar distópico de um mundo em que todas as espécies vivas desapareceram, preservadas apenas em um museu estéril que relembra a descrição de Edward Glover do mundo do recém-nascido como uma combinação de um banheiro público destruído e um necrotério.

Mas na verdade esse objeto de Hirst acaba sendo um tipo de colagem: identifico no mínimo três elementos diferentes que estão ali justapostos, não na forma de uma sucessão, lado a lado, mas sim de superposição. Temos o próprio tubarão morto, mas o aquário é um objeto separado – com efeito, a colocação de um predador feroz em um recipiente para peixes domésticos é já um tipo de declaração espirituosa. No entanto devemos registrar também a presença de um terceiro componente, claramente o “título”, “A impossibilidade física da morte na mente de alguém que está vivo”. A intenção é fazer uma alegoria, o significado do trabalho, em que uma coisa jaz “impossibilitada” na outra. Mas sinto, bem como nas projeções de Jenny Holzer, que essa portentosa frase ou colocação filosófica não é externa ao trabalho, mas interna, como um outro item incorporado ao objeto, um tipo de pastiche dos slogans ou inscrições das pinturas mais antigas, como se fosse necessário impor à câmera uma certa distância para incluir seu subtexto nela.

Isso me habilita a afirmar não apenas que tais trabalhos pós-modernos são colagens, em simultaneidade; mas ainda mais, que são formas concentradas e abreviadas daquele tipo de trabalho artístico que quero apontar como paradigmático da prática artística pós-moderna, a instalação. O tubarão de Hirst é uma instalação acabada como qualquer um dos trabalhos de, digamos, Robert Gober, cuja excelente obra examinei em outra ocasião, em um “texto” que inclui uma moldura, uma colina, uma pintura de paisagem americana tradicional, e um tipo emoldurado de “escrita” pós-moderna. Nenhum desses objetos é o trabalho

da arte; a lógica do último é relacional e presumivelmente jaz na construção do próprio espaço, em que várias dimensões ou traços de Americana confrontam-se e se questionam entre si.⁶ Não se pode dizer que esse trabalho ainda tenha um estilo, aquela velha categoria modernista. Ele também sugere uma confluência de vários ramos de um velho sistema das belas artes, pintura, arquitetura, até de planejamento de espaço e *design* de interiores. (Só posso lamentar a ausência da fotografia no meu exemplo, já que a transformação da fotografia de uma arte menor a uma maior é uma das características mais significativas da emergência da pós-modernidade.) Então de certa forma pode-se dizer que a instalação de Gober é uma alegoria não só da volatilização do objeto artístico individual, ou da antiga obra de arte, mas também dos vários sistemas artísticos que o sustentam.

Até aqui deixei de mencionar outra característica significativa, a que na verdade não se trata exatamente de uma instalação de Gober, mas sim de uma colaboração, em que vários artistas pós-modernistas contribuíram com um componente. Portanto é também um comentário sobre o lugar da coletividade no mundo contemporâneo: foi a solidariedade vanguardista que presidiu diversas exposições no passado. O relacionamento de um com o outro aqui não apenas implica o desaparecimento de tal vanguarda e de suas ambições quase-políticas, mas parece reencenar a distância e a indiferença entre uns e outros de itens em uma exposição de museu de qualquer tipo. E, na verdade, acredito que a instalação como uma forma é um tipo de réplica da forma do novo museu em que ela está abrigada, cujas transformações estão sendo discutidas por muitos outros autores, não apenas Baudrillard, destacando o inesperado apelo de massa, com ingressos e filas de espera, em novos prédios cujos arquitetos têm algo do glamour de estrelas de rock, e cujas exposições e eventos culturais são como concertos ou filmes ansiosamente aguardados. Nessa nova configuração, mesmo as pinturas de clássicos como Van Gogh ou Picasso ganham um novo brilho; não o de suas origens, mas em seu lugar a novidade das logomarcas propagandeadas por todo lado.

Curadores e conceitos

Tudo isso sugere que a vanguarda na nossa época foi substituída por outro tipo de figura. Recordando a maneira como para os historiadores da cultura a figura tradicional do maestro do século XIX, como um diretor carismático de uma comunidade emergente de músicos de todos os tipos, poder-se-ia dizer que emblematisa o surgimento na política moderna do ditador; então nós também poderíamos isolar dessas práticas do novo tipo de museu a figura emblemática do curador, que agora se torna o demiurgo dessas constelações flutuantes e dissolventes de estranhos objetos que ainda chamamos de arte; já que comecei a ser tão frequentemente acusado de depreciar a filosofia a favor de um novo e inclassificável tipo de es-

6 *Postmodernism: Or, the Cultural Logic of late Capitalism*, London 1991, pp. 161-72.

crita e pensamento chamado teoria, provavelmente tenho algum tipo de obrigação de sugerir que aquilo que substituiu a filosofia no nosso tempo, a saber, a teoria, é também um tipo de prática curatorial, selecionando fragmentos identificados de nossas várias fontes teóricas e filosóficas e colocando-os todos juntos em um tipo de instalação conceitual, em que nos maravilhamos com o novo espaço intelectual ali então momentaneamente produzido. (O princípio vale também para cursos acadêmicos; e poderia se contrastar com o antigo cânone ou as antigas listas de clássicos com cânones *ad hoc* mais novos e descartáveis. Na filosofia, por exemplo, poderíamos contrastar as listas dos grandes filósofos com coleções de referências teóricas reunidas em livros como *Anti-Édipo*, *Império* ou *Border as Method*, de Mazadra e Neilson, cada um deles preenchendo um rico semestre, se não um currículo inteiro. Se me convidassem para ser um curador de literatura, eu poderia muito bem organizar um seminário sobre Flaubert com todas as minhas leituras favoritas, a partir do *Asno de ouro* até Voltaire, ou com seus leitores favoritos, como Joyce.)

Mas há um lado mais desagradável da curadoria para ainda ser mencionado, que pode ser facilmente apreendido se observarmos as instalações, e na verdade exposições inteiras nos museus pós-modernos mais novos, com seus mais distantes e primitivos ancestrais nos *happenings* dos anos 1960 – fenômenos artísticos igualmente espaciais, igualmente efêmeros. A diferença está não apenas na ausência da figura humana da instalação e, salvo pelo curador, inclusive dos novos museus. Ela está na presença notável da própria instituição: tudo fica submetido a ela, na verdade pode-se dizer que o curador é algo como a sua corporificação, sua personificação alegórica. Na pós-modernidade, nós não estamos mais em um mundo de medidas humanas: as instituições se tornaram em algum sentido certamente autônomas, mas em outro transcenderam a dimensão de qualquer indivíduo, seja mestre ou servo, alguma coisa que pode também ser compreendida ao nos lembrarmos da dimensão de globalização em que as instituições hoje existem, o museu bastante incluído nisso. Mas essas instituições já não são concebidas do mesmo jeito que as máquinas ou as fábricas, ou em termos do que costumávamos chamar “o estado”: a tecnologia da comunicação pede que pensemos nelas como instituições informacionais, talvez, ou imensas construções no cyber espaço. No entanto, a lembrança dos *happenings* sugere também outra característica da arte mais recente, e das instalações em particular, e também explica por que esses “trabalhos” mais novos, se podemos ainda chamá-los assim, já não são em alguma medida objetos, seja lá o que possam ser. Mas agora podemos ver um pouco melhor o que eles de fato são: não são objetos porque na verdade são *eventos*. A instalação e suas produções similares são feitas, não para a posteridade, nem mesmo para uma coleção permanente, mas sim para a *agora* e para uma temporalidade que pode ser bastante diferente do velho mo-

delo modernista. É por isso que se tornou apropriado falar delas não como uma obra ou um estilo, nem mesmo a expressão de alguma coisa mais profunda, mas, melhor, como uma estratégia (ou uma instrução) – uma estratégia para produzir um evento, uma instrução para eventos. (Pulando de cabeça por um momento na política, não podemos ver as grandes manifestações de massa – os *flash mobs* – como o equivalente justamente desses eventos, muito diferentes das conspirações revolucionárias fora de moda? Sintomas de uma temporalidade diferente, mais do que sinais da emergência de algo como povos, ou mesmo da democracia direta...)

Uma observação final antes de tentarmos dizer que tipo de evento esses *happenings* artísticos pós-modernos poderiam ser. Mencionei a tecnologia agora há pouco: devo acrescentar que na nossa era pós-moderna nós não apenas usamos tecnologia, nós a consumimos, e consumimos seu valor de troca, seu preço, junto com seus sobretos puramente simbólicos. Exatamente como nos tempos antigos, quando o automóvel era consumido muito mais por seu valor libidinal e sobretos simbólicos que por seu valor de uso prático, assim também hoje, mas de um jeito de longe muito mais complexo, o computador, a internet e suas ramificações – já bem integrados às fantasias políticas utópicas – substituíram um consumo artístico e cultural mais antigo, que ao mesmo tempo modificaram e suplantaram. Nós agora consumimos a própria forma da comunicação junto com seu conteúdo.

Mas essa distinção – entre forma e conteúdo – agora me leva ao essencial do que eu desejava observar sobre a arte hoje em dia, nessa que é uma era não apenas pós-moderna, mas teórica também. O grande escritor de sci-fi Stanislaw Lem certa feita criou uma série de resenhas de livros imaginários vindos do futuro, que nem ele e nem ninguém jamais escreveria. Foi um gesto profético, e demonstrou que poderíamos consumir a ideia de um livro com muito mais satisfação do que o próprio livro de verdade.

Como então caracterizar o espírito das obras contemporâneas? Eu gostaria de retornar à antiga categoria de crítica de arte que invocava a inspiração, o *Einfall*, a “ideia” para uma obra, e adaptá-la à nossa nova produção para a qual a “ideia” é um tipo de descoberta técnica, ou talvez uma invenção como engenhocas de inventores doidos e solitários ou obsessivos. A arte hoje é criada por uma única ideia brilhante que, combinando forma e conteúdo, pode ser repetida *ad infinitum* até que o nome do artista se transforme em um tipo de conteúdo dele próprio. Dessa forma o artista chinês Xu Bing teve a ideia de fazer junções de linhas ou traços que pareciam caracteres chineses reais, mas eram completamente sem sentido: poderíamos pensar em palavras *nonsense*, ou mesmo no *zaum* futuristas, ou na língua que Khlebnikov criou, mas esses fenômenos ocidentais na verdade não têm equivalente para a dimensão visual do sistema chinês.

Aquilo foi portanto uma ideia notável ou um *Einfall*, uma descoberta de gênio, se preferirmos – desde que compreendamos que não se trata nem de uma

inovação formal, nem da elaboração de um estilo; nem é autorreferencial no sentido modernista, nem mesmo estática no sentido de alterar ou problematizar a percepção ou intensificá-la. Falei que o título original de Xu Bing – *Folhas do Céu* – tem ressonância na tradição chinesa e pode ser tomado, mais do que como uma mera alusão, como um comentário inteiro sobre ela. Do mesmo jeito, a maioria do pós-modernismo pode ser observada como uma espécie de comentário sobre o modernismo, como um comentário tradicional formal sobre outro: simulacros de significados não incompatíveis com a análise que estou propondo.

Vou dar um outro exemplo, dessa vez de natureza literária. Como um exemplo desse tipo de obra inesperada e particularmente bem-sucedida, destaco *Remainder* de Tom McCarthy, uma narrativa sobre um homem cujo passado foi obliterado e que contrata pessoas para reconstruir os fragmentos detalhados mais precisos possíveis do que ele acredita ser memórias; talvez os fragmentos sejam de fato o cenário para os acontecimentos que ele esqueceu – mas aqui se tornam, junto com a reconstrução, eventos por si mesmo. Então temos aqui um acontecimento pós-moderno ou um comentário não-evento sobre eventos narrativos de uma outra era, modernista; e no processo de ilustrar a tese sobre a temporalidade que pretendo apresentar aqui a noção de que a singularidade é puro presente, sem um passado ou um futuro.

Acontecimentos únicos

Vou dizer ainda mais duas coisas. Essas duas obras são ao mesmo tempo acontecimentos formais não repetíveis (em seu próprio presente puro por assim dizer). Eles não envolvem a invenção de uma forma que pode depois ser usada muitas e muitas vezes, como o romance naturalista por exemplo. Nem há aqui qualquer garantia de que seus criadores vão fazer outra vez algo tão bom ou mesmo que valha a pena (não pretendo aqui chatear nenhum desses ilustres artistas): o ponto é que essas obras não estão em um estilo pessoal, nem fazem parte dos blocos de construção de uma obra inteira. O dicionário nos diz que a palavra “truque” significa “qualquer pequeno artifício usado em segredo por um mágico ao fazer um número”: assim essa não é a melhor caracterização, mesmo que seja a invenção momentânea⁷ de um dispositivo que destrua algo em tais trabalhos. É, contudo, um dispositivo momentâneo que deve ser descartado assim que o truque – uma singularidade – tenha ocorrido.

Vou dar uma fórmula diferente, inspirado por observações anteriores sobre o consumo de tecnologia. Quero sugerir que, do mesmo jeito, aqui a forma do trabalho tornou-se o conteúdo; e aquilo que nós consumimos em tais obras é a própria forma: em *Remainder* muito explicitamente a construção da própria obra ocorre quase toda *ex nihilo*. Mas uma vez mais, a especificidade desses aconte-

7 O sentido aqui é o de um acontecimento que não se repete. (N. do T.)

tecimentos momentâneos não é capturada adequadamente se os reassimilarmos àqueles textos modernos que chamei de autorreferenciais, que são em certa medida “sobre” eles próprios. Talvez possamos sugerir que em textos modernistas o esforço para identificar forma e conteúdo é tão intenso que não podemos de fato distinguir os dois; enquanto isso nos pós-modernos uma separação absoluta deve ser alcançada antes que a forma volte a ser o conteúdo.

A questão é se podemos chamar essa arte “conceitual” em um sentido agora mais antigo e doravante mais tradicional. Entendo a arte conceitual como a produção de objetos físicos que flexionam categorias mentais ao contrapor umas contra as outras. Mas essas categorias, se podemos ou não expressá-las, são de alguma maneira formas universais, como as categorias de Kant ou os momentos de Hegel; e objetos conceituais são portanto um pouco como antinomias ou paradoxos ou jogos de palavras no campo verbal-filosófico – ocasiões para a prática meditativa.

O neoconceitualismo pós-moderno não é todo desse tipo: com Xu Bing e a produção artística pós-moderna que acho paradigmática, parece para mim que a situação é completamente diferente. Parece que os “textos” dele estão encharcados de teoria – eles são na mesma medida teóricos e visuais – mas não ilustram uma ideia; nem colocam uma contradição nos seus ritmos, nem forçam a mente a seguir os olhos inexoravelmente através de uma antinomia ou um paradoxo, em uma ginástica de algum exercício conceitual. Há ali um conceito, mas é singular; e essa arte conceitual – se for isso mesmo – é mais nominalista do que universal. Hoje portanto consumimos não o trabalho, mas a ideia do trabalho, como nas resenhas de Lem de livros imaginários; e o próprio trabalho, se ainda pudermos chamá-lo dessa forma, é uma mistura de teoria e singularidade. Não é material – nós o consumimos mais como uma ideia do que uma presença sensorial – e ela não está sujeita a um universalismo estético, enquanto cada um desses artefatos reinventa a própria ideia de arte em uma forma nova e não-universalizável, então é nesse sentido bastante dúbio que talvez devêssemos usar o termo geral arte para todos esses eventos-singularidade.

Um interlúdio na culinária

Não me esqueci da promessa de traçar algumas analogias e mesmo relações entre esse novo tipo de arte e outras práticas contemporâneas, bem como um novo tipo de economia pós-moderna. Mas não resisto a inserir aqui um tipo diferente de exemplo de evento estético pós-moderno: serão breves, como de qualquer maneira as porções são pequenas. Refiro-me à cozinha pós-moderna, como a do agora famoso (e fechado) restaurante de Ferran Adrià *El Bulli*, que é às vezes chamada (ele não gosta do termo) cozinha “molecular”. Os trinta e cinco pratos do jantar do El Bulli têm aparência estranha (ou, se tiverem aparência familiar, você vai ter

um choque ao prová-los). Eles já não são objetos naturais, ou talvez eu deva dizer que não são mais objetos realistas: são por outro lado abstrações do natural – o *gosto* do aspargo, por exemplo, ou da berinjela ou do caqui, foi separado do corpo de seu invólucro natural e encarnado em uma nova forma e textura: não somente a famosa espuma (cujo apogeu no *El Bulli* remonta a um momento anterior, acredito) mas pequenas formas de caviar, ou bolas de melão, líquidos, esponjas, dobras e coisas do tipo. Enquanto a nova forma é importante por si mesma, e cada novo item é gravado e registrado não apenas por uma receita redigida e depois computadorizada, mesmo que acredito que dificilmente sejam feitos novamente depois da respectiva estação – mas pela fotografia: é a imagem que é preservada, e você consome a imagem, junto com a ideia: e na verdade você consome a conjunção de elementos, que é, exatamente como a própria arte pós-moderna, um evento único.

Os velhos pratos, seja no realismo da cozinha clássica ou no modernismo da nova variedade, eram ainda classificáveis sob os grandes universais de frutos do mar, carne, vegetais, temperos e coisas do tipo. Os experimentos do *El Bulli* – esses aperitivos de astronauta, como bem podem ser chamados – não são então meros experimentos científicos e tecnológicos, em que os limites da transformação de elementos naturais são testados, bem como os do paladar humano. São também experimentos de linguagem, em que a relação entre a palavra e a coisa é provada, e também a entre o universal e o particular. Ou talvez seja melhor ainda a própria relação entre pensamento e linguagem que está sob escrutínio aqui, e a capacidade do universal de controlar seus sistemas de nomeação. Em alguma medida, os pratos de Ferran Adrià colocam o problema da singularidade de um jeito dramático, reproduzíveis como possam. Eles emergem de um esquema de nomenclatura e classificação que tem durado por centenas de anos, para nos confrontar com a unicidade que é também um evento; assim colocam problemas filosóficos que parecem ser os do romance, estranhos sintomas de alguma insuspeita mutação histórica.

2. CAMPO DA ECONOMIA

Esses sintomas agora exigem ser inventariados e examinados em outro campo; nem é esse ou aquele preconceito dogmático que leva alguém a assumir que as mudanças verdadeiramente estruturais e fundamentais necessariamente deixarão sua marca na própria economia, sejam quais forem os outros níveis da vida social que possam representar em um momento – e deixando de lado toda a questão sócio-metafísica das causas máximas e efeitos ou dos “exemplos determinantes finais”. Na verdade, parece para mim mais e mais óbvio que nenhuma descrição do pós-moderno pode omitir a centralidade da economia pós-moderna, que pode sucintamente ser caracterizada como o deslocamento da antiga produção industrial pelo capital financeiro.

Concordo com Giovanni Arrighi quando ele observa a emergência de um estágio do capital financeiro como um processo cíclico: como Fernando Braudel memoravelmente colocou, ‘alcançando o estágio da expansão financeira’, todo desenvolvimento capitalista ‘em alguma medida anuncia sua maturidade’; o capital financeiro ‘é um sinal de outono’. Os três estágios cíclicos de Arrighi podem ser resumidos como: a implantação do capitalismo em uma nova região; seu desenvolvimento e a gradual saturação do mercado regional; o recurso desesperado de um capital que já não acha investimento produtivo para a especulação e os lucros ‘fictícios’ do mercado de ações. Mas a de Arrighi é uma história que segue os descontínuos saltos do capital, como uma praga, do centro para o centro futuro: Gênova, Holanda, Grã-Bretanha e por fim os EUA. Com a globalização essa procura por um território virgem poderia dar a impressão de ter chegado a um fim, e portanto para uma crise quase terminal.

Em alguma medida, e no entanto supersimplificando essa “narrativa linear” e seu resultado mais do que previsível, pode-se no mínimo afirmar que nosso atual momento do capital financeiro envolve um novo tipo de abstração. Marx analisou muito bem o capitalismo industrial como um processo de abstração em que o produto útil era convertido no valor abstrato da forma de mercadoria, em que tipos concretos de habilidades e trabalho são transformados em “atividade abstrata”. Mas agora, com o assim chamado capitalismo de ações, a empresa familiar se torna um valor no mercado de ações, a natureza do produto é obnubilada pela sua lucratividade, e as fichas do assim chamado capital fictício são trocadas na acumulação de novos tipos de capital, que pode ser pensado apenas como um capital de segundo grau. Esse desenvolvimento tem seus sintomas culturais, que são instâncias talvez mais dramáticas do que o tipo financeiro mais misterioso. Portanto pode-se dizer que as abstrações da arte moderna refletem as abstrações de primeiro grau da própria forma de mercadoria, quando objetos perdem seu valor intrínseco de uso e são substituídos por um tipo diferente de moeda social: espiritualismos modernistas disputavam com materialismos modernistas para renderizar os “mistérios teológicos” (termo de Marx) desse novo mundo-objeto.

Mas com a guinada especulativa, algo como um realismo, voltou à arte: é o realismo da imagem, contudo, o realismo da fotografia e da assim chamada “sociedade do espetáculo”. É uma abstração de segundo grau com uma vingança, em que apenas o simulacro das coisas pode reivindicar ocupar seu espaço e oferecer sua aparência. Por essa razão, ocorreu na teoria a proliferação da especulação semiótica bem como uma miríade de conceitos do signo, o simulacro, a imagem, a sociedade do espetáculo, imaterialidades de todos os tipos, muitas incluindo as ideologias hegemônicas atuais da linguagem e comunicação. Poucos, no entanto, anteciparam o reflexo de suas próprias complexidades na Realidade que o capitalismo financeiro foi insuficiente para oferecer.

Finanças fictícias

Apenas uma única ilustração desse processo pode ser dada aqui, embora a mais central e significativa, e essa é a estranha, na verdade única mutação do tradicional investimento de seguros chamado de derivativo. É na realidade uma verdadeira mutação, a transformação do velho mercado de futuros – um remanescente do setor agrícola ainda mais arcaico do que as indústrias pesadas – em algo não apenas rico e estranho, mas também incompreensível. Derivativos têm sido por muito tempo talvez a mais visível (e escandalosa) inovação do capitalismo financeiro, atraindo ainda mais atenção desde o *crash* de 2008 do qual, para muitas pessoas, foram no mínimo uma causa parcial. Outras novidades – tais como o comércio de alta frequência – têm sido assunto de um debate muito recente, e certamente desempenha um peso fundamental nas temporalidades do capitalismo tardio. Mas o derivativo é um objeto (ou “instrumento financeiro” como esses produtos são chamados) tão peculiar que ele merece atenção como um tipo de estrutura paradigmática por si mesma.

Não é possível projetar um conceito de derivativo, pelas razões que logo vão aparecer; qualquer exemplo de derivativo será portanto não-exemplar e diferente de todos os outros. E mesmo talvez um modelo muito simplificado de um dos melhores livros sobre o assunto pode dar apenas uma ideia da coisa, junto com sua indissolúvel relação com a globalização. Os autores imaginam uma corporação americana fazendo um contrato para fornecer dez milhões de telefones celulares para uma subsidiária brasileira de uma firma sul-africana.⁸ A arquitetura interior do dispositivo será produzida por uma empresa italiana-alemã, os invólucros por um fabricante mexicano, e uma firma japonesa vai fornecer os outros componentes. Aqui temos no mínimo seis moedas diferentes, suas taxas de conversão em fluxo permanente, como é a norma padrão da globalização hoje em dia. O risco de uma variação imprevista entre essas taxas de câmbio será então coberto por um tipo de seguro – um que combina talvez seis ou sete tipos de diferentes contratos de seguro; e é esse pacote inteiro que irá formar o “instrumento financeiro” que é o derivativo único em questão. Obviamente a situação (e o “instrumento”) será sempre na realidade muito mais complicada. Mas está claro que, mesmo tomando o antiquado mercado de futuros ligado à agricultura como um tipo de ancestral primitivo e simplificado, jamais pode haver outro derivativo muito parecido com outro em sua estrutura e exigências. De fato é mais como um evento único do que um contrato – algo com uma estrutura estável e um status jurídico. Enquanto isso, como esses autores apontam, somente pode ser observado e analisado após o fato, ou seja, para a análise, esse “evento” existe apenas no passado. Os autores concluem, de uma

8 Edward LiPuma e Benjamin Lee, *Financial Derivatives and the Globalization of Risk*, Durham, NC 2004. Devo a Rob Tally a referência.

forma pessimista, que nunca haverá uma regulação genuína de tais transações já que uma é radicalmente diferente da outra: em outras palavras não podem haver leis de verdade para moderar a dinâmica desse tipo de instrumento; o que nada menos que a autoridade de Warren Buffett chamou de equivalente financeiro da bomba atômica.

O derivativo é, de outra perspectiva, simplesmente uma nova forma de crédito e, portanto, uma nova e mais complicada forma do que Marx chamou “capital fictício”: ou seja, dinheiro bancário que não pode ser inteiramente convertido em algo real (de onde os desastres das assim chamadas “corridas ao banco”) e que representa uma “reivindicação ao capital” ou uma “reivindicação ao dinheiro”, mais do que os próprios dinheiro ou capital. No entanto não é algo completamente irreal, já que “a acumulação dessas reivindicações surge da verdadeira acumulação”.

O que é confuso aqui não é meramente o objeto em si, mas também a palavra “ficção” (ou “fictício”), que divide com outros termos correlatos, como o imaginário, o mistério ontológico de algo que ao mesmo tempo tanto é como não é: ou seja, divide o mistério do futuro, e examinaremos as dimensões temporais do problema em um dado momento. Basta dizer que, se o derivativo divide essa peculiaridade filosófica com todas as formas de crédito, ele no entanto representa algo como um salto dialético da quantidade para a qualidade, e uma transformação decisiva para o sistema – e bastante fugaz em suas conseqüências – que pode ser considerada um fenômeno historicamente novo em sua própria essência, qualquer que seja sua genealogia.

Mas antes de refletir sobre essa dimensão temporal do derivativo, vale a pena perder um momento mais longo sobre suas funções como um lugar de incomensurabilidades, na verdade, como a grande ligação entre realidades em um universo de números incalculáveis e diferenciações complexas. No nosso próprio (fictício) exemplo, nacionalidades múltiplas e processos de trabalho, tecnologias múltiplas, formas incomparáveis de trabalhos e modos de vida, para não falar de moedas múltiplas em que insistimos fundamentalmente (enquanto o valor internacional de cada moeda é uma função de todas aquelas outras dimensões) – uma série de realidades totalmente distintas e não relacionadas estão nos derivativos momentaneamente levadas a uma ligação umas com as outras. Diferenças se relacionam, como já afirmei em outro lugar: o derivativo é o verdadeiro paradigma da heterogeneidade, mesmo a heterogeneidade no coração daquele processo homogêneo que chamamos de capitalismo. Na verdade, não estou longe de acreditar que o incrível sucesso no nosso tempo do próprio termo heterogeneidade deriva de tais amálgamas, em que dimensões diferentes – dimensões não apenas distintas quantitativamente, mas qualitativamente incomensuráveis: espaços diferentes, populações diferentes, processos de produção diferentes (manual, intelectual ou

imaterial), tecnologias diferentes, histórias diferentes – são levadas a se relacionar umas com as outras, ainda que fugazmente.

O real, fomos convencidos, tornou-se radicalmente heterogêneo, se não incomensurável. Mas então ao mesmo tempo devemos lutar para nos livrar da homogeneidade enganadora do pensamento também – devemos cuspir em Hegel, como a famosa fala de uma feminista italiana – e devemos fazer a guerra, seguindo a fórmula de Lyotard, não apenas na totalidade mas na própria homogeneidade, como se ela fosse o próprio paradigma do idealismo. Mas há um conselho a ser colocado aqui: e ele está no fatídico termo de Marx, subsunção. Subsunção significa fazer as heterogeneidades se tornarem homogeneidades. Subsumi-las sob abstrações (que são por definição idealismos), padronizando a multiplicidade do mundo e tornando-a aquela coisa terrível que era para ser a todo custo evitada, a única inclusive.

Mas subsunção não é apenas um vício de pensamento, é real. É capital que absorve heterogeneidades e as torna parte de si mesmo, que totaliza o mundo e o torna único. A única coisa que ele não pode subsumir, parece, é a própria entidade humana, para a qual os atraentes termos teóricos “excesso” e “restante” são reservados. (Mas não é o “pós-humano” o esforço final para absorver até mesmo esse restante indivisível?)

Futuros efêmeros

Ainda, acima e além disso como se fosse heterogeneidade sincrônica, cuja subsunção tenta instruir e controlar em alguma homogeneidade de uma complexidade de nível maior, há uma temporalidade a ser reconsiderada, particularmente à luz de sua posição paradoxal no presente projeto. Como defendi que, no cerne de qualquer análise da pós-modernidade ou do capitalismo tardio, é preciso encontrar o fenômeno único e historicamente estranho de uma volatilização da temporalidade, uma dissolução do passado e do mesmo jeito do futuro, um tipo de prisão contemporânea no presente – redução para o corpo como eu chamei em outro lugar – uma perda essencial mas também coletiva de historicidade de uma forma que o futuro se esmaece como impensável ou inimaginável, enquanto o próprio passado se torna uma imagem empoeirada e ao estilo-Hollywood de atores de peruca e coisas parecidas. Claramente, esse é um diagnóstico político e ao mesmo tempo existencial ou fenomenológico, já que a intenção é acusar nossa atual paralisia política e inabilidade em imaginar, muito menos organizar, o futuro e futuras mudanças.

Apesar da ilustração ou símbolo ou alegoria com tudo isso de novo acaba sendo o derivativo, aquele dos velhos mercados futuros que na verdade envolveram apostas no futuro, o futuro da carne, do algodão e dos grãos. Então ainda que derivativos possam ser mais complexos, no sentido em que parecem apostas

sobre apostas mais do que colheitas reais, não há uma dimensão de posteridade neles que ela própria contradiga, e refute esse diagnóstico temporal e inclusive político? É óbvio que a desconstrução da pós-modernidade em termos de uma dominante de espaço sobre o tempo não pode sempre, por seres temporais que somos, significar a esquisita abolição da temporalidade, ainda que melodramaticamente eu possa ter encenado nossa situação temporal atual no ensaio que citei acima. É melhor aqui investigar o status do tempo em um regime de espacialidade; e isso significará não a temporalidade reificada ou espacializada de Bergson, mas melhor algo mais perto da abolição, ou no mínimo repressão, da historicidade.

Mas de qualquer maneira o que é a historicidade, ou a verdadeira posteridade? Podemos ter a certeza de que não é alguma terrível ansiedade sobre uma futura distopia – essas fantasias devem ser tratadas como um outro ramo da psicopatologia social. Nem envolve essa ou aquela crença milenar ou religiosa em uma futura redenção. Ainda existem visões existenciais variadas do futuro em competição no nosso atual sistema social. O homem de negócios e o economista tentam se apropriar do futuro através de múltiplos cenários construídos por uma combinação de motivações e tendências humanas e institucionais: é mais uma posteridade a curto prazo, organizada ao redor de categorias de sucesso ou falha que não parecem para mim particularmente relevantes para coletividades humanas maiores. Para Heidegger, ao contrário, a história e seu futuro são em grande parte uma questão de missão geracional, o chamado ou vocação de uma nova geração específica em uma dada nação: essa pode não ser uma noção particularmente relevante hoje, mas a sua total ausência é reveladora (e tem muita ligação com o desaparecimento das *avant-gardes* e vanguardas, sejam artísticas ou políticas). Eu mesmo sinto que, nesse momento e na nossa atual situação histórica, um sentido de história pode somente ser despertado pela visão utópica mantida longe do horizonte do nosso sistema globalizado atual, que parece bastante complexo para a representação no pensamento. Com tudo o que isso possa ser, parece claro que uma historicidade genuína pode ser detectada por sua capacidade de dar energia à ação coletiva, e que sua ausência é traída por apatia e cinismo, paralisia e depressão.

É melhor pensar, se não dialeticamente, então ao menos psicanaliticamente; e pensar nas posteridades⁹ pós-modernas como compensações para um tempo presente paralisado em suas proteções e retenções (para usar a linguagem de Husserl) e incapaz de projetar programas vigorosos para a ação e práxis sob seu próprio meio. Aqui pertencem, sem dúvida, certas fantasias culturais e obsessões, que merecem atenção por direito próprio. Mas os futuros dos derivativos – na verdade, os futuros do capital financeiro em geral, estão nesse ciclo vicioso em que o capitalismo não pode existir sem que ele continue a crescer e acumular, a expandir e produzir capital ainda mais novo fora de suas operações – são excep-

9 Aqui, caberia também a menos elegante palavra “futuridade”.

cionais em sua singularidade: futuros efêmeros, efeitos únicos muito como textos pós-modernos; futuros que são cada um deles eventos mais do que dimensões ou elementos inteiros e novos, como se pode falar de elementos naturais como a água ou o ar. Todos os futuros são fictícios, sem dúvida, no sentido em que temos usado a palavra, ao mesmo tempo em que são inexorável e constitutivamente imprevisíveis, inantecipáveis e contingentes em sua imprevisibilidade. Mas a obsessão atual dos economistas com o “risco” nos alerta historicamente para novas ansiedades, o que pode ser mais manejável para pensar em termos de regime de valor.

Na verdade, é para essa amplitude de compasso que *Capitalism with Derivatives* de Dick Bryan e Michael Rafferty – um interessante e sobretudo delirante livro sobre derivativos – leva-nos.¹⁰ O contexto é o sistema financeiro mundial como tal, até agora estabilizado pelas várias moedas nacionais hegemônicas (a libra britânica e depois o dólar americano) e o relacionamento constitutivo delas com o ouro como um padrão universalmente aceito (ou a forma de “trust”, como as pessoas que se arriscam gostam de falar). A história do fim daquela era na dissolução por Nixon do acordo de Bretton Woods em 1971 é bem conhecida, e miticamente instrutiva em um período em que valores flutuam livremente e mesmo em um uso organizado, é devedor da ‘confiança’ nos EUA e em seu poder hegemônico. Mas o que agora chamamos de globalização traz uma modificação daquela estabilidade; eu gostaria de que fosse como resultado do alargamento de seu contexto para uma escala verdadeiramente global, o que significa dizer a reentrada de outras moedas rivais, tais como o euro e o renminbi chinês, depois do fim da Guerra Fria. As desregulações de Reagan-Thatcher, a economia pós-moderna ou o neoliberalismo, não são tanto uma causa da “instabilidade” do valor e sua “flutuação” mais agitada, mas uma reação a ele da parte dos grandes negócios.

Essa é a situação em que Bryan e Rafferty têm uma proposta estarrecedora para nós: claramente, o de que no atual sistema de “taxas de câmbio variáveis e às vezes voláteis”, derivativos “têm desempenhado um papel que é paralelo àquele desempenhado pelo ouro no século XIX”.¹¹ Em um sistema de moedas nacionais relativizadas, cada derivativo, como uma combinação única e momentaneamente definitiva daqueles valores de troca, agindo como um novo padrão de valor e desse modo como um novo Absoluto. É um pouco como a ideia de Malebranche do ser do universo: somente Deus pode mantê-lo vivo, e ele deve portanto reinventá-lo a cada instante. Essa é a última conclusão lógica do paradoxo do derivativo: não que cada derivativo seja um novo começo, mas que cada derivativo é um novo presente do tempo. Ele não produz futuro fora de si mesmo, somente um outro presente diferente. O mundo do capital financeiro é o do presente perpétuo – mas não é uma continuidade, e sim uma série de eventos-singularidade.

10 Dick Bryan e Michael Rafferty, *Capitalism with Derivatives*, Londres, 2006.

11 Bryan e Rafferty, *Capitalism with Derivatives*, p. 133.

Podemos retornar à nossa ilustração anterior. De certa forma o texto pós-moderno – para nós um termo mais neutro do que obra – ou o efeito-singularidade artístico pós-moderno, se preferirem é do mesmo tipo único que aquele instrumento financeiro único no tempo chamado derivativo. Ambos são no mínimo em parte resultados da situação de globalização, em que determinantes múltiplos em constante transformação, a diferentes taxas de velocidade, de agora em diante problematizam qualquer estrutura estável, ao menos que seja simplesmente um pastiche de formas do passado. O mercado financeiro mundial é espelhado no mercado de arte mundial, impulsionado pelo fim do modernismo e seu cânone eurocêntrico de obras de arte, junto com a teleologia implícita ou explícita que o informa. Agora, com certeza, qualquer coisa e tudo são possíveis, mas somente sob condição que aceite o efêmero e a existência por um breve tempo, como um evento mais do que um objeto duradouro.

3. CAMPO DAS IDEIAS

Mas agora é hora de dizer o que esse misterioso termo “singularidade” na verdade significa, o que é e onde pode ser achado. Acredito que no turbilhão de debates contemporâneos podemos identificar e isolar no mínimo três usos (ou talvez quatro). O primeiro seria o uso científico do termo, em que não é claro para mim se singularidade designa algo além das leis da física como as conhecemos, ou algo anômalo que não tem sido bem explicado pelos cientistas (mas que por fim será observado por uma lei científica de algum tipo, ainda a ser teorizada). O que é útil aqui então a noção de um evento-singularidade, como um buraco negro que, como nas dinâmicas financeiras dos derivativos que acabamos de sublinhar, está na fronteira entre um evento ímpar no tempo de alguma forma e uma estrutura única que pode vir junto apenas uma vez, mas que é no entanto um fenômeno suscetível à análise científica.

Na ficção científica isso claramente se torna uma ambiguidade dominante, mas mais do que com os buracos negros e as particularidades subatômicas dos físicos, é ligado aos computadores e à inteligência artificial. Aqui a singularidade é projetada como um salto ou mutação evolutiva de algum tipo, algo que pode ser utópico ou distópico de acordo com o contexto. Ray Kurzweil se tornou famoso por sua previsão de uma singularidade muito específica, ou seja, a data em que, como no filme *Terminator*, a Inteligência Artificial irá alcançar e sobrepujar a humana, e entraremos em uma era inteiramente nova, cujas lutas heroicas têm sido registradas em incontáveis filmes e séries de TV. Esse tipo de singularidade é a verdadeira personificação do retorno do reprimido, de um futuro que já não somos capazes de imaginar mas que insiste em sublinhar sua iminência com uma ansiedade terrível. A singularidade distópica seria a emergência de espécies dinâmicas que transcendem o humano em sua inteligência (e malignanimidade) como nas séries *Terminator*

ou *Battlestar Galactica*. A Utopia seria então a emergência do pós-humano nas espécies humanas até hoje, um tipo de mutação do humano em um novo híbrido ou tipo androide de inteligência super-humana com a nossa própria natureza humana. Mas devo notar que Kate Hayles afirma com clareza que, de acordo com os termos em que descrevi os derivativos, já chegamos naquele futuro, pois que somente computadores podem abrigar tais formações complexas, que nenhuma inteligência humana individual pode possivelmente suportar e que isso portanto não teria sido possível antes da emergência de tal tecnologia da informação.¹²

Nesse meio-tempo, vale também a pena identificar nessas visões uma modernidade residual, no sentido de que o modernismo nas artes, bem como na política, já operou uma mutação na vida humana e antecipou a chegada de imensas revoluções mentais e físicas. Teleologias visionárias, o modernismo do faça-o-novo, das transcendências radicais do passado e da tradição, a emergência de novas formas de percepção e experiência – mesmo na política avant-garde, a emergência de novos tipos de seres humanos – todas essas características marcaram o Utopismo do moderno; e como afirmei, os pesadelos pós-modernos ou pós-humanos podem muito bem simplesmente ser o retorno do reprimido dessa agora temporalidade e historicidade reprimidas: visões de um tempo vindouro de problemas têm sua relação dialética com as políticas anarquistas do Agora e do momento interminável. Ambos são certamente preferíveis às conclusões presunçosas e autocongratatórias sobre o fim da história atualmente propagandeadas por nossos ideólogos.

Razão cínica?

Chegamos por fim (ou no mínimo em terceiro lugar) à ideia de singularidade na filosofia, e por extensão na teoria social e política. Aqui a situação é embaraçosa já que há hoje muita gente erguendo a bandeira da assim chamada filosofia pós-moderna. Eu próprio quero insistir que a análise presente não é propriamente filosofia, não é exatamente um ato de aliança ao pós-moderno: uma vez mais, quero descrever sintomas históricos mais do que temos atualmente feito, não uma nova era, mas certamente um novo ou terceiro, e globalizado, estágio do próprio capitalismo.

Assim as posições filosóficas pós-modernas que agora sublinho não são compreendidas como minhas próprias inclinações filosóficas, apesar de em grande parte constituírem uma *doxa* ou as opiniões bastante difundidas do momento atual, não sou certamente imune a sua influência ou atração, algo mais do que qualquer um que participe ativamente na vida e cultura desse período. A filosofia pós-moderna é na maior parte das vezes associada a dois princípios fundamentais,

12 N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics Literature and Informatics*, Chicago 1999.

nomeadamente o antifundacionalismo e o antiessencialismo. Esses podem ser caracterizados respectivamente como um repúdio à metafísica, ou seja, a qualquer grande sistema de significado na natureza ou no universo; e como a luta contra qualquer ideia normativa da natureza humana. (Talvez o construtivismo e certo historicismo possam ser acrescentados a esses dois princípios.) Isso é geralmente identificado por seus adversários – a maior parte deles modernistas, mesmo quando tenham tendências espiritualistas – como relativismo.

Agora em certo sentido muitos dos modernistas também acreditam nessas coisas (a maior parte deles, por exemplo, já está no existencialismo sartriano). Mas, para a maioria, os modernistas tendem a expressar tais princípios em tons de angústia ou *pathos*. O grito de guerra de Nietzsche sobre a morte de Deus era o lema deles, junto com vários lamentos sobre o desencanto do mundo, e várias aproximações puramente ideológicas de alienação e de domínio da natureza. O que distingue a filosofia pós-moderna, na minha opinião, é o desaparecimento de toda aquela angústia ou *pathos*. Ninguém parece mais sentir falta de Deus, e a alienação em uma sociedade de consumo não parece ser um quadro particularmente dolorido ou estressante. A metafísica sumiu junto; e a destruição do mundo natural é ainda mais severa e visível do que no período anterior, os ecologistas de fato sérios – o tipo ativista e radical – fazem algo sobre isso na política e na prática, sem qualquer assombro filosófico diante das depredações por parte das corporações e dos governos, muitos desses estão apenas protagonizando seus instintos naturais. Em outras palavras, ninguém agora se surpreende com as operações de um capitalismo globalizado: algo que a filosofia acadêmica mais antiga nunca se preocupou em mencionar, mas que os pós-modernos tomam por verdade absoluta, que bem pode ser chamado de Razão Cínica. Mesmo a crescente miséria, e a volta da pobreza e do desemprego em uma escala maciça global, são muito raramente discutidos ou causam espanto, tão claramente são resultado do nosso próprio sistema político e econômico e não dos pecados da raça humana ou a fatalidade da vida na Terra. Estamos em outras palavras tão completamente submersos no mundo dos homens, o que Heidegger chamava de *ôntico*, que temos muito pouco tempo agora para o que ele gostava de chamar de questão do ser.

Mas agora temos que nos perguntar sobre o lugar da singularidade em tudo isso, e argumentarei que ele está no debate filosófico sobre universais, algo que possa ser melhor ilustrado social e politicamente. A mais dramática aproximação prática do debate sobre universais pode ser encontrado nas áreas do feminismo e orientação de gênero, pois reivindicar os direitos universais para mulheres é também necessariamente desafiar culturas em que um estatuto subordinado das mulheres é colocado. Tais culturas atribuem uma essência de subordinação à mulher, e são dessa forma essencialistas nas maneiras mais radicais. No entanto o problema filosófico está precisamente aqui, no fato de que a doutrina dos direitos

humanos universais é ela mesma uma doutrina de universais e portanto implicitamente também essencialista. Sempre nos surpreendemos nos Estados Unidos, quando mulheres de outras culturas repudiam o feminismo americano, ele próprio atualmente uma parte da política exterior americana, como uma questão puramente cultural e um componente intrínseco da opressão do imperialismo americano; é um debate que surpreendentemente revive e incendeia todos os velhos debates sobre modernidade e progresso histórico. Mas é um processo dialético, em que culturas de revolta mais recentes instituem normas culturais novas que, opressivas e hegemônicas em seus domínios, elas próprias convocam o mesmo tipo de luta como foi travada contra os universais mais antigos. A afirmação por tais novas coletividades de suas próprias singularidades e particularidades, que frequentemente parecem tomar a forma de um revival religioso, portanto solapa o próprio ideal de singularidade, que é dessa forma reduzido a uma questão puramente individual.

No entanto essa luta política e social também apresenta uma forma filosófica. Na questão dos universais, que é também a questão não dos particulares mas das singularidades, ela estava no centro da antiga controvérsia medieval sobre o nominalismo: e a afirmação anterior de que universais eram um pouco mais do que palavras e abstrações verbais, *Flatus vocis*, que não tinham relevância para o mundo das coisas e itens verdadeiramente individuais, um mundo de singularidades. Singularidade, em outras palavras, propõe algo único que resiste ao geral e ao universalizante (sem falar ao totalizante); nesse sentido, o conceito de singularidade é ele mesmo singular, pois não pode ter um conteúdo geral, e é apenas uma designação para a qual resiste a toda subsunção sob categorias universais ou abstratas. Uma simples palavra carrega nela mesma o eloquente perene do existencialismo contra o sistema, e a resistência feroz do anarquismo ao Estado.

A luta contra os universais é portanto uma luta contra as normas hegemônicas e os valores institucionais, sejam culturais ou jurídicos. Em prol de uma posição pós-moderna pode ser somada a convicção de que os universais são inevitavelmente normativos, e assim opressivos, e escravizam indivíduos e minorias; em outras palavras, são essências e sempre afirmam implícita ou explicitamente uma norma da qual todos os desvios podem ser medidos, e o desvio individual ou coletivo identificado e condenado. E denunciar tais normas torna-se uma questão política candente, como nas políticas de identidade e políticas de grupos separatistas e culturas oprimidas e marginais. Em prol de seus limites exteriores a norma hegemônica pode alcançar ideais de limpeza étnica e práticas de genocídio. Tal é sua ambiguidade, contudo, que a afirmação cultural ou nacional pode também se constituir em um protesto contra o imperialismo, padronização e deterioração da autonomia nacional sob a globalização.

Portanto devemos agora insistir na ambivalência dialética dessas questões filosóficas, dos debates sobre nominalismo e universais, ou singularidade e nor-

ma. Para ninguém menos que um pensador como Adorno, o termo nominalismo era uma repreensão e uma crítica, o diagnóstico de tudo sufocante sobre o capitalismo tardio: nominalismo para ele incluía empiricismo e positivismo, e a gradual extinção do negativo e dialético – nomeava uma ordem social tão absoluta que nenhum pensamento crítico, muito menos uma resistência política, poderia ocorrer dentro dele: uma versão de filósofo, sem dúvida, de uma distopia pós-moderna. A de Adorno pode ter sido uma teoria da pós-modernidade (a palavra não é dele!) dialética em que a contradição fundamental entre a totalidade e o singular não pode ser resolvida.

Mas seria um erro pensar em tais contradições filosóficas como autônomas, ou ocorrendo em algum campo em que elas pudessem ser resolvidas por um pensamento mais vigoroso: elas têm sua própria semiautonomia, como Althusser gostava de dizer, mas são também, acima e além de sua própria lógica interna, sintomas de um sistema socioeconômico chamado capitalismo, em seu desenvolvimento e evolução interna, cujas (irrepresentáveis) contradições elas expressam. Contradições filosóficas, contudo, não podem ser resolvidas filosoficamente.

4. SUBJETIVIDADE E POLÍTICA

Com relação às contradições da cultura pós-moderna ou subjetividade pós-moderna, é provavelmente desnecessário, à luz da volumosa literatura sobre elas, estender-se em alguma medida. O destino do sujeito individual é declinar-se sob o estruturalismo (junto com o próprio individualismo social), através de vários estágios em que o “sujeito no centro” foi inteiramente denunciado, até que alcançamos a “morte do sujeito” bem conhecida, comparável apenas, no nosso tempo, à morte de Deus de Nietzsche (o filósofo dionísíaco tendo na verdade nos avisado de que não seríamos capazes de completar esse último até que nós acabaríamos com o próprio sujeito da gramática).

Argumentei aqui que é mais produtivo compreender esse desenvolvimento em termos de morte da historicidade; ou, para ser mais preciso, o enfraquecimento da nossa experiência fenomenológica de passado e futuro, a redução da nossa temporalidade ao presente do corpo. O fim da subjetividade burguesa tem sido tradicionalmente colocado em termos do crescimento dos monopólios, o fim da clássica livre iniciativa e a proliferação do que foi uma vez conhecido como um “homem organizacional”. O diagnóstico refletia a fragilidade e vulnerabilidade crescentes do velho individualismo burguês, sua deterioração sob condições de instituições de grande escala e o declínio daquela competição capitalista que trouxe o individualismo ao ser em primeiro lugar, como um ego agressivo e aquisitivo e uma identidade edipiana poderosa. Todas as questões que atribuo a alguma subjetividade propriamente pós-moderna eram para ser entendidas em termos daquele processo – a redução ao presente, o corpo como alguma última realidade a

sobreviver à exaustão da cultura burguesa, a mutabilidade do afeto recolocando as instâncias autoconfiantes de um sistema emocional mais antigo.

Hoje já não falamos de monopólios, mas de corporações transnacionais, e nossos ladrões nobres se transformaram em grandes financistas e banqueiros, eles próprios desindividualizados pelas enormes instituições que gerenciam. É por isso que, como nosso sistema se tornou ainda mais abstrato, é apropriado substituir um diagnóstico mais abstrato, declaradamente o deslocamento de tempo pelo espaço como um sistema dominante, e o ocultamento da temporalidade tradicional por essas formas múltiplas de espacialidade que chamamos de globalização. É essa a estrutura em que podemos agora revisar a crença da singularidade como uma experiência psicológica e cultural, antes de passar para sua realização mais recente na política hoje.

Mas a globalização também tem sido com frequência analisada negativamente como a disseminação irresistível da capitalização e financeirização por todo o mundo. A dissolução implacável de todos os remanescentes da produção pré-capitalista ou mesmo do capitalismo primitivo e da agricultura, o sistemático “cerco” a todas essas realidades e experiências que tinham até aqui escapado da comodificação e reificação. Tudo isso existe para omitir o lado jubilatório da explicação de Marx da chegada do mercado global nas páginas de abertura do *Manifesto*. Na verdade, também podemos ver a globalização, ou esse terceiro estágio do capitalismo, como o outro lado ou face daquele imenso movimento de descolonização e liberação que ocorreu em todo o mundo nos anos 1960. As primeiras duas etapas do capitalismo, o período das indústrias e mercados nacionais, seguido pelo imperialismo e aquisição das colônias, o desenvolvimento de uma economia global colonial adequadamente – esses primeiros dois momentos foram caracterizados pela construção da outridade em escala global. Primeiro, os vários Estados-nação organizaram suas populações em grupos nacionais competitivos, que poderiam apenas experimentar suas identidades através da xenofobia e do ódio ao inimigo nacional; que poderiam definir sua identidade pela contraposição aos seus opostos. Mas esses nacionalismos rapidamente tomaram formas não-nacionais como, particularmente na Europa, várias minorias e falantes de outras línguas evoluíram para seus próprios projetos nacionais.

Então, nesse gradual crescimento que não deve ser confundido com uma globalização tardia, os sistemas do imperialismo começaram a colonizar o mundo em termos da outridade de seus sujeitos colonizados. A outridade racial, e um desprezo eurocêntrico ou americanocêntrico pelas assim chamadas culturas subalternas, fracas ou subdesenvolvidas, dividiram os povos “modernos” daqueles que ainda eram pré-modernos, e separaram as culturas organizadas ou desenvolvidas das dominadas. Com esse momento de imperialismo e modernidade, a segunda fase do capitalismo, um sistema universal de outridade foi estabelecido.

Ficará claro, então, que com a descolonização tudo isso é gradualmente varrido do mapa: aqueles outros subalternos – que não podiam falar por si mesmos, muito menos governar a si mesmos – agora pela primeira vez, como Sartre famosamente colocou, falam com a sua própria voz e reivindicam a própria liberdade existencial. Agora, surpreendentemente, o sujeito burguês é reduzido à igualdade com todos esses ex-outros, e um novo tipo de anonimidade reina pela sociedade mundial como um todo. Essa é uma boa anonimidade, que pode ser oposta a certa satisfação ética ao individualismo burguês cujo desaparecimento temos até hoje saudado com uma mistura de sentimentos. Bilhões de pessoas reais existem agora, e não apenas os milhões de sua própria nação e sua própria linguagem.

Como pode a cultura e a subjetividade não serem transformadas, quando abertas às vicissitudes de sua mais vasta paisagem e população, que é a própria globalização? Não mais protegida pela família ou região, nem mesmo pela própria nação e sua identidade nacional, a emergência do sujeito vulnerável em um mundo de bilhões de iguais anônimos irá trazer certamente ainda mais transformações momentâneas na realidade humana. A experiência da singularidade é, nesse nível, a grande expressão dessa destituição subjetiva, tantas vezes remediada pela regressão em um grupo mais antigo ou em estruturas religiosas, ou a invenção de identidades étnicas pseudotradicionais, com resultados variando do genocídio aos hobbies de luxo. Essa dialética, entre o egoísmo e a pseudocoletividade, leva consigo no mínimo um momento de verdade, declaradamente a diferenciação radical – qualitativa, ontológica e metodológica também – entre a análise da experiência individual e aquela dos grupos ou coletividades. Ambos os tipos de análises dividem o dilema de comportar um objeto imaginário, cuja unidade é impossível e cuja resistência obstinada exige, por um lado, uma nova ética e, por outro, uma nova política. Transmitir ambas as tarefas impossíveis é utópico; recusá-las é frívolo e niilista. Mas é um dilema político que devemos por fim enfrentar.

Toquei na preponderância do espaço sobre o tempo no capitalismo tardio. A conclusão política a tirar desse desenvolvimento é simples: claramente a de que em nosso tempo toda política é sobre um estado real; e vão das principais tarefas estatais à menor manobra em busca de uma vantagem local. A política pós-moderna é essencialmente um assunto de manutenção de terra, tanto em escala local quanto global. Pensemos na questão da Palestina ou da gentrificação e política de zoneamento das pequenas cidades americanas, é aquela coisa peculiar e imaginária chamada propriedade privada da terra que está em jogo. A terra não é apenas um objeto de lutas entre as classes, entre ricos e pobres; ela define sua verdadeira existência e a separação entre elas. O capitalismo se iniciou com a anexação e ocupação dos impérios asteca e inca; e está terminando com expulsão e despossessão, com a retirada do abrigo tanto no plano individual como no patamar coletivo, e com o desemprego exigido pela austeridade e pela

subcontratação, o abandono das fábricas e cinturões de produção. Se você pensar nos abrigos e campos de refugiados, alguns deles durando o tempo de toda uma vida, ou na política de extração de matéria-prima; se você pensar na expulsão de camponeses para a construção de parques industriais, ou da ecologia e destruição das florestas tropicais; seja se você pensar nas legalidades abstratas do federalismo, cidadania e imigração, ou a política renovação urbana, e o crescimento das *bidonvilles*, *favelas* e municipalidade, para não falar dos grandes movimentos de sem-terra ou do Occupy – hoje tudo é sobre terra. Na longa corrida, todas essas lutas resultam da comodificação da terra e da revolução verde em todas as suas formas: a dissolução dos últimos resquícios do feudalismo e de seus camponeses, sua substituição pela agricultura industrial e o *agrobusiness* e a transformação de camponeses em lavradores, junto com seu destino eventual como exército de reserva do desemprego ligado à agricultura.

Espaço e terra: essa aparente reversão do modo feudal de produção é então espelhada na experimentação dos teóricos da economia com um retorno às doutrinas de arrendamento em conexão com o capital financeiro contemporâneo. Mas o feudalismo não incluía o tipo de aceleração ao centro da redução contemporânea ao presente. Como o último pode ser resumido como espacialização, melhor do que, como alguns já sugeriram, a abolição virtual do espaço (na verdade, o espaço que eles têm em mente é o espaço entre os vários comércios globais de ações), é um problema crucial de representação para compreender a pós-modernidade e o capitalismo tardio, e nada mais urgente do que o cálculo de possibilidades políticas.

Esses têm sido essencialmente espaciais também, como o sucesso daquela nova palavra para o por fim não-nomeável fato da manifestação coletiva ou a materialização de um grupo – multidão – testemunha. Não apenas Tiananmen e as várias “revoluções” de veludo ou coloridas no Oriente, mas Seattle, Wisconsin, Tahrir Square, Occupy, foram todos acontecimentos espaciais, distintas das “ilusões líricas” eufóricas e primeiras das revoluções mais antigas (e também as guerras mais antigas) pelo dispositivo principal de organização do telefone celular e das novas tecnologias de informação. Não é suficiente dizer que tenham sido reuniões agregadoras, em que esquerda e direita, moderados e extremistas, utópicos, liberais e fanáticos participaram: mas também que, ao contrário das revoluções tradicionais, funcionaram como mediações dissolventes – operações destrutivas que, por algum estrategema hegeliano da história, limpou o terreno para novas e inesperadas reviravoltas. (Dessa forma Manfredo Tafuri, bastante cético, interpretou as grandes conquistas críticas e negativas da modernidade – Marx, Freud, Nietzsche – como essencialmente um trabalho demolidor que pavimentou o caminho para o capitalismo tardio; acho que Pasolini tinha algo desse mesmo sentimento sobre 68.)

Espero não estar sendo formalmente muito pessimista ao comparar esses

flash mobs históricos e políticos com o “flash crash” do mercado de ações de 6 de maio de 2010, em que um trilhão de dólares desapareceu em poucos minutos, apenas para ser magicamente restaurado uns poucos minutos depois. Certamente o ritmo deles tem seguido a trajetória clássica descrita por Toni Negri: a crise da velha ordem, a abertura de um “poder iniciador” ilimitado, seguido pelo enrijecimento das bases, a impressão de uma nova “constituição”, a ambientação no lugar de um de agora em diante eterno “poder constituído” como tal.¹³ A eminentemente justificada crítica de esquerda do governo representativo – contra o que esses protestos *flash* são as primeiras e principais repreensões – não parece deixar muito espaço conceitual para uma nova solução; enquanto as “praças” míticas dessas revoltas parecem elas próprias de agora em diante basicamente oferecer uma nova forma para outros tipos de manifestação do que as da venalidade governamental e corrupção. O espaço separa tanto quanto une: a Comuna de Paris não foi capaz de atrair as terras essencialmente agrícolas de Versailles para sua órbita revolucionária. A redução pós-moderna ao presente de uma multidão revolucionária um pouco maior do que uma temporalidade televisiva, sua matéria-prima rapidamente exaurida, o planejamento do futuro ligado às taxas Nielsen, fabrica a si mesma? Ou a nova temporalidade pode ser feita revelando a si mesma como o jubileu, o momento de perdão de todos os débitos, e o absoluto novo começo? Talvez o Syriza e o Podemos tenham algumas respostas novas para essas perguntas.

“A estética da singularidade” foi publicado originalmente na *New Left Review* 92, março-abril 2015. <http://newleftreview.org>

Fredric Jameson é um crítico literário conhecido por sua análise da cultura contemporânea e da pós-modernidade. Entre seus livros mais importantes estão *Pós-Modernidade: a lógica cultural do capitalismo tardio*, *O Inconsciente político* e *Marxismo e Forma* (todos esgotados em português).

Seu mais recente livro publicado no Brasil é *Brecht e a questão do método* (Cosac Naify, 2013) [http://editora.cosacnaify.com.br/ObraSinopse/2360/Brecht-e-a-questão-do-método-\[e-book\].aspx](http://editora.cosacnaify.com.br/ObraSinopse/2360/Brecht-e-a-questão-do-método-[e-book].aspx)

13 Antonio Negri, *Insurgencies: Constituent Power and the Modern State*, Minneapolis, 1999.

Introdução ao pensamento de Fredric Jameson

Maria Elisa Cevasco

Como podemos capturar o presente, esmiuçar o que o constitui, se nós mesmos estamos imersos nesse tempo, e somos moldados por essas características que nos escapam no mesmo fluxo em que nos constituem?

Poucos intelectuais contemporâneos se dedicam a essa tarefa fundamental com a eficácia de Jameson. Um dos exemplos melhor conhecidos desse seu esforço de teorizar o presente é o ensaio “Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio”. Publicado inicialmente na revista *New Left Review*, em 1984 e depois, em 1992, como um primeiro capítulo de um livro com o mesmo nome, este ensaio caiu, nas palavras de Perry Anderson, como “clarões luminosos no céu escuro do pós-moderno, transformando instantaneamente suas sombras e obscuridades em um quadro brilhante e surpreendente.”

De fato, os anos 1970 marcam o começo de um debate acirrado sobre a natureza do presente. Para muitos, viveríamos uma etapa sócio-histórica radicalmente nova, onde estavam desacreditadas todas as grandes narrativas, ou seja, as formas já conhecidas de descrever e dar sentido ao mundo, e agora só nos restavam o ceticismo e o apego ao fragmentário e ao aleatório. O próprio modo de produção, para alguns, teria se alterado e viveríamos um tipo inédito de sociedade dita pós-industrial, que determinaria novas formas de produzir e reproduzir a vida. O projeto burguês da modernidade estaria concluído e filósofos, economistas, sociólogos e críticos culturais competiam por uma maneira definitiva de descrever essa etapa pós-moderna.

O ensaio de Jameson apresenta um diagnóstico que ordena o debate. Cada palavra de seu título ajuda a entender que tipo de mapeamento do presente se faz aí. Começando com a periodização histórica: vivemos, diz ele, uma etapa distinta do capitalismo, que ele chama, seguindo o economista Ernst Mandel, de capitalismo tardio. Que diferença isso faz? Ao contrário da ilusão de que se trata de um período radicalmente novo, mantém-se o substancial: o modo de produção continua sendo baseado na exploração do trabalho e na criação de mais-valia, mas o adjetivo dá conta de uma mudança qualitativa: hoje vivemos o momento da expansão do capital por todo o globo, a era do capitalismo multinacional, que penetra por todo o mundo não deixando nenhum enclave fora da esfera da forma mercadoria.

Este momento do capitalismo é regido por uma lógica peculiar: uma lógica cultural. Isso significa que na nossa era dominada por uma nova e extensiva vi-

sualidade, todas as esferas da vida – da economia à política, passando pelo modo de vida social e até mesmo pela constituição da nossa psique –, são mediadas por imagens, por cultura. Um exemplo corriqueiro pode ser a centralidade dos marqueteiros nas campanhas políticas de nossos dias. Poucos de nós nos lembramos das propostas substantivas de qualquer dos candidatos, mas muitos nos lembramos da imagem, de cada um como uma personalidade que protagoniza uma campanha eleitoral, uma personagem que se cria através de produção visual, *jingles*, palavras e trejeitos chave.

O nome dessa dominante cultural que permeia todo nosso modo de vida é pós-modernismo. Mais do que a um estilo, a palavra refere-se ao que Jameson chama, usando uma expressão do teórico britânico Raymond Williams, de uma estrutura de sentimento. Williams usara este termo para tentar descrever como se processa a determinação sócio-histórica nos nossos modos de pensar, constituindo uma base firme que determina o sentido do pensamento, mas que se manifesta no mais inefável, como sugere a palavra “sentimento”. E qual seria a estrutura de sentimento que se manifesta no pós-modernismo?

Tomando como base a “leitura” de dois quadros, “O Par de Sapatos” (1886), de Vincent Van Gogh, e os “Sapatos de Pó de Diamante” (1980), de Andy Warhol, Jameson vai destrinchando as coordenadas da estrutura de sentimentos que quer mapear. A primeira característica de nossos tempos é uma nova superficialidade que se traduz em uma relação diferente com o tempo. Este se espacializa e perdemos a capacidade de fazer conexões com o passado e com a história precedente. Esta nova espacialidade acaba por colocar em questão os assim chamados “modelos de profundidade”, que foram usados para explicar o mundo no passado. Os exemplos mais característicos desses modelos são o discurso da psicanálise – com um inconsciente recôndito que era preciso esquadrinhar – ou o do marxismo, que vê o capital como o sujeito automático de nossas ações, sujeito esse que é preciso investigar e interpretar. Agora tudo se daria na superfície e no presente. O espaço contemporâneo tem ainda a peculiaridade de ser saturado, dificultando nossa capacidade de nos situar.

O sujeito típico desse espaço e desse tempo é um sujeito incapaz de fazer conexões. Jameson usa como modelo o diário de uma jovem esquizofrênica para quem é impossível ligar o que vê a um sentido, ou a forma das palavras a um significado. Os afetos perdem intensidade, e o velho ego burguês, centrado e encerrado em si, perde a proeminência. Com isto, relativiza-se também a ideia de estilo, a expressão única de um indivíduo singular. Um dos efeitos dessa novidade é a predominância de um recurso formal em diferentes obras, o recurso do pastiche, que se manifesta em especial através da apropriação dos estilos do passado, todos disponíveis no museu imaginário da cultura global.

Ao longo do ensaio ele elenca análises de obras de arte contemporânea que

vão constituindo as características da dominante cultural da lógica do capitalismo tardio. E ele o faz com tanta amplitude e efetividade que acaba por constituir uma posição com que se tem que defrontar todos que se aventuram a pensar o presente. Dar mais um passo nessa descrição é o projeto por trás do ensaio “A estética da singularidade”. Este ensaio foi publicado na edição de março/abril de 2015 da *New Left Review*.¹ Jameson já havia apresentado uma versão desse argumento no Brasil, quando participou do Fronteiras do Pensamento em 2011. Em primeiro lugar, trata-se, é claro, de uma atualização das características do presente descritas no ensaio de 1994. A questão agora é mostrar como o momento de exacerbação das características do capitalismo tardio se manifesta em nosso modo de vida. A tarefa é descrever como as produções contemporâneas encenam a especificidade desse momento sócio-histórico e como essa especificidade se concretiza nas diferentes esferas como a filosofia, a economia, a gastronomia, a política e a nossa percepção de nós mesmos e do mundo a nossa volta. O esforço é buscar a estrutura de sentimento dominante no mundo da diversidade e da heterogeneidade. Que movimento nos permite ver fenômenos tão distintos formando um sistema?

De novo o que diferencia a contribuição de Jameson é sua capacidade única de transitar de uma esfera a outra da experiência contemporânea e ir tecendo o fio que une todas essas diferentes manifestações do espírito de nossa época. Seu próprio modo de expor é estruturado para acompanhar o movimento de seu objeto. Não temos aqui uma estrutura convencional, com proposição, exposição e conclusão fechada, mas antes uma constelação de temas aparentemente desconexos da vida social. O ensaio traduz o esforço de amalgamá-los em uma totalidade. Uma vez apreendida, esta muda nossa percepção do mundo a nossa volta e sugere novos sentidos, os quais tínhamos deixado passar despercebidos, enterrados no mar de fragmentos e na fugacidade que anestesiam nossa apreensão do caráter geral que une os fenômenos que percebemos um a um, como se não tivessem relação um com o outro. Para dar um exemplo dessa mudança de percepção, basta lembrar um de seus estudos de caso: a instalação. Todos nós já vimos uma instalação em museus ou exposições, mas a partir da leitura desse ensaio, vamos olhar essas instalações como evidências das modificações qualitativas de nosso modo de vida, como sintomas de uma nova temporalidade que afeta o significado que damos à arte e também à experiência do vivido que a arte concretiza. É assim que aprendemos que ao desaparecimento do artista como fazedor, como criador de um objeto único e sua substituição pelo arranjador de um evento estético, corresponde, só para ficar no tema da subjetividade, uma nova anonimidade do sujeito contemporâneo. A lamentar apenas que Jameson não se refira, nesse ensaio, à invenção de sujeitos nas redes sociais, o oposto complementar dessa anonimidade geral.

1 “A estética da singularidade”. Tradução de Ricardo Lísias. *Peixe-elétrico* #02, set-out 2015. (N. do E.)

No tempo das instantaneidades, radicaliza-se a noção de temporalidade descrita no ensaio de 1994. O esmaecimento da experiência da duração e sua substituição por uma nova simultaneidade define nosso tempo como o momento das singularidades. Esse termo parece ser chave para entender o espírito de nossa era, para usar uma expressão mais antiga. E esta singularidade, esse existir por um instante único de algo que não estava previsto nos modelos anteriores, obriga também o intelectual a pensar de outro modo. É aí que sua forma de expor faz a diferença para entender as peculiaridades do presente. Muito do pensamento contemporâneo se especializa e fragmenta, considerando um objeto ou uma esfera em particular, sem estabelecer as relações definidoras com o todo social. Nesse sentido, muito do pensamento contemporâneo reproduz, ao invés de descrever ou interpretar, as características fragmentárias e isolantes de nosso tempo. Jameson vai a contrapelo desse movimento e estabelece conexões entre as diferentes formas que os eventos singulares assumem, indo da arte à comida do *El Bulli*, aos derivativos na economia, à redução da nossa experiência de vida, à intensidade do presente, a mesma intensidade que diminui as possibilidades de um futuro diferente do que é, e que desamarra as ligações entre presente e passado, esmaecendo nossa consciência da história e de seus encadeamentos.

Nesse movimento da sua exposição configura-se o que parecia impossível, uma visão integral dessas singularidades. O ensaio suscita a pergunta fundamental: Será que podemos afirmar que a singularidade é a lógica abrangente que define o momento de um sistema único que se espalha por todo o globo? Ou, dizendo a mesma coisa de outro modo, será que a singularidade é o movimento central da era da globalização? E, se é assim, o que existe em nosso mundo em oposição a essa lógica do efêmero, que dispersa, compartimentaliza e separa e que pode muito bem colonizar o futuro e continuar a transformar a vida em sempre mais do mesmo?

Uma vez munidos do mapa, cabe a nós encontrar o caminho.

Maria Elisa Cevasco é professora titular de literaturas em inglês e de estudos culturais na FFLCH-USP.

Imaginando um espaço que está do lado de fora: uma entrevista com Fredric Jameson

Maria Elisa Cevalco

Em nossa época, que foi acertadamente caracterizada como o momento da teoria (ou a Era da Teoria), Fredric Jameson se distingue como o artífice de um sistema de pensamento reconhecível e produtivo. Esse sistema é elaborado numa *oeuvre* constituída, até o momento, por vinte livros de grande importância que mapeiam o que talvez seja o mais ambicioso projeto intelectual na crítica cultural contemporânea: nada menos que revitalizar a formidável tradição da dialética e equipá-la de modo a enfrentar as tarefas que o momento histórico exige. Em um ensaio republicado em seu livro de 2009, *Valences of the Dialectic*, Jameson elucida três locais em que a dialética persistiu desde seu primeiro afloramento moderno nas mãos de Hegel. O primeiro envolve o pensamento propriamente dito, a reflexão acerca dos nossos próprios aparatos de pensamento e o reconhecimento da historicidade de nossas categorias. O segundo local, que se apresenta de uma forma mais diacrônica, suscita problemas de causalidade e narrativa e explicação histórica, e o terceiro envolve a ênfase na contradição como tal. O projeto de Jameson, sua resposta intelectual aos nossos tempos profundamente antidialéticos, é a continuação da dialética nesses três locais.

Quando se pensa na contribuição de Jameson ao primeiro local, a reflexividade, o primeiro aspecto que vem à mente é sua prodigiosa aptidão para a invenção de categorias com que pensar o contemporâneo. Isso ou toma a forma de cunhagem de novas ideias, ou dá uma guinada assumindo uma visada mais histórica e abrindo caminho para novos usos de termos como periodização, totalização, alegoria e, de modo mais crucial, utopia. Porém, talvez o melhor exemplo dessa reflexividade, ou pensamento de segundo grau, que inclui o processo e o produto do pensamento, seja o muito comentado estilo de Jameson. Os comentários vão do espanto dos estudantes diante de uma prosa em língua inglesa que “parece ter sido escrita em alemão” à apreciação dos colegas críticos. Tal excesso é a marca de uma sintaxe que sinaliza a impossibilidade e, ao mesmo tempo, o desejo de um modo de expressão que não fosse classificado de imediato como mais uma novidade acadêmica a ser imitada pelos seguidores da moda. Se a sintaxe registra o movimento da história, o estilo de Jameson é a materialização da dificuldade, mas também da correspondente empolgação, de pensar pensamentos reais num mundo completamente reificado onde o pensamento em si é, no mais das vezes, apenas mais uma coisa opcional num infinito mundo de coisas.

Esse estilo está a serviço do segundo local ou modo de dialética, aquele que tem a ver com a narrativa e explicação histórica. Jameson é, com justiça, celebrado por uma habilidade muito rara em nossa época de juízos especializados, a saber, a capacidade de elaborar valiosas análises da conjuntura. É aqui que se pode discernir com mais clareza um segundo traço definidor dessa prática. Ao “historizar sempre”, o lema de seu muito celebrado *The Political Unconscious* (1981)¹ deve-se acrescentar outro imperativo afim, “Totalizar sempre”. O próprio Jameson explica que totalizar significa um pouco mais do que simplesmente exercitar o poder de narrativa e estabelecer relações onde parece não haver nenhuma. Um enfoque totalizante é aquele que visa a formulação de “afinidades secretas entre domínios aparentemente autônomos e desvinculados, e dos ritmos e sequências escondidos de coisas das quais normalmente lembramos somente em isolamento e uma a uma” (1991, p. 400). “A reconstrução histórica, então, a postulação de caracterizações e hipóteses globais, a abstração da frenética e espalhafatosa confusão do imediatismo” torna-se uma “intervenção radical no aqui e agora, bem como a promessa de resistência a suas fatalidades cegas” (1991, p. 400).

O duplo movimento, implícito na conjunção de “intervenção” e “promessa de resistência”, indica a principal contradição subjacente às análises históricas de Jameson. Elas são poderosas acusações das limitações e impossibilidades do presente na longa – e consagrada pelo tempo – tradição de seus predecessores, os mesmos que ele estuda em seu livro de 1971, *Marxism and Form*,² a saber: Georg Lukács, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Jean Paul Sartre, Ernst Bloch e Herbert Marcuse. Contudo, e mais uma vez restaurando um impulso fundamental da obra desses autores, há mais do que um diagnóstico das determinadas enfermidades dos nossos tempos. As análises de Jameson visam uma compreensão dos determinantes concretos do nosso sistema como um meio de promover a mudança. Esse tipo de crítica é uma forma de ruptura, uma maneira de fomentar uma quebra nos permite erigir imaginativamente uma alternativa ao que é. Como tal, funciona como um meio de escapar de um futuro que é simplesmente previsto como um prolongamento do nosso presente danificado (2005, p. 228). Esse impulso adequadamente utópico busca neutralizar o que bloqueia a liberdade (1994, p. 57) e abrir um espaço de resistência à colonização do que está por vir pelas inevitabilidades do presente.

A essa dialética da denúncia da situação de prisão e confinamento do presente e da necessidade que perturba com estrépito a ideologia hegemônica e atua para a construção de um espaço de esperança – impossível, porém essencial –, é preciso acrescentar uma outra dimensão, a extraordinária capacidade que esse

1 *O inconsciente político – a narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. Revisão de tradução: Maria Elisa Cevasco. São Paulo, Ática, 1992.

2 *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. Tradução de Iumna Maria Simon; Ismail Xavier; Fernando Oliboni. São Paulo, Hucitec, 1985.

tipo de pensamento tem de antever eventos históricos, de praticar uma arqueologia do futuro. Essa é uma característica que encadeia a linha que une as muitas análises jamesonianas de uma impressionante gama de objetos culturais. Juntas elas dão forma a um projeto intelectual por seus próprios méritos.

Cevasco: Quem quisesse definir o eixo central em sua obra teria de usar a palavra dialética. Sua obra dá continuidade ao projeto dos primeiros grandes afloramentos da dialética no século 20, a escola de Frankfurt, e se incumbe de enfrentar o desafio de elevar nossos tempos profundamente fragmentários ao pensamento. Mas talvez primeiro o senhor possa dizer algo sobre sua formação e as principais influências intelectuais sobre seu projeto.

Jameson: Não tenho certeza se a dialética é o eixo central, mas de qualquer forma direi algo sobre a minha formação intelectual que talvez lance alguma luz sobre a questão. Não morro de amores por biografias intelectuais, mas creio que posso dizer uma ou outra coisa. A minha formação filosófica foi sartriana. Ora, isso significa não somente existencialismo, mas denota também, de forma bastante vigorosa, um certo hegelianismo e, é claro, mesmo no princípio mas muito mais tarde, significa marxismo e, além disso, dá a entender toda a situação e tradição francesa. Eu diria que o que é importante aqui é o modo pelo qual, por conta de diversos acasos na minha vida, eu me tornei fluente em alemão e francês e tive acesso direto a textos estruturalistas e textos dialéticos e textos psicanalíticos, e assim por diante. E talvez seja essa a combinação que dá a essa obra seu traço identificador, seu caráter distintivo. Eu diria que, de diversas maneiras, sempre me surpreendo ao constatar o quanto ainda sou sartriano, mas, naturalmente, tive outros tipos de influência.

Cevasco: Pode discorrer um pouco mais sobre em que sentido o senhor é sartriano?

Jameson: Isso envolve todo o problema da formação do que julgamos ser a individualidade, a questão da consciência, a questão da situação de classe, a fenomenologia propriamente dita, a relação com um tipo mais amplo de política, eu diria, no caso dele, uma espécie de anti-imperialismo burguês, a relação até mesmo com o comunismo e com o comunismo soviético, todas essas coisas a bem da verdade e, por certo, o papel dele como um intelectual político, mas também como escritor. Eu não sou romancista nem coisa do tipo, mas o relacionamento dele com a literatura e a cultura, e as maneiras em que para ele a filosofia

(ou a teoria, como eu denominaria) e textos culturais e literários não são de fato divisíveis. Verdade seja dita, todas essas coisas, creio, formam a direção geral da minha obra.

Cevasco: Seu ensaio “Metacommentário”, de 1971, inaugura uma série de invenções categóricas que incluem o inconsciente político, a transcodificação e o mapeamento cognitivo. Essas categorias estão a serviço de quais necessidades? Por favor, discorra mais sobre o tema. Começemos com o inconsciente político.

Jameson: Sim, mas não espere que eu me lembre de todos esses textos. “Metacommentário” foi um texto importante para mim em diversos sentidos. Mas você está falando de várias coisas muito importantes. A ideia do inconsciente político está relacionada à interpretação do texto, o que há por trás dele e, no fim das contas, à própria ideologia e à natureza da ideologia como uma forma de inconsciente. Existem todos os tipos de aspectos de ideologia, de um conceito de ideologia mais novo e mais complexo do que o tradicional, e é este que tentei explorar. Tentei enfatizar uma outra combinação de Marx e Freud. Assim como para Freud há um inconsciente que remonta a experiências da infância, há também um inconsciente marxista, que é a fonte da ideologia. A obra de Sartre também desempenha um papel importante para mim aqui, uma vez que ele estava muito interessado na formação de princípios ideológicos na infância, e não somente do tipo freudiano. O inconsciente político cobre essa área toda, mais como um problema do que como um conceito ou uma solução.

Cevasco: E a transcodificação?

Jameson: A meu ver, a transcodificação é muito importante também, porque é uma forma de tradução, mas ao mesmo tempo uma crítica da filosofia. Na filosofia a questão é encontrar uma verdade, o que equivale a dizer, algum tipo de formulação estável da verdade. Se chegamos a isso a partir de alguma forma de perspectiva cultural ou literária, sabemos que os conceitos são na verdade representações, e sabemos que há muitas variedades de representação, e que o problema da representação é quase o problema central em qualquer tipo de estudo literário ou cultural. Portanto, sabemos também que nenhum código filosófico jamais é realmente bem-sucedido no que tange a estabelecer de forma cabal uma verdade. Daí a necessidade de sermos capazes de traduzir ou transcodificar de uma dessas linguagens filosóficas para outra. Acima e além disso, parece-me importante reconhecer que estamos vivendo em um mundo de múltiplos códigos de todos os tipos, filosóficos, ideológicos e assim por diante, e que portanto o trabalho intelectual em nossa época não significa converter um único código e tentar martelá-lo até enfiá-lo na marra na cabeça das pessoas, mas sim ter a capacidade de lidar com as nuances que existem entre os códigos, as ligeiras diferenças que

dão a um código numa determinada área uma vantagem com relação a outro e vice-versa. Significa ser capaz de traduzir de uma dessas linguagens para a outra. Eu gostaria de dizer que as filosofias hoje, as crenças e engajamentos ideológicos, são todos como um bocado de linguagens. Uma das tarefas do intelectual hoje é não apenas ter a capacidade de inventar novos códigos, mas também de traduzir linguagens filosóficas e o que elas significam e podem fazer. Esse é um problema de representação e é também um problema de linguagem filosófica e o que ela significa e pode fazer.

Cevasco: E quanto ao mapeamento cognitivo?

Jameson: Creio que a melhor maneira de entender a terceira coisa, o mapeamento cognitivo, é em uma situação de globalização. Enquanto que o nosso problema freudiano é saber onde nos situamos em relação a outros indivíduos, e como eles nos veem e como nós os vemos, o problema marxista — pelo menos uma forma dele — é saber qual é a nossa posição em termos nacionais, e como ela se relaciona com o posicionamento em termos nacionais de outras pessoas, como elas nos veem, e esse é um nível coletivo de coisas cuja importância nem sempre é reconhecida da mesma maneira que o inconsciente do tipo individual ou freudiano. Eu queria sublinhar o modo com que precisamos não apenas saber, como dizem as pessoas, onde nos posicionamos em termos individuais, quem somos, qual é a nossa identidade, mas temos também de reconhecer o nível e a extensão da nossa posição no sistema mundial, e de que forma isso afeta as nossas identidades coletivas. Acho que está subentendido aqui, e talvez voltemos a isso mais tarde, que para as pessoas que vivem em determinadas partes do mundo é mais fácil mapear sua própria posição e situação em relação ao resto da humanidade do que para outras pessoas que vivem alhures. Temos um problema especial nos Estados Unidos: não é apenas o fato de sermos um país de dimensões continentais como Rússia e China, mas é que nunca pensamos no mundo lá fora. Há uma certa cegueira do centro que torna difícil a compreensão das condições de outros países e do significado de atos culturais e políticos. Creio que você trouxe isso à baila com relação ao Brasil, pois países que são obrigados a sofrer o peso de forças e, agindo na defensiva, rechaçar o mundo exterior, conseguem ter uma visão mais clara do mundo lá de fora, e para eles torna-se muito mais clara a posição que ocupam com relação aos centros; portanto a margem tem uma espécie de vantagem epistemológica sobre o centro e seus mapeamentos cognitivos talvez sejam mais reveladores, mais ricos e mais interessantes do que aqueles que estão disponíveis nos centros de poder.

Cevasco: A expansão do capital pelo mundo todo criou uma nova espacialidade, e as suas análises configuram uma cartografia precisa em um mundo

que necessita urgentemente de mapas confiáveis. Como o senhor partiria daí e caracterizaria o presente? Gostaria de dizer alguma coisa sobre a atual situação política?

Jameson: Bem, todas essas coisas são conjunturas políticas, então é muito difícil ver... Creio que a melhor formulação de tudo isso, ou um modo de refletir sobre esses eventos, é em termos da distinção proposta por Negri entre poder constituinte e poder constituído. É fácil ver como essas revoltas das massas são momentos de liberdade que causam uma ruptura na ordem estabelecida; é menos fácil ver que tipo de ordem política surgirá para confiscar e assumir o poder. E isso é verdade obviamente nos países orientais e em todo tipo de outras circunstâncias. E essa é a razão pela qual o slogan da democracia, conforme formulado pelo Ocidente, é extremamente insatisfatório, uma vez que a democracia ocidental é uma forma tão problemática quanto todas as demais. Em linhas gerais, nenhum dos países do Ocidente tem qualquer tipo de democracia, se levarmos em consideração o poder da mídia e a quantidade de dinheiro que os ricos gastam nessas coisas, então eu diria que estamos numa posição em que é fácil ver de que maneira rupturas emergem do passado; porém, desde o colapso dos Estados comunistas, a bem da verdade não há nenhuma imagem nova de um futuro, de uma forma de entidade politicamente estável que possa tomar o lugar deles. Mas tudo isso é o que eu chamaria de opinião política, não é de fato uma análise.

A outra coisa sobre o presente tem a ver com o que chamo de pós-modernidade ou globalização, e é por essa razão que a periodização é importante. É importante ver qual é a originalidade do presente, como ele difere de seu passado imediato que eu chamo de modernista. Estes são termos artísticos ou estéticos, mas que, até onde sei, realmente se ampliam por completo e alcançam a política e a economia, e se imiscuem de cabo a rabo no mundo da vida propriamente dito. O modernismo e o pós-modernismo não são necessariamente rupturas absolutas, porque a passagem do moderno para o pós-moderno não é uma mudança de modos de produção, mas há mudanças fundamentais na realidade social, o que significa, talvez, soluções novas, mas, com toda certeza, a obsolescência de soluções mais antigas. Motivo pelo qual, a meu ver, fazer uma descrição de pós-modernidade, que considero a face cultural da globalização, é relevante em termos políticos.

Cevasco: O senhor poderia nos dizer mais sobre qual é o próximo passo em seus ensaios sobre a periodização?

Jameson: Estou meio que ampliando essa noção de pós-modernidade e quero insistir na distinção entre isso e a utopia e qual é o significado da utopia enquanto uma política, mas ao mesmo tempo, já que você me pergunta sobre periodização, na verdade a minha obra está se deslocando passado adentro, uma

vez que o meu próximo projeto é sobre o século 19, e depois volta para a alegoria e por fim o mito e as narrativas e assim por diante. A bem da verdade estou me encaminhando em duas direções, tentando enriquecer essa ideia de pós-modernidade com uma porção de outros materiais que não estavam lá anteriormente. Critiquei a própria noção de modernidade como uma noção histórica, mas estou tentando ver o que o alto capitalismo era em matéria de cultura e então, antes disso, quais poderiam ter sido as várias formas de pré-capitalismo e os vários outros modos de produção.

Cevasco: Alguns de seus livros foram apresentados como volumes de um projeto denominado “A poética das formas sociais”. O senhor pode discorrer um pouco mais sobre esse projeto?

Jameson: Esse é o tal movimento rumo ao passado que acabei de mencionar. O livro sobre a utopia [*Archaeologies of the Future*] é o volume mais recente, o livro sobre o pós-modernismo [*Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991]³ é o penúltimo. *A Singular Modernity* (2002)⁴ é o quarto. O livro sobre o realismo [a ser lançado em breve] é o terceiro, o livro sobre a alegoria [vindouro] é o segundo e o volume sobre o mito [a ser publicado] é o primeiro. É um modo de tentar separar as coisas; é ao mesmo tempo uma tentativa, numa escala muito pequena, de elaborar uma teoria das culturas dos modos de produção e também de concentrar vários problemas que existem do início ao fim, como os de representação, de alegorias e de significado e interpretação, e concentrá-los num conjunto mais isolado de *workshops* com os quais é mais fácil trabalhar.

Cevasco: No seu prefácio a *Jameson on Jameson* (2007), o senhor afirma que a nova situação de globalização “inaugura agora um empolgante conjunto de novas tarefas intelectuais, levando de fato a uma reinvenção da vocação dos intelectuais como tais” (2007, p. 8). Pode detalhar melhor essa ideia?

Jameson: Creio que assim que se dá a passagem de uma globalização, ou seja, de uma situação de realidade global que seria o modernismo, a era do imperialismo, para uma nova realidade como a nossa, faz-se necessário um tremendo esforço de transcodificação. É preciso traduzir a linguagem e os problemas da situação mais antiga e mais limitada para os da situação atual, de modo que esse é um tipo de tarefa que requer uma eterna reinterpretação das obras do passado, bem como dos conceitos do passado, mas então julgo que temos de lidar aqui com todo um conjunto de novas formas e novas experiências, novos tipos de tem-

3 *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. Revisão da tradução: Iná Camargo Costa. São Paulo, Ática, 1996 (Prefácio de Iná Camargo Costa e Maria Elisa Cevasco). 2ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

4 *Modernidade singular*. Tradução de Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

poralidade, novas manifestações artísticas, e na minha opinião isso tudo é muito empolgante de descrever mas, é claro, o mais importante é o surgimento de novas ideias políticas. Não tenho a pretensão de achar que desbravei ou fui o pioneiro de nada disso, mas sem dúvida alguma é uma tarefa absolutamente fundamental, e é muito estimulante o próprio fato de que existem novos problemas a resolver, novas questões a solucionar, novas ideias a conceber.

Cevasco: No prefácio ao seu *The Geopolitical Aesthetic*, Collin MacCabe resumiu a espantosa variedade de seus objetos de estudo na frase “Nada que é da ordem do cultural é estranho a Jameson” (1992, p. ix). Entretanto, creio que o que dá unidade a essa variedade é um movimento central da sua análise cultural, a saber, a exposição da contradição conforme materializada nas obras de arte. Talvez o exemplo mais claro seja encontrado em seu ensaio “Reificação e utopia”, de 1979, em que o senhor demonstra que até mesmo o mais reificado dos filmes de Hollywood acaba por apresentar uma figura utópica. Qual é a força de trazer à luz essa contradição?

Jameson: Desde muito cedo me convenci de que o que a filosofia tinha de mais interessante, de que o que era verdadeiramente interessante numa certa filosofia contemporânea era a ideia de pergunta e resposta, problema e situação. O primeiro pensador que identifiquei com isso, com quem aprendi isso, não foi Gadamer, mas muito antes de Gadamer, R. G. Collingwood, um filósofo inglês excepcional, que via a filosofia não como um conjunto de conceitos, mas um conjunto de respostas para situações, e a ideia dele era a de que ninguém jamais é de fato capaz de compreender um conceito filosófico em termos abstratos, mas tem de reconstruir o problema que o originou, ou a situação que o suscitou, e na qual o conceito tentou intervir. E por fim a ideia hegeliana de contradição é a melhor maneira de examinar essa questão, isto é, em termos intelectuais, quer estejamos falando sobre cultura e arte, ou também acerca de tecnologias, sobre história e objetivos e ambições políticos, ou sobre filosofia. É sempre uma questão de tentar superar uma contradição, e portanto a maneira de pelejar para abrir caminho de volta ao significado de qualquer um desses atos, estético, político, econômico, é encontrar a situação contraditória que se tenta solucionar. E a contradição é inserida no mundo e dele passa a ser parte integral e definitiva, mas é inserida no mundo da forma como um interlocutor ausente seria incluído em algo que você diz. Você pode anotar o que diz, mas tem de reconstruir a situação em que o diz, e as condições com que está tentando lidar. É isso o que a história significa para mim. Creio que foi Hegel quem realmente inventou a noção de que a história é uma série de contradições. Em Hegel, e a meu ver isto é instrutivo também, você não soluciona as contradições, você de alguma forma lida com elas de modo a escapar delas, contorná-las, e depois fica frente a frente com novas contradições.

Penso que as pessoas compreendem mal Hegel ao imaginar que chegamos ao fim de tudo isso, mas um lugar em que a ideia de contradição é útil é como a ferramenta para a reconstrução da situação, e a situação é, claro, a transcodificação de Sartre da contradição, e podemos identificar ambas juntas e compará-las como transcodificações de alguma ideia geral.

Cevasco: Em *The Seeds of Time* (1994),⁵ o senhor usa como epígrafe versos de Shakespeare: “Se podeis ver dentro das sementes do tempo / E dizer quais grãos hão de germinar e quais não”.⁶ Sempre interpretei isso como seu ponto de vista acerca da crítica cultural, como a atividade de analisar minuciosamente obras de arte contemporâneas e a forma como elas incorporam as contradições sociais, e tentar imaginar de que modo apontam as direções do futuro. Que formas de arte estão fazendo isso na atualidade?

Jameson: Veja bem, creio que esta é a questão fundamental: elas mudam de acordo com o momento histórico; há certos momentos da história em que uma forma de arte, como a pintura, é de fato a concentração de todas as outras formas que estão por sua vez refletidas de modos mais parciais em outras formas de arte. Eu diria que na pós-modernidade seriam coisas como a fotografia e assim por diante, a bem da verdade não se pode generalizar, há sistemas de belas-artes que constantemente passam por transformações, em que um aspecto dominante depois se tornará subordinado, por isso acho que não podemos fazer nenhum tipo de afirmação mais geral.

Infelizmente, contudo, creio que as artes literárias tornaram-se mais subordinadas, e por isso não vemos mais a publicação dos grandes romances de outrora, mesmo no período modernista, pelo menos não com a mesma frequência ou tampouco como uma espécie de processo constante. Creio que a própria gastronomia se tornou uma forma de arte; a culinária seria uma grande arte. Para mim, a pintura é bastante reveladora, mas a meu ver hoje em dia todas as artes parecem estar numa certa espécie de crise. Talvez sequer devamos nos debruçar sobre a arte, quem sabe o papel de arte dominante esteja na própria teoria enquanto tal, na escrita da teoria.

Cevasco: Na sua apresentação no Brasil o senhor vai falar sobre como, em face de um novo conceito de arte, as palavras-chave artesanato, evento e curador talvez substituam estilo e forma, conteúdo sócio-histórico e crítica cultural. O senhor pode antecipar um pouco dessa fala?

⁵ *As sementes do tempo*. Tradução de José Rubens Siqueira. Revisão técnica da tradução: Maria Elisa Cevasco. São Paulo, Ática, 1997.

⁶ *Macbeth*, Ato 1, Cena 3: “If you can look into the seeds of time / And say which grain will grow and which will not”.

Jameson: Eu não chamaria isso de um novo conceito de arte. Eu classificaria como certos tipos de novos eventos que estão ocorrendo em um bocadinho de níveis diferentes e que têm expressão artística. Todas essas palavras-chaves são sintomas dessas mudanças, e é isto que eu descrevo, o evento substituindo estruturas ou instituições ou categorias fixas, mas isso também tem algo a ver com a própria representação, com a temporalidade, a temporalidade das artes. Eu não tenho a intenção de escolher de forma isolada uma expressão artística específica. Quero examinar minuciosamente um sem-número de níveis, discursos, ou o que quer que seja. É mais uma descrição da época em si, e do que há de importante nela, do que uma atitude puramente estética.

Cevasco: É a sua quarta visita ao Brasil, país em que a maior parte de seus livros foi traduzida e onde a sua obra é amplamente discutida. Em *Valences of the Dialectic* (2009), o senhor começa a desenvolver a ideia de uma dialética espacial, de um modo de pensar calcado no lugar, e que seria mais adequado à situação de globalização. Quais são as especificidades, o potencial explanatório, de pensar o sistema mundial a partir do centro e da periferia?

Jameson: Bem, você pergunta em termos de Brasil. O fato é que, no âmbito da política, precisamos desesperadamente de um contrapeso ao poder norte-americano, e creio que a Inglaterra é meio que uma parte disso. A União Europeia ainda não contribuiu a contento nesse quesito. Antes tínhamos os países socialistas para fazer as vezes de contrapeso ao poderio estadunidense. Agora estamos de mãos vazias. A esperança era a de que daquelas consultas e reuniões, embora informais, de países como Brasil, China, Índia etc., as potências do Terceiro Mundo — se é que ainda podemos chamá-los assim —, pudesse surgir uma nova força contrária. Ainda não perdi por completo a esperança com relação a isso. Precisamos de alguma outra coisa que possa servir de contrapeso à centralidade dos EUA. Obviamente há a insurreição islâmica; não digo essas novas revoluções, mas todo o movimento jihadista, que era antiamericano até certo ponto mas não exatamente um poder, e com toda certeza não um poder anticapitalista. Mas a questão é: onde, no mundo, existe algo que pode tomar um rumo que seja inequivocamente capitalista? O Brasil vem sendo pioneiro no que diz respeito a diversas inovações políticas interessantes, e por isso tem o direito de falar com certa autoridade na situação mundial.

Cevasco: O senhor acredita que esse contrapeso ao poder norte-americano seria capaz de mudar a forma como pensamos o sistema mundial?

Jameson: Modificaria um pouco, sim, e talvez permitiria que outras coisas se tornassem possíveis. O peso do dinheiro norte-americano é tão grande, o aspecto militar à parte, que é difícil ver de que maneira qualquer outro modo de

vida possa se desenvolver sem sofrer a infiltração do *american way of life*, ou sem por ele ser asfixiado, controlado e assim por diante. Já sugeri, meio como galhofa, que a política forasteira que estamos procurando não é necessariamente nem socialista, nem capitalista, mas gaullista. Precisamos ver países do lado de fora desenvolvendo uma autonomia com relação ao capital financeiro de livre mercado. A insistência de De Gaulle na autonomia e independência da França *vis-à-vis* tanto ao poder estadunidense como ao poder soviético — isso continua sendo um exemplo. O que ele fez com a França é algo realmente extraordinário, e até mesmo alguém como Regis Debray escreveu um livrinho sobre o retorno a De Gaulle. Ha países que mantêm uma independência genuína, caso de Cuba, mas enfrentando escassez de recursos e muitas dificuldades. A China, por outro lado, pode ser independente dos EUA, mas vem recebendo de bom grado e entusiasmaticamente o estilo de desenvolvimento e os valores norte-americanos. É difícil dizer, mas se você está falando da situação mundial de hoje, e se bem entendi o Brasil era, felizmente, mais isolado e distante dos Estados Unidos em comparação com os países da América Espanhola... O Brasil tem uma tradição cultural e política diferente e inconfundível, o que é bastante promissor, pelo menos aos olhos de quem vive no mundo capitalista desenvolvido. É muito importante termos condições de imaginar um espaço que está em algum lugar lá fora, e um país como o Brasil nos propicia a oportunidade de pensar um espaço onde é possível imaginar a existência de coisas que sequer são concebíveis dentro desse sistema.

Cevasco: Não se pode falar sobre sua obra sem mencionar a famosa frase jamesoniana. Certa feita o senhor escreveu acerca de Adorno que é difícil “imaginar qualquer pessoa que tenha a mínima sensibilidade pela natureza dialética da realidade e que permaneça insensível ao prazer puramente formal daquelas frases”. Eagleton afirmou que sente tanto prazer lendo as suas “frases magistrais, abarrotadas de metáforas” que pega na estante um livro seu em vez de poesia ou ficção. Como tradutora de suas obras, certamente concordo com Eagleton, mas também gostaria de acrescentar que percebo uma mudança em seu estilo, a partir de *A Singular Modernity* (2002) e daí por diante, e que é muito presente em *Archaeologies of the Future* (2005), e até mesmo no mais filosófico *Valences of the Dialectic* (2009), sem mencionar *Representing Capital*. O senhor pode nos dizer o que pensa sobre isso?

Jameson: A esse respeito receio que, infelizmente, não posso julgar. Quero dizer, outras pessoas é que têm de fazer isso, elas veem uma mudança no meu estilo de escrita, eu não reconheço essa mudança, não cabe a mim comentar. A meu ver o problema dessas frases, se é que entendo exatamente o que as pessoas estão dizendo, é o problema de estabelecer conexões. Não é uma questão de lançar moda ou me destacar criando um estilo único, é estabelecer conexões de todos

os tipos de pedaços do problema, ou da situação ou da contradição, o que essas frases tentam representar, de modo que talvez seja algo assim que está em jogo aqui. A fim de tranquilizar seu público, direi que as pessoas também me avisaram que algumas das frases que são tão árduas de ler acabam se revelando bastante lúcidas quando as digo em voz alta.

Maria Elisa Cevasco é professora titular de literaturas em inglês e de estudos culturais na FFLCH-USP.

Obras citadas:

Jameson, Fredric. 1971. *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press. No Brasil: *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. Tradução de Iumna Maria Simon; Ismail Xavier; Fernando Oliboni. São Paulo, Hucitec, 1985.

_____. 1981. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press. No Brasil: *O inconsciente político - a narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. Revisão de tradução: Maria Elisa Cevasco. São Paulo, Ática, 1992.

_____. 1991. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press. No Brasil: *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. Revisão da tradução: Iná Camargo Costa. São Paulo, Ática, 1996 (Prefácio de Iná Camargo Costa e Maria Elisa Cevasco). 2ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

_____. 1992. *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington: Indiana University Press.

_____. 1994. *The Seeds of Time*. Nova York: Columbia University Press. No Brasil: *As sementes do tempo*. Tradução de José Rubens Siqueira. Revisão técnica da tradução: Maria Elisa Cevasco. São Paulo, Ática, 1997.

Jameson, Fredric. 2002. *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. Londres: Verso. No Brasil: *Modernidade singular*. Tradução de Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

Jameson, Fredric. 2005. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Nova York: Verso.

Jameson, Fredric. 2009. *Valences of the Dialectic*. Londres: Verso.

Jameson, Fredric, and Ian Buchanan. 2007. *Jameson on Jameson: Conversations on Cultural Marxism*. Durham: Duke University Press.

Uma verdade revolucionária

Lina Meruane



A cidade de Londres é apenas um túnel entre terminais. Não fico nem um minuto a mais do que devo: não olho para os palácios, não me perco debaixo de suas nuvens baixas, não me deito nos parques: arrasto impaciente minha mala por Heathrow. Depois de algumas voltas encontro a região isolada que em todos os aeroportos do mundo é reservada para a companhia aérea El Al. Logo noto os agentes de segurança israelenses: são idênticos aos policiais da ditadura chilena. Os mesmos óculos escuros de aro metálico, o mesmo corte de cabelo militar, os mesmos gestos tensos. O rosto seco. Em primeiro lugar, penso, enquanto me aproximo: não perder jamais a calma e falar sempre a verdade. Pois a verdade é revolucionária, Lenin dizia, mesmo que eu ouça essa frase na voz teimosa de Diamela Eltit: outra escritora chilena descendente de Beit Jala. Desacelerando o passo lembro que ela joga essa frase quando surge uma verdade difícil, mas necessária. Iniciam as perguntas e a verdade começa a fazer o agente tremer. É um policial de cabelo muito negro que nunca aprendeu a sorrir, que logo descamba para a gargalhada, e que aprendeu de alguém que se uma mulher não viaja acompanhada é porque está aprontando alguma coisa. Aqui o primeiro tiro dele: por que viajo sozinha. (Há

uma resposta longa e uma curta, mas não me decido por nenhuma delas e apenas ergo levemente os ombros.) O que vou fazer em Tel Aviv. (Turismo, digo, mas essa obviedade não o convence.) De onde venho. (Vira os olhos para a patética fotografia de meu passaporte e murmura Chile, pensando, leio isso nas rugas de sua face, esse país de palestinos.) Quanto tempo trabalho na universidade. (Um ano, arredondo.) Menos de um ano, corrige depois de mim, muito lentamente, como se contasse dentro de si cada um dos meses. Mas você está morando há quanto tempo nos Estados Unidos. E é verdade, são muitos anos, mas também é verdade que recebi recentemente permissão para trabalhar e que mesmo que não more no Chile jamais pensei em me naturalizar. Essa verdade causa ainda mais rugas quando aparece entre meus documentos um visto alemão. Aqui o branco de sua pele se transforma e surge um tom ligeiramente ocre. Aparece um sorriso enorme em seu rosto. Minha revolução, penso, vai de mal a pior: fiquei por oito meses na cidade alemã transbordante de turcos que ele com certeza imagina serem fundamentalistas, turcos governados pela Sharia. A verdade poderia se complicar ainda mais e se complica quando falo o nome do bairro em que vou me alojar. Começando a me descobrir culpada, falo que ficarei em Jaffa, ou, se ele preferir, em Yafo, a forma hebraica de nomear essa antiga cidade muçulmana ao sul de Tel Aviv. Yafo, corrige o israelense levantando sua frágil sobranceira. E quem mora lá, se me permite perguntar? A verdade, penso. A verdade. Um amigo-escritor, respondo, ainda que amigo seja um pequeno exagero, uma forma chilena de dizer que passei com ele três dias na Alemanha e troquei uma dezena de mensagens recentemente. Mas, como se não me ouvisse ou entendesse, pergunta-me no que trabalha esse meu amigo. Um escritor, suspeito, o que faz é escrever romances, escrever crônicas de viagem, escrever colunas e contos, dar conferências, com sorte ganha um prêmio e sobrevive por alguns meses. Não sei se meu amigo tem um trabalho assalariado. Escritor que escreve, balbucia asperamente essa sombra de homem enrugando a face, escritor, e arrasta o erre antes de chamar seu chefe.

máquinas suspeitas

O supervisor repete todas as perguntas de seu subordinado e eu reitero com exatidão tudo o que já tinha dito até que chegamos ao meu amigo-o-escritor-em Jaffa. Onde nos conhecemos? (Da vida toda, digo, lentamente, lembrando o parágrafo em que meu futuro-amigo, a quem chamarei de Ankar, me falava: “sobre as suas apreensões: quando entrar é possível que te façam perguntas antipáticas e revistem duas vezes suas malas, mas o ritual não passa disso”.) Menos mal, meu iminente-amigo tem um nome judaico. Mas onde vive, em que rua, insiste o chefe dos agentes, passando uma das mãos pela cabeça. Entrego-lhe o endereço que trago em um papel, esquecendo-me de que junto com o nome completo do meu amigo estão o de sua mulher e de seus filhos: todos sem dúvida nenhuma árabes.

Sobre o papel vejo deslizar a falange, depois a meia-lua de uma unha muito polida, até que na ponta aparecem todos eles, por escrito. O supervisor modula todos esses nomes, como se pudesse, ao pronunciá-los, desativar sua palestinidadade. Depois, estica o braço com o mesmo dedo manchado de árabes e me diz para passar à saleta ao fundo. O quarto escuro, temido por todas as crianças, mas também todos os imigrantes. Vejo uma poltrona cheia de bolsas e papéis, sem contar um cordão de sapato caindo para baixo. Bagunça que os policiais se esforçam em arrumar para sentarmos. Fique à vontade, diz uma voz em um inglês carregado do Oriente Médio. Junto à porta há um recipiente com água que me oferecem. Uma e duas vezes. Gelada ou natural?, pergunta-me a policial de cabelo comprido que faz o papel de boazinha. Desconcerta-me sua semelhança com a enfermeira do meu ginecologista judeu-novaiorquino, a jovem enfermeira que me fala da diabetes galopante do marido que acaba de presenteá-la com a estrela de Davi que traz no pescoço, a inofensiva estrela onde fixo o olhar enquanto ela crava a agulha e tira meu sangue. Gelada?, repete a policial ou enfermeira, mas a temperatura não me importa. Gelada é melhor, ela decide, eu não me oponho, pois imediatamente percebo minha boca muito seca e muito amarga e uma vermelhidão acusatória nas bochechas. Eu talvez perdesse as estribeiras se abrisse a boca, mas por enquanto não há mais perguntas. Nem uma única pergunta dos cinco policiais que se revezam em me acompanhar e me oferecer esse líquido que decido não aceitar. O pior seria querer ir ao banheiro e receber um não como resposta, enquanto eles se desculpam. *You understand we do this for security*, afirmam, ou perguntam entrecortadamente, um depois do outro, como membros de uma seita. *Yes, Yes*, respondo, pois esperam que eu diga algo, alguma coisa que não seja compreender a *security* de alguém. Pergunto-me por que não se interessaram pela origem do meu nome e nem se planejo visitar os territórios. Respondo-me que não precisam perguntar o que já sabem. Então entra o supervisor, agachando-se um pouco para não bater a cabeça e me pergunta sobre a mala e a bolsa que ele mesmo acabou de tirar de mim. Se são minhas, pergunta. Se carrego alguma coisa que possa machucar alguém. A única resposta verdadeira, penso, é essa. Uma. A tinta das minhas canetas é tóxica. Duas. Com a força necessária, meu lápis é capaz de atravessar um corpo. Três. O cabo do notebook em um pescoço. Quatro. O computador lançado com violência racha uma cabeça que esteja na sua frente. Perco a conta. Abro mentalmente minha mala e dou de cara com os livros que meu iminente-amigo-o-escritor me encomendou para o seu próximo projeto: *On killing*, é o título de um deles, de Dave Grossman, outro é a biografia de um agente da CIA encarregado da guerra-contra-o-terrorismo. Começo a suar frio. O supervisor volta a perguntar. Alguma coisa. Machucar. Alguém. Viro meus olhos um momento pelos cantos dessa sala para mim semiescura, ainda que muito iluminada para eles, e baixando um pouco a voz, confesso murmurando. Levo peças da minha máquina

de insulina. Entre essas peças há agulhas, agulhinhas. Mas o supervisor se fixa na frase anterior ou não conhece a palavra *needles*. Que máquina?, pergunta. Ouço a adrenalina subindo como um assobio pela laringe dele. Coloco a mão entre os seios e tiro o aparato que me mantém viva. Retiro do cabo que a conecta ao meu corpo para que ele entenda que oculta de sua visão há uma agulha que entra embaixo do meu umbigo. A cara segura do chefe cai no chão e só resta acima de seu pescoço o assombro e a sombra de alguns fios de cabelo espetados. E isso?, me diz enquanto tento uma explicação em inglês. Isso?, repete sem ouvir e nem me entender, isso, o que é isso!

a cicatriz

A esposa-escritora-muçulmana do meu amigo-o-escritor-descendente-de-judeus vai se divertir ouvindo o meu relato da peripécia aeroportuária quando finalmente eu chegar a Jaffa, ou Yafo. Muito bem, congratulações, você foi reconhecida; já é uma palestina de verdade. Fala enquanto escolhe verduras para o jantar no armazém de um velho de quipá que come um sorvete de um jeito compulsivo, a língua entra e sai da boca com uma habilidade monstruosa. Saímos à rua carregadas de bolsas. Zima me explica que o velho é um homem muito gentil, que não diferencia os clientes. Não tem a boca cheia de categorias, diz. Judeus e muçulmanos para ele somos iguais. Sua frase me faz retornar ao aeroporto e às evidentes distinções entre os passageiros. Tenho certeza de que nas horas em que passei com os policiais fui mais palestina do que nos últimos quarenta anos da minha vida. A palestinidade que eu defendia apenas para me diferenciar, quando me chamavam de turca, algumas vezes, no Chile, adquirira densidade em Heathrow. Era uma cicatriz carnuda que agora queria aparecer. Desnudá-la, ameaçar com ela os policiais que me fizeram abaixar as calças, desabotoar a camisa, virar-se, desligar a máquina. Entregar-lhes a cicatriz no lugar desse aparato que pegaram com mãos enluvadas prometendo devolvê-lo na mesma hora. Colocar a cicatriz junto com as pastilhas de açúcar que também trazia comigo, para emergências. Por que não experimenta uma, eu falei à expert em explosivos, tem sabor de laranja. Mas pensei em seguida que essa marca não era apenas minha: nessa sala onde acabam de me trazer havia outros jovens morenos como eu, o cabelo crespo. Sobrancelhas grossas bagunçadas sobre olhos de carvão úmido. Logo se juntaram a nós duas russas prateadas com vestidos justos e pretos, muito curtos sobre as pernas transparentes. A elas, que não tinham a nossa cicatriz, fizeram, como a mim, como a nós todos, tirar os sapatos que no caso delas eram de salto-agulha. Era preciso retirar bombas dos pés dessas mulheres enviadas para atrair namorados russos, ou clientes. São cada vez mais os russos que entram em Israel, fazendo-se passar por judeus. Esse era outro problema da segurança israelense. Mas foi a palestinidade que acabou por me separar delas. O supervisor veio buscar a mim e às russas e,

reconhecendo minha superioridade no perigo, acusaram o tratamento preferencial que dirigiam a mim. *Lucky you!* falou uma delas. *Special treatment!*, disse a outra. *Indeed*, eu respondi, sem virar o rosto, distanciando-me com o supervisor que aproveitou nossa proximidade para me advertir de que eu não poderia entrar com nada além do meu passaporte. Me levou o pouco que tinha ficado comigo e me deixou na porta do avião falando, com sarcasmo ou alívio, *good trip, miss, be well*. E já na decolagem do avião, apertado já o cinto de segurança, senti cócegas por causa da ferida, pois estava entrando uma última agente. A mesma que me recomendara uma voltinha pelo *duty free* para me acalmar. Não me perguntou pelo *duty free*, sabia que eu desse aeroporto inglês não tinha visto nada além da sala dos possíveis terroristas. Pediu-me que lhe entregasse o passaporte com minha identidade suspeita entre as páginas. Eu a vi desaparecer pelo corredor. Os motores rugiam para a partida e a companhia aérea já começava a promoção nas telas individuais. Uma voz sussurrava, docemente, sua propaganda. “El Al. Não é só uma companhia aérea. É Israel.”

ankar ou munir

É domingo e é noite e no entanto tenho que achar um táxi. Ankar me advertiu em um e-mail que sua rua tinha acabado de mudar o nome. Alguns taxistas não a conheciam. Não tenho energia, nessa noite, para me perder em uma cidade desconhecida em que não domino nenhum de seus idiomas. O taxista fala hebraico e russo, mas entende apenas umas poucas palavras em inglês, e nesse idioma me explica que sua filha sabe alguma coisa de espanhol: está aprendendo nas telenovelas argentinas que aqui são muito populares (Os árabes, escuto depois, preferem as turcas.). Ankar tinha me falado que, se eu demorasse muito no aeroporto, talvez encontrasse todo mundo dormindo. “É quase certo”, escreve, pois seus filhos começam o dia às seis da manhã e domingo é um dia de trabalho. Que eu não toque a campainha. Que empurre com força o pesado portão da entrada. Encontrarei o apartamento destrancado e a cama feita ou, em vez disso, uma poltrona com lençóis. “É provável que a luz da escada apague quando você sair do elevador no meu andar, se isso acontecer, pressione um dos botões ao lado da minha porta; não é o botão vermelho que parece ser o da luz; esse é o da campainha. Procure outro, o branco.” Memorizei isso sem me animar a lhe dizer que não enxergo no escuro. “Espero não terminar a noite na calçada”, comento em outra mensagem. Mas, apesar da hora e dos comprimidos que toma para dormir, Ankar não apenas está em pé quando chego como parece pronto para sair e dar uma volta pelo porto. Paramos para comprar cigarros e chocolate em um quiosque que, a julgar pelas cervejas, deve ser cristão. Aqui em Jafa os quiosques e as pessoas estão misturados, Ankar diz. Em Tel Aviv não: lá todos são judeus. Aqui há mais árabes, mas não os árabes originais, pois esses fugiram na primeira

guerra e foram substituídos por outros, mais pobres, que chegaram deslocados de outras regiões. Há também comerciantes prósperos, ou mafiosos prósperos, católicos e muçulmanos, que ficaram mas perderam tudo. Os palestinos foram embora achando que voltariam em uma semana, mas não puderam. Suas casas ficaram abandonadas e muitas delas passaram para as mãos do Estado. Jaffa agora virou moda entre a alta burguesia judaica. E entre intelectuais de esquerda, explica ele, um escritor-de-esquerda ainda mais à esquerda que esses intelectuais. Por estar no extremo da causa palestina, sofreu alguns problemas. Mas ajuda o sobrenome do avô que fugiu dos nazistas austríacos deixando para trás os cadáveres frescos do resto da família. (Esse avô sobrevivente-do-holocausto saiu de Gênova, escolheu ao acaso um destino em espanhol, e nunca mais quis retornar, nem mesmo quando ofereceram de volta a casa da família cheia de fantasmas.) Mas para os padrões israelenses esse um quarto paterno de judaísmo pesa pouco e na rua é um problema. Os árabes do bairro que jogam bola comigo, quase todos operários muçulmanos, diz, não me cumprimentam na rua porque têm medo de que os outros achem que estão compactuando com o inimigo. Ankar se enxerga como judeu, mas no íntimo é outra coisa. Uma questão religiosamente instável. Ankar neto-de-judeu foi criado cristão por sua mãe. Teve uma fase animista e outra Sikh. Há alguns anos deixou para trás todas essas religiões e se converteu ao Islã. O preço de me apaixonar por uma muçulmana, fala, sorrindo misteriosamente no escuro. Logo acrescenta que não foi difícil mudar de novo. Em nenhuma crença a conversão é tão simples como nessa, explica. Repeti uma frase de memória e foi suficiente: agora sou muçulmano. Meu sogro me batizou como Munir, *aquele que recebe a luz*, traduz, apoiado em uma varanda sobre o mar que esta noite é um vazio negro no horizonte. Em algumas horas a noite vai virar dia com a mesma velocidade com que Ankar virou muçulmano; mas agora é de madrugada e a esta hora o porto se sente abandonado, moribundo. Em outra época foi um lugar vibrante, cheio de palestinos. Agora, são muito poucos por aqui. De dia, quase todo mundo é israelense ou turista. Jaffa foi ficando cara. Uma família de classe média como a de Zima não pode comprar nada aqui. É a forma de mantê-los sem uma propriedade. O Governo pode afirmar que não impede a compra, mas a alta dos preços é uma forma oculta de impossibilitá-la. É outra forma de expropriar os palestinos.

vontade muçulmana

Uma vontade muçulmana, a da mulher dele. Uma vontade férrea de que careço, sussurra Ankar empurrando suavemente a porta que deixou sem chave. Não sei se fala o Ankar de tantas crenças ou o Munir muçulmano quando acrescenta: a religião não pôde com meus velhos hábitos indisciplinados. Sua mulher está dormindo desde as dez, mas estará despertando quando regressarmos da enorme caminhada. Ela se levantará para rezar (e lavar várias vezes o rosto e as mãos e os

pés como ordena o *Corão*) mas depois de orar os cinco minutos regulamentares (são apenas cinco, de madrugada, mas são minutos gelados, minutos apressados) se vestirá, passará muda junto à poltrona onde estou dormindo, e enquanto as crianças não comecem a chorar, escreverá no refúgio blindado que este edifício, como todas as habitações israelenses, tem em seu interior. É a parte mais resistente do edifício, e mesmo sem janelas, eles transformaram o refúgio em um escritório para se proteger menos das bombas do que das distrações. Há outro na rua, Ankar diz quando lhe pergunto sobre a apropriação privada de uma proteção ao público. São os dias em que Israel está ameaçando o Irã com um ataque preventivo para deter a construção de armas nucleares, os dias de temor a represálias atômicas; está acontecendo outro bombardeio à cidade sitiada de Gaza e acabam de comunicar a Ankar que não haverá máscaras de gás para Zima e os pais dela. Só para as crianças e para ele. A explicação é que os documentos de devolução das máscaras anteriores não apareceram. Não se pode entregar outras sem esse comprovante. Portanto: se uma bomba iraniana ou síria for lançada às cinco da manhã com a família inteira dormindo sem máscara, Zima poderia se salvar fechando-se no bunker da escrita. Ela não decide se seria um feito da justiça poética ou da divina, ou se seria uma maldição ela sobreviver e encontrar todos os outros sufocados pelo gás entre os lençóis, as máscaras sobre o criado-mudo. Decido achar que seria uma salvação merecida, a dela, pois o que a motiva a madrugar e fazer horas de vigília é uma missão: concluir um relato que se propõe a ajudar outras muçulmanas a encontrar em si mesmas o segredo de sua integridade. Não nas regras fanáticas de certas correntes islâmicas, mas na fronteira difícil em que ela vive como muçulmana casada mas descoberta. Pois sair de cabelo solto e jeans é errado nos círculos mais restritos da fé. Zima não acredita que no véu ou na burka esteja o segredo da virtude. Que a honestidade possa se reduzir ao uso de um pano ao redor da cabeça. Há mulheres que mantêm as aparências sem nenhuma sustentação moral, Zima fala no café da manhã, uma manhã entre tantas. Alternando um inglês escolar e seu novo espanhol conjugal, fala muito sobre a hipocrisia, fazendo pausas para recuperar a entonação. Sim, assente, mordendo um pedaço de pão, hipocrisia, e fica me olhando, suspensa nessa palavra e nesse pedaço de pão, entre sentenciosa e resplandecente. Eu consinto com tudo, pois compreendo o que diz essa mulher que poderia ser minha irmã, que poderia ter sido eu. Consinto mecanicamente ao mesmo tempo em que rechaço essas vicissitudes religiosas que ela sofre. Não ajuda negar ou aceitar a crença dela: para não contrariá-la, para que não tente me convencer ou me tentar com sua fé; para que não se reduza definitivamente a distância entre ela e eu. Continuo ouvindo-a em silenciosa atenção enquanto tento pegar uma rodela de queijo que flutua, escorregadia, no azeite.

a cabeça entre as mãos

As crianças saem para a escola ou para a casa da avó, que cuida deles enquanto os pais trabalham. Zima diligente em seu escritório, de terça-feira a sábado. Ankar na mesa do café da manhã todos os dias. Tudo o que eu faço é andar pela sala acoçada pelo fantasma da cafeína. Mas não posso simplesmente sair atrás de café ou me enfiar em um café para curar minha dor de cabeça, Ankar me avisa erguendo os olhos por sobre a tela. As mulheres não vão sozinhas às cafeterias muçulmanas, me lembra voltando a esconder os olhos. Lembro-me da casa de chá no Marrocos, em que uma vez tentei pedir uma jarra de água fervendo cheia de ervas e não consegui nada além de olhares masculinos; tive que dedicar ao garçom umas tantas palavras torpes em francês para fazer-lhe ver que eu não era uma muçulmana atrás de clientes. Eu própria me disfarçara com um vestido longo e um xale sobre os ombros para passar despercebida nos mercados, para não chamar a atenção dos ambulantes atrás de estrangeiros; mas meu disfarce ficou tão bom que, na casa de chá, saiu pela culatra. Enfio agora a cabeça entre as mãos: teria que saber encontrar um café israelense em um bairro árabe, mas não me acho capaz de perceber essas diferenças. Não sei se aguentaria agora outros olhares de suspeita. Ankar termina de teclar lentamente uma frase e, ao fechar o computador, mostra o rosto inteiro. Talvez não seja ruim me acompanhar, diz, bocejando, e acrescentando: faz muito tempo que não tomo um espresso.

povoados submersos

Na entrada da rodoviária de Tel Aviv um homem nos detém. Que eu abra minha bolsa para introduzir, ele, uma lanterna. Não se interessa por olhar o que levo dentro. Apalpa minha bolsa pela parte de baixo, como se calculasse o peso de uma mercadoria. É tudo o que acontece nessa rodoviária, mas na de Jerusalém será preciso acrescentar a isso o detector de metais, os computadores, os guardas negros trazidos da Etiópia e acolhidos sob o lema da igualdade concedida exclusivamente aos judeus. Essa operação de segurança se repete com tanta frequência que depois de alguns dias, ao menor movimento, mesmo sem nenhuma necessidade, abrirei minha bolsa diante de qualquer desconhecido parado em uma porta. As revistas sucessivas logo deixam de me incomodar, mas a constante presença militar me constrange. É mais pesada aqui do que na época da ditadura chilena: nossos milicos andavam armados até os dentes, mas não se misturavam aos cidadãos. Eram uma anomalia, uma raridade destinada a desaparecer. São aceitos aqui como uma necessidade que poucos querem dispensar. Esses fardados, com sua energia adolescente única e seus coturnos mostram que cada centímetro é um possível campo de guerra. E subimos com esses conscritos pelas escadas rolantes da sórdida estação de Tel Aviv. Entro na fila com eles, que estão sempre em grupos. Alguns sem armas, outros carregando metralhadoras usadas. Essa juventude

militante sobe nos mesmos ônibus que nós, com cafés e doces nas mesmas embalagens de papel, olhando pela janela, na frente ou atrás de nós, a mesma rodovia polida que nos levará a uma cidade que não é uma, mas muitas. Uma Jerusalém cortada por um muro que em alguns trechos é de alambre, que em alguns trechos divide israelenses de palestinos, e às vezes palestinos de palestinos em um mesmo bairro. Mas ainda não chegamos às complicações de Jerusalém, no entanto. Vamos todos juntos avançando sobre rodas, sobre o asfalto. Pergunto-me o que olham os conscritos lá fora enquanto Ankar e Zima me mostram o local de um dos quinhentos povoados arrasados às margens da estrada. O que aparece entre o mato são cactos, que acabaram inúteis cercas de proteção. Ficaram ali, plantados e eternos, como símbolo do que desapareceu. Momentos espinhosos ao redor da ausência. Nós os deixamos para trás, sem esquecê-los, enquanto mantemos a única conversa possível: uma escondida pelas línguas. Eles não falam castelhano, Zima me assegura com um sotaque arrastado da América Latina e entrelaçado a outros três idiomas. E o que estão vendo, acrescenta, não é um judeu com duas prováveis palestinas, mas estrangeiros passando do inglês a algo que não reconhecem e que desativa o instinto de defesa deles. Turistas, acham. Não precisam se preocupar conosco, assim como nós não precisamos nos preocupar com eles. Conversamos sobre estratégias de estrangeiros e já em Jerusalém vamos atrás de Zima: ela encabeça nossa marcha entre a estação do oeste e a do leste. Entre as duas há um táxi caríssimo e outro abrir e fechar de bolsas em um controle de segurança. Encontramos na nova estação a saída que indica Beit Jala e Belém, antes territórios de cristãos que estão se enchendo, como nosso ônibus agora, de muçulmanos. A Cisjordânia tem no mundo, Zima fala, a taxa mais elevada de conversão do cristianismo ao Islã. O que mostra bem sua tolerância religiosa, diz. Ou seu desespero, eu falo. Também, ela aceita sem voltar a cabeça. Algumas mulheres levantam os olhos alvoroçadas por nossos cabelos compridos. Devemos ser estrangeiras também para elas. Ou cristãs, ela me adverte muçulmanamente, e isso também é complicado, acrescenta, pois aqui os cristãos são poucos, mas são a classe alta dos palestinos. E há tensão nisso, sem dúvida, fala, mas depois não fala mais nada enquanto andamos entre essas mulheres inteiramente cobertas.

seu sobrenome não é meruane

Não sei o que esperava sentir quando me encontrasse com Maryam Abu Aead. A gente a aguardava na Praça Chile de Beit Jala, debaixo de placa comemorativa sob o tímido sol de março, perto de alguns soldados que talvez fossem palestinos. Não sei se esperava ver nela algum traço familiar ou ter um pressentimento, o golpe de um reconhecimento genético. Logo alguém ergue as mãos e atravessa a rua fazendo sinais. Nada. Nenhuma emoção, apenas desassossego: isso poderia ser um erro. Talvez essa mulher baixinha e quase velha pudesse estar procurando

uma sobrinha ou uma amiga que não sou eu. E agora essa mulher me abraça sem me perguntar se sou mesmo quem ela acredita. O lado menos cético do meu cérebro exige que eu lhe explique que viajei de muito longe para responder a esse beijo, a esse apertão, e ir até a casa dela. Tomamos um caminho por ruas laterais, nos enfiamos em um pasto e depois em um descampado que cortava caminho e também ameaçava meu equilíbrio. Não o dela. Ela caminhava se queixando da idade, mas com passos largos me tira uma distância humilhante; eu manco atrás, andar tanto pela terra supostamente santa machuca meus calcanhares. Ouço-a perguntando-me com certa inquietação quem são aqueles meus amigos que nos seguem de longe: se judeus ou muçulmanos. (Meu pai tinha feito a mesma pergunta sobre Ankar, por e-mail, e depois de minha longa explicação, me falou: “seu amigo, sem dúvida, deve ser uma exceção.”) Desvio do assunto da pergunta de Maryam com outra que venho ruminando há meses, a pergunta por nosso sobrenome igual. Intriga-me saber se há alguma conexão saariana ou argelina. Se houve uma tradução do árabe. Se Meruane não seria um nome transformado no precário trâmite migratório do começo do século. Maryam, que tem um Meruane antes do Abu Awad, interrompe-me com aquele castelhano antiquado dos já distantes anos que passara no Chile: vocês não são Meruane. Apresso o passo com meus calcanhares doendo e digo: “Como não somos Meruane?”. Não, diz, sem se abalar. Vocês são Saba. Sabaj?, pergunto eu quase afirmando, Sabaj ou Sapaj, porque esse ramo da minha família recebeu nomes distintos ao entrar no Chile. Não, não, repete e afirma: Saba. Os Sabaj são outros. E o que sucede é uma explicação genealógica ou clanológica feita em um castelhano tão confuso como o que deixa de me contar. Nesse momento, para a caminhada diante de uma casa de pedra e exclama é aqui, já chegamos. Mas não olho esse enorme elefante branco na região alta da cidade. Algo se revolve na minha cabeça. Algo vem abaixo. Se não sou Meruane, então essa mulher que diz ser minha parente não é nada de mim. Mas há algo ainda pior: se nós não somos Meruane, então, quem eu sou.

O texto “Uma verdade revolucionária” integra o livro *Volverse Palestina* (inédito em português).

Lina Meruane nasceu em Santiago do Chile, em 1970, em uma família descendente de palestinos e italianos. Lina conquistou os prêmios literários Anna Seghers (Berlim, 2011) e Sor Juana Inés de la Cruz (México, 2012). Atualmente, é professora de cultura latino-

americana na Universidade de Nova York. O primeiro livro da autora publicado no Brasil é o romance *Sangue no olho* (2015), <http://editora.cosacnaify.com.br/ObraSinopse/2390/Sangue-no-olho.aspx> pela Cosac Naify. Publicou também o conto *Ai* (e-galáxia), exclusivo em e-book, <http://blog.e-galaxia.com.br/formas-breves/>

Knausgård e a arte da autoficção

Leyla Perrone-Moisés



Nas duas últimas décadas do século XX, a França foi inundada de livros cujo assunto era o próprio autor, suas experiências, pensamentos e sentimentos. Não eram diários, porque não registravam os acontecimentos dia a dia, em ordem cronológica. Não eram autobiografias, porque não narravam a existência do autor, mas apenas alguns momentos desta. Não eram confissões porque não tinham um caráter penitente e purgativo. Mas como os diários, as autobiografias e as confissões, eram textos na primeira pessoa assumidos em nome de seus autores. O termo *autoficção*, para nomear esse gênero, foi criado por Serge Doubrovsky em 1977.

Alguns relatavam a infância do escritor, eram acertos de contas com a família. Um bom exemplo desse tipo é *La Honte* (1997), de Annie Arnaux, que narra um episódio de sua infância: “*Meu pai quis matar minha mãe num domingo de junho, no começo da tarde.*” Outros relatos chamaram a atenção por seu caráter despidorado, como *La vie sexuelle de Catherine M.* (2001), de Catherine Millet. Ou então eram narrativas de doenças, perdas e lutos pessoais, como *L’ami qui ne m’a pas sauvé la vie* (1990), de Hervé Guibert, ou *L’enfant éternel* (1997), de Philippe Forest.

A auto-exposição em relatos mais ou menos fictícios teve tanto sucesso que os ex-cônjuges de várias personalidades do mundo editorial, jornalístico ou televisivo trouxeram a público suas querelas domésticas, rivalizando com os tablóides sensacionalistas. Alguns livros do gênero foram levados aos tribunais e certos autores tiveram de pagar elevadas somas às suas “personagens”, pelo uso público de suas vidas privadas.

Os comentaristas atribuíram esse tipo de literatura ao individualismo de nossa época, adepta dos blogs e dos selfies. Sinceras ou oportunistas, literárias ou apenas documentais, as autoficções se tornaram tão numerosas que críticos apontaram a tendência *umbilical* (*nombriliste*) dessa literatura, seu caráter autocentrado e provinciano, que seria um dos sintomas da “decadência da cultura francesa” e uma das causas da perda de sua relevância internacional.

Em 2005, *Le Magazine littéraire*, lançava um debate:

Em intervalos regulares, a autoficção vem comparecendo diante do temível tribunal dos letrados: sinal de nossa época narcisista e voyeurista, descartável como a televisão-realidade e a proliferação das confissões íntimas? Recolhimento voluntário da grande literatura para dentro do pequeno eu e suas preocupações miúdas? Ou um gênero novo substituindo o romance, que já teve seu tempo?

Podemos arriscar algumas respostas. O individualismo é certamente uma característica de nossa época. Entretanto, nem toda autoficção se restringe ao “pequeno eu”. Ela não é um gênero totalmente novo. Em seus *Ensaio* (1580), Montaigne advertia o leitor: “*Sou eu mesmo a matéria de meu livro*”. Em suas *Confissões* (1765), Rousseau declarava logo de início: “*Desejo mostrar a meus semelhantes um homem em toda a verdade de sua natureza; e esse homem sou eu*”. E, finalmente, a autoficção não substituiu o romance, gênero que continua em plena expansão. A autoficção é a variante contemporânea da escrita do eu.

Depois de algumas décadas de intensa teorização filosófica, linguística, literária e psicanalítica em torno da “questão do sujeito”, da “morte do autor” e do caráter imaginário do Ego, a escrita do eu é ainda possível? Samuel Beckett já não acreditava nisso: “*O inominável. A última pessoa. Eu*” (*Compagnie*, 1980). Ora, ainda na França, um fato notável é que vários escritores famosos por terem sido os representantes do “*nouveau roman*”, na década de 1960, dedicaram seus últimos anos à narração de episódios de suas vidas: Nathalie Sarraute (*Enfance*, 1983), Marguerite Duras (*L’amant*, 1984)), Alain Robbe-Grillet (*Le miroir qui revient*, 1985), Claude Simon (*L’acacia*, 1989). É claro que esses escritores não acreditavam mais na possibilidade de dizer a verdade sobre eles mesmos e sobre

suas existências. Alguns deles até incluíam, em suas narrativas de vida, referências a suas obras de pura ficção.

A autoficção não é uma exclusividade francesa. Escritores de outros países e de outras línguas têm praticado o gênero, transformando-o numa das vertentes mais férteis da literatura contemporânea. Autores renomados como Thomas Bernhard, W.J. Sebald, Philip Roth, J.M. Coetzee e outros publicaram obras que podem ser incluídas no gênero. No Brasil, podemos citar Silviano Santiago, Crisóstvão Tezza, João Gilberto Noll e Ricardo Lísias.

Maurice Nadeau, editor e crítico longevo que acompanhou toda a evolução da literatura francesa e internacional no século XX, desconfiava desse tipo de escrita. Na entrevista que ele me concedeu em 2001 (“O guardião do templo”, *Mais!*, *Folha de S. Paulo*, 13/05/2001), ele dizia: “*O que a literatura busca, hoje, é o sujeito, o indivíduo, o corpo. Para que esse tipo de relato seja literatura, é preciso que seja mais do que um relato, é preciso que fale aos outros, numa certa linguagem.*” Essa simples observação, feita por um grande leitor, define o essencial para que um relato pessoal se torne literatura: “*falar aos outros*”: o texto literário não é monológico, inclui outras vozes e se destina a outros ouvintes; “*numa certa linguagem*”: o texto literário é linguagem submetida a uma forma, isto é, o texto literário é arte.

Um exemplo de autoficção bem sucedida é a obra do norueguês Karl Ove Knausgård. Se destacarmos alguns aspectos dessa obra, veremos porque ela é boa literatura e porque alcançou repercussão internacional. Em 3.000 páginas, divididas em 6 volumes, o escritor narra os acontecimentos de sua existência cotidiana, presente e passada, de modo não cronológico. Até agora foram publicados 3 volumes no Brasil.¹ O primeiro trata da morte do pai e da morte em geral; o segundo, da vida madura do autor, de seus relacionamentos amorosos e de sua formação como escritor; o terceiro, de sua infância. Essa longa narrativa tem a principal característica reconhecida da autoficção: a coincidência do nome do autor com o nome do narrador-personagem. No primeiro volume, o narrador se apresenta: “*Hoje é dia 27 de fevereiro de 2008. São 23h43. Eu, Karl Ove Knausgård, nasci em dezembro de 1968, portanto, no instante em que escrevo, tenho trinta e nove anos de idade*” (1, p. 33).

Se recolocarmos os acontecimentos desses três volumes em ordem cronológica, veremos que eles não têm nada de extraordinário. Constituem a vida de um homem nórdico de classe média, na virada do século XX para o XXI. Nascido numa cidadezinha norueguesa, durante sua infância e adolescência esse homem teve relações difíceis com o pai, na idade adulta teve uma ligação amorosa duradoura, mudou-se repentinamente para Estocolmo, encontrou um novo amor,

1 *Minha luta 1, A morte do pai*, trad. de Leonardo Pinto Filho, São Paulo, Companhia das Letras, 2013 e *Minha luta 2, Um outro amor*, trad. de Guilherme da Silva Braga, São Paulo, Companhia das Letras, 2014; *Minha luta 3, A ilha da infância*, trad. de Guilherme da Silva Braga, São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

casou-se e teve filhos. A particularidade desse homem é que ele sempre quis ser escritor. Fez cursos de escrita criativa, frequentou meios literários, publicou dois romances e depois teve um bloqueio criativo. Até resolver escrever sobre sua própria vida, narrando de modo pormenorizado suas lembranças e as experiências cronologicamente concomitantes com a escrita do livro, num estilo voluntariamente simples. O título *Minha luta*, polêmico pela lembrança da *Mein Kampf* de Hitler, refere-se a uma batalha mais modesta, a de sua existência como escritor: “A vida que eu vivia não era minha. Eu tentava fazer com que se tornasse minha, essa era a minha luta (2, p. 69).

“Minha vida daria um romance!”, diz ou pensa muita gente. Entretanto, na maioria dos casos daria um mau romance, aborrecido ou inverossímil. A prova disso são os blogs em forma de diários publicados na internet. Por que a leitura das centenas de páginas de Knausgård não cansam o leitor e, pelo contrário, o prendem de um modo que um crítico chamou de “hipnótico”? Primeiramente, pela enunciação da obra. Os acontecimentos e pensamentos dizem respeito a uma personagem que se chama Karl Ove Knausgård, mas o narrador a trata objetivamente, expondo suas fraquezas, seus escrúpulos comportamentais, suas dúvidas quanto a seu valor como homem e como escritor. Essa é uma das exigências para que uma autoficção seja literatura: não é a fala de um eu vaidoso e autocomplacente, mas de um eu que se busca e se autoquestiona com honestidade. Escusado dizer que essa “honestidade” não deve ser atribuída ao escritor. Não sabemos nem nos interessa saber se o homem Knausgård é sincero ou modesto. Como qualquer qualidade de um texto literário, essa impressão de honestidade é criada pelo discurso. E ela é simpática para o leitor.

Além disso, embora tratando de suas próprias experiências, o narrador Knausgård não é autocentrado. Pelo contrário, é extraordinariamente atento e receptivo, tanto às outras personagens de seu relato quanto ao mundo em geral, as paisagens, os climas, os objetos. O assunto de *Minha luta* não é apenas ele mesmo e sua vida. O livro contém ainda inúmeras digressões motivadas por livros lidos, obras vistas e músicas ouvidas. Essa também é uma maneira de partilhar com o leitor suas experiências. Não há bom escritor sem abertura ao mundo que o cerca. É ela que lhe garante a adesão do outro a que se destina o texto, o leitor. Para transpor suas experiências e pensamentos à arte das palavras, Knausgård buscou uma forma, porque é a forma que transforma a linguagem comum em literatura. Ele tem plena consciência disso: “A forma o afasta de você mesmo, cria uma certa distância até de seu próprio eu, e essa distância é a condição para a proximidade em relação aos outros” (2, p. 555).

O que mais chama a atenção na escrita de Knausgård é a riqueza e a precisão de suas descrições. Os fatos narrados são entremeados de descrições minuciosas de objetos que o leitor contemporâneo conhece. E mais: trata-se de objetos

cotidianos que não são habitualmente reconhecidos como dignos de nota: roupas e calçados de uso globalizado, sacolas de plástico com logotipos, artigos de limpeza, refrigerantes de marcas conhecidas, ingredientes culinários, fraldas infantis, lenços umedecidos etc. Alguns exemplos:

Enchi um balde com água, peguei um frasco de água sanitária, outro de desinfetante e um saponáceo cremoso Jif, e comecei pelos corrimãos [...] O cheiro e o frasco azul da água sanitária me levaram de volta aos anos 1970, para ser mais preciso, ao armário debaixo da pia da cozinha, onde ficavam os produtos de limpeza. Não existia Jif naquele tempo. Mas Ajax em pó, sim, numa caixa de papelão vermelha, branca e azul. Desinfetante também. E já existia água sanitária Klorin [...] Havia uma marca chamada Omo (1, p. 418-419).

Muitas das mulheres que andavam pela calçada pareciam-se umas com as outras, estavam na casa dos cinquenta anos, usavam óculos, tinham corpos gorduchos, usavam casacos e carregavam sacolas com o logotipo da Ahlens, da Lindex, da NK, da Coop e da Hemköp (2, p. 133).

No ensaio “O efeito de real” (1968), Roland Barthes estudou certos pormenores aparentemente insignificantes nas descrições dos romances realistas do século XIX, e observou que eles têm a função de autenticar o relato, fornecendo-lhes uma concretude referencial que o signo verbal não tem, por ser apenas uma representação do real. Knausgård registra pormenorizadamente ações banais como abrir ou fechar a porta, tirar ou vestir o casaco, e refere objetos que não terão função no relato mas, justamente por serem muito comuns, contribuem para que o leitor se sinta dentro do livro como dentro da realidade. Em sua obra, os “efeitos de real” não são apenas ocasionais e secundários, mas proliferam até ocupar o primeiro plano do relato.

Esse “realismo” tem características próprias. Ele é obtido numa linguagem simples e direta, mais referencial do que metafórica. O que Knausgård busca é “*a fisicalidade das coisas*”, num mundo inundado de imagens virtuais (2, p. 545). Mas é difícil escapar das imagens. Mais de um século de cinema, com suas imagens marcantes, condicionou o olhar do homem do século XXI, inclusive o do próprio Knausgård:

Por mais que eu tenha me esforçado para olhar em outra direção, a imagem desse grupo me acompanhou, a maneira bergsoniana como estavam sentados nos mó-

veis de jardim brancos para a refeição, em meio a casas rurais brancas e austeras e prédios comerciais vermelhos e modernos, em meio à paisagem verde e ondulante de Sömerland (2, p. 434).

A reação do escritor contra o excesso de imagens que cercam o homem contemporâneo é a de concentrar seu olhar em pormenores do mundo natural aos quais ninguém dá mais atenção:

Depois do jantar fui dar mais uma caminhada pela floresta. Parei em frente a um carvalho e fiquei observando as folhas da copa durante muito tempo. Arranquei uma bolota e continuei andando enquanto eu a girava entre os dedos e examinava todos os ângulos e recônditos. Todos os pequenos desenhos regulares naquela diminuta parte retorcida em formato de cesta onde a bolota repousa. As listras de verde claro em meio à escuridão ao longo da superfície lisa. A forma perfeita. Podia ser um dirigível, podia ser uma baleia. Claro, é uma pequena obra de jubarte, pensei, e então sorri (2, p. 195-196).

A observação detalhada de pequenos objetos confere a estes um estranhamento poético semelhante àquele obtido por Francis Ponge que, não por acaso, é citado por Knausgård algumas linhas depois da descrição acima citada.

Seu olhar se volta, também, para os vastos panoramas. As descrições de paisagens, em *Minha luta*, têm um caráter plástico, assemelham-se a pinturas. Aliás, o autor declara: “*Eu queria ter sido pintor, como eu queria ter tido esse talento, porque era apenas na pintura que essa sensação podia ser expressa*” (2, p. 430). O que é particular, nas paisagens da obra, é que elas são “pintadas” de modo sucinto, o que lhes confere a concretude de objetos visuais. Suas descrições são despidas de atributos subjetivos, seus adjetivos são comuns e genéricos. Buscam a comunicação direta da imagem, como na pintura: “uma faixa amarelada”, “um retângulo azul”, “uma sombra cinzenta” etc. A influência da pintura figurativa em sua escrita é declarada:

Desliguei a TV e passei a folhear um livro de arte que peguei na estante acima do sofá. Era sobre Constable, eu acabara de comprar. Óleos sobre tela, estudos de nuvens, paisagens marinhas. Bastava eu bater os olhos nas imagens e eles se enchiam

de lágrimas, tal era o arrebatamento que algumas das pinturas me causavam [...] O sentimento de inexauribilidade. O sentimento de beleza. O sentimento de presença (1, p. 241).

A arte moderna desprezou as representações naturalistas, considerando-as ultrapassadas. Daí a perplexidade do escritor: “*É aí. É para esse lugar que eu devo ir. Mas por que eu tinha dito sim? Para onde eu deveria ir?*” (1, p. 243). Na verdade, muitos artistas plásticos contemporâneos “voltam” ao realismo, evidentemente um realismo diverso daquele da pintura antiga. O artista “realista” atual não acredita mais na representação imediata da realidade, mas sabe que aquilo que eles apresentam ao expectador é uma “realidade” *mediada* por inúmeras imagens anteriores, fornecidas pela própria pintura e pela fotografia. É algo correspondente a esse novo tipo de realismo que Knausgård pratica. O que ele deseja não é o pensamento abstrato, mas o mundo concreto:

A grande importância que a pintura e em parte também a fotografia tinham para mim estava ligada a esse aspecto. Nelas não havia nenhuma palavra, nenhum conceito, e quando eu as via, aquilo eu vivenciava, aquilo que as tornava tão importantes para mim também era desprovido de conceitos (2, p. 129).

A forma literária buscada por ele é também uma reação ao excesso de narrativas formatadas da mesma maneira, na televisão, nos jornais, nos milhares de livros publicados:

Nos últimos anos eu tinha cada vez mais perdido a fé na literatura. Eu lia e pensava, isso tudo foi inventado. Talvez fosse porque estivéssemos completamente rodeados por ficções e narrativas. Aquilo tinha inflacionado. [...] Ou seja, a consciência via sempre o mesmo. E esse mesmo, que era o mundo, estava sendo produzido em série. [...] A única coisa que para mim ainda tinha valor, que ainda era repleta de significado, eram diários e ensaios, a literatura que não dizia respeito à narrativa, não versava sobre nada, mas consistia apenas em uma voz, uma voz única e pessoal, uma vida, um rosto, um olhar que se podia encontrar. O que é uma obra de arte, senão o olhar de uma outra pessoa? Não um olhar acima de nós, tampouco um olhar abaixo de nós, mas um olhar exatamente na mesma altura do nosso (2, p. 556).

Parece uma contradição que alguém “saturado de narrativas” escreva e publique uma narrativa de vida tão longa como *Minha luta*. Mas era das narrativas “produzidas em série” que o escritor estava cansado. A sua é fora de série. Assim como busca um olhar “na mesma altura” dos leitores, ele procura narrar os acontecimentos e diálogos no mesmo ritmo dos leitores. A larga extensão do texto procura fazer com que a leitura ocupe o mesmo espaço de tempo que aquilo que é narrado. Os fatos e as palavras rememoradas são transcritos com uma minúcia que se quer integral, “*como um ouvido absoluto da memória*” (3, p. 436).

Ora, sabemos que não é assim que opera nossa memória do passado. Lembramo-nos de fatos e diálogos em suas linhas gerais, com um ou outro gesto ou palavra relevantes. Como é possível lembrar-se de tudo com tantos pormenores, sobretudo quando se trata de pequenos episódios da infância, que “*não devem ter mais peso do que o pó levantado por um pedestre que passa, ou então do que as plumas de um dente-de-leão espalhadas pela boca que sopra*” (3, p. 435)? A memória “absoluta” de Knausgård suscita a questão da verdade do que é narrado. E como sempre, na literatura, o que está em jogo não é a verdade, mas a verossimilhança. Os relatos do escritor criam essa verossimilhança de várias formas: pela similitude com os relatos orais, supostos mais verdadeiros do que os escritos, pela abundância de “efeitos de real” e pelo ritmo lento como o da existência.

O enorme sucesso da obra parece confirmar que Knausgård encontrou uma voz e um olhar na “mesma altura” dos leitores atuais. Esses leitores desejam que o narrador seja uma pessoa reconhecível, que a vida narrada se pareça com suas existências, que o texto literário lhes revele como essa outra pessoa age, sente e pensa. Em nossa época de incertezas filosóficas e existenciais, os leitores buscam o registro de experiências particulares, as únicas que restam aos indivíduos num mundo caótico que ultrapassa seu conhecimento e sua compreensão. Esse individualismo tem seu preço: a ausência, na obra de Knausgård, de considerações ideológicas e políticas. Seus valores são a natureza, o amor, a amizade e a arte, valores que só podem ser plenamente cultivados em sociedades nas quais os problemas básicos da existência são razoavelmente bem resolvidos, como as escandinavas.

O êxito artístico de *Minha luta* demonstra, por comparação, que as autoficções literárias se dividem em duas categorias: aquelas que são apenas escritas do eu, sem se abrir para o leitor; e aquelas que são trabalho de linguagem, *imaginativo* e não *imaginário*. O eu é sempre o herói das autoficções; mas elas podem ser apenas obras de auto-exibição, de auto-justificação, de ressentimento ou de vingança, sem nenhuma sublimação artística, isto é, nenhuma imaginação, nenhuma invenção e nenhuma autocrítica. Nesse caso, elas só interessam ao próprio autor e são aborrecidas para os outros. Elas são apenas *auto*, e não *ficções*. *Minha luta* é a fala do eu transposta numa forma original de ficção.

Obras de Karl Ove Knausgård publicadas no Brasil:

A morte do pai – Minha luta vol. 1 (Companhia das Letras, 2015) <http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=13974>

Um outro amor – Minha luta vol. 2 (Companhia das Letras, 2014) <http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=13089>

A ilha da infância – Minha luta vol. 3 (Companhia das Letras, 2015) <http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=13618>

Leyla Perrone-Moisés nasceu em São Paulo, em 1936. É doutora em Língua e Literatura Francesa e livre-docente pela Universidade de São Paulo (USP). Desde 1996 é professora emérita da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Em 2013, ganhou o prêmio da Fundação Bunge por vida e obra. É autora, entre outros, de *Inútil poesia – E outros ensaios breves* (Companhia das Letras, 2000) <http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=11310> e *Vira e mexe, nacionalismo* (Companhia das Letras, 2007) <http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=12526>

Revolução conservadora

Elias Thomé Saliba



O falecido historiador inglês Hugh Trevor-Roper gostava de dizer que “a história não é simplesmente aquilo que aconteceu, mas aquilo que aconteceu no contexto do que poderia ter acontecido”. Ele não conhecia a história do Brasil, mas provavelmente apreciaria *O Reino que não era deste mundo: crônica de uma República não-proclamada* (Editora Valentina, 2015), do historiador Marcos Costa, uma narrativa não-convencional da transição brasileira do Império para a República em 1889.

Logo após a consumação do golpe militar em 1889, que desfechou o tiro fatal na monarquia, D. Pedro II teria perguntado ao ministro Saraiva: “Por que não poderia ser o Terceiro Reinado da Princesa Isabel?”. A resposta (que fornece título ao livro) veio rápida: “porque o seu reino não é deste mundo”. Com grande número de detalhes e uma narrativa convincente, Costa procura mostrar como o Imperador, antenado com a nova ordem mundial, apostava na continuidade da monarquia, a qual deveria distanciar-se das heranças coloniais, do escravismo e da monocultura, aproximando-se das classes médias urbanas, dos empresários, banqueiros e profissionais liberais. Um marco deste vislumbre na biografia de D.

Pedro II foi a sua primeira viagem à Europa, na qual ele visualiza a nova ordem mundial e os contrastes com o atraso brasileiro. Não foi por coincidência que, na sua volta, em 1872, realiza-se o primeiro Censo Nacional, que é o momento no qual o Brasil praticamente começa a existir sob forma estatística.

Com retrospectivas biográficas e farto uso da correspondência pessoal dos envolvidos, Costa sugere que o imperador teria concebido uma lenta e bem urdida conspiração. Cauteloso o suficiente para encabeçar as mudanças que sabia serem necessárias para o futuro da Monarquia, o imperador se escondia atrás do círculo palaciano dos seus amigos e colaboradores mais próximos, começando, é óbvio, pela sua filha Isabel e terminando pela sua intrépida tropa de choque: Caxias, comandante das elites militares; o Barão de Mauá, comandante e consultor direto da área econômica – sutilmente acompanhados pelos comandantes e consultores intelectuais: o historiador Varnhagen e Arthur de Gobineau, amigo e conselheiro distante de longa data do imperador. Não sem algum exagero, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro é descrito como *a agência de marketing do Imperador, uma espécie de DIP do Império*.

O livro também discute a fluidez das bases sociais que legitimavam o Império. Desde o fim da Guerra do Paraguai, quando o Conde D'Eu mandou libertar os escravos naquele país, os fazendeiros escravocratas já haviam percebido que o Terceiro Reinado vinha se desenhando de modo completamente desfavorável à manutenção do ruralismo, do escravismo e da monocultura do café. As políticas progressistas da Princesa Isabel – em suas várias regências – visavam conectar a monarquia com outra elite: arrivista, urbana, liberal, industrial, comerciante, que vinha em ascensão desde as mudanças operadas na década de 1850. Seguindo o (mau) hábito da cultura política brasileira, esta outra elite já começara, inclusive, a aparelhar o Estado com a conivência e o beneplácito da Monarquia. O autor sugere, portanto, que foram os fazendeiros escravocratas – os setores mais atrasados da sociedade – que se uniram às alas descontentes dos militares, os quais, com o tempo, perceberam bem qual era o plano do imperador e o mecanismo de transição para o Terceiro Reinado. Retomando análises clássicas, como as de Raymundo Faoro ou Sérgio Buarque de Holanda, a República é vista, portanto, como uma espécie de golpe dentro do golpe, já que ela não foi proclamada contra um regime conservador, que teria se transformado num empecilho à modernização do país, mas como uma revolução conservadora, ou seja, para manter as coisas exatamente como estavam.

Marcos Costa nos fornece um provocador experimento narrativo – também conhecido entre os historiadores como raciocínio contrafactual, pois nos leva a colocar hipoteticamente uma série de eventos que, *de fato, não aconteceram, mas que poderiam ter acontecido*. Mas não se trata de mera imaginação, já que a visão alternativa só pode ser demonstrada com base em fontes da época, as quais

os personagens da mesma época chegaram a considerar. Usando tal filtro, um dos pontos fracos na narrativa de *O Reino que não era deste Mundo* é que ela depende muito de tópicos ainda não resolvidos e, em alguns casos, bastante polêmicos, nas biografias de D. Pedro II e da Princesa Isabel. “É certo que D. Pedro não deixava de vislumbrar a alta importância de umas tantas reformas de que andava precisado o Império, mas, em geral, sua vigilância absorvente e muitas vezes dispersiva, longe de animar, acabava por entorpecer ou adiar qualquer iniciativa”, escreveu Sérgio Buarque a respeito do imperador, para depois concluir, fulminante: “Nele, o senso do real tinha toda a aparência de um detalhismo de dona de casa”, que afinal apenas se acentuava em pessoa que “sempre se deu mal com as coisas superlativas, fossem quais fossem. O resultado é que um insopitável afã de mobilidade se perdia em si mesmo, como uma dança de São Guido.” E como encaixar, na bem tramada narrativa do livro, o motim do Vintém – uma revolta popular que eclodiu em janeiro de 1880 no Rio de Janeiro –, cuja repressão impressionou D. Pedro II de tal maneira, que ele declarou à Condessa de Barral que “seria muito mais feliz como presidente da República”?

De qualquer forma, vale o surpreendente experimento narrativo de Marcos Costa, o qual, mais do que aos historiadores, certamente agradecerá aos leitores que apreciam ir além do trivial da história brasileira.

Assista ao book trailer de *O Reino que não era deste mundo: crônica de uma República não-proclamada* (Editora Valentina, 2015). https://www.youtube.com/watch?v=X0_t1N0kRGI

Elias Thomé Saliba é historiador, professor titular da USP e autor, entre outros, de *Raízes do riso* (Companhia das Letras, 2002) <http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=11517> e *As utopias românticas* (Estação liberdade, 2003) <http://www.estacaoliberalidade.com.br/modules.php?name=Titulos&idtit=223>



A educação pela pedrada

Gás lacrimogênio e literatura na era do lulopetismo

Bruno Rodrigues

como a paisagem era terrível
mandou se fechassem as janelas
o nariz contra a vidraça e o fla-flu comendo lá fora
genocídios, promessas, plenilúnios
O festim de Nabucodonosor, a vitória dos pó-de-arroz
as dores do pai e os gritos de amor
são agora aquarelas pitorescas
(Hilda Machado, “O nariz contra a vidraça”)

O alvo deste artigo é tentar provar, com alguma minúcia, como o projeto reformista-progressista-nacionalista (e seus infundáveis paradoxos) do lulopetismo acabou por contaminar, conscientemente, o ambiente literário no Brasil. Em outras palavras: o alvo é tentar ver, além do espelho embaçado, ao que se resume, hoje, as condições, ligadas ao Estado, de produção – como viemos parar aqui, onde exatamente estamos, se é possível ir para algum outro lugar (de preferência, onde o clima não pese tanto). Não quero nem pretendo, por outro lado, esgotar os assuntos tratados, sobre os quais ainda há muito para investigar.

Esses apontamentos começaram a ser tramados, mesmo sem eu perceber, em junho de 2013. No calor da rua, na agitação da juventude, em uma cela de delegacia, nós todos ajoelhados, algemados, com nossos rostos virados para a parede. Entre os coturnos, eu lembrava de Roberto Bolaño, de *Os detetives selvagens*, de um romance sobre o horror das coisas sólidas que se desmancham no ar. Mexicanos perdidos no México, brasileiros perdidos no Brasil. A insurgência de minha geração contra o mesmo projeto geral que busca anular o poder radical da literatura escrita no país. Não conseguimos muito. A idiotice pálida tomou nossa pequena conquista e a encheu com uma profusão de bandeiras, um coral de vozes que cantavam o Hino Nacional. Entretanto, sempre é possível resistir – seja nas ruas, seja pelo discurso. Se a geração dos anos 1960 e 1970 acabou por ter que remoer seus fantasmas, não foi gratuito – foi uma lição para a minha.

Esse artigo é dedicado aos 23 processados do Rio de Janeiro, aos processados de São Paulo, Porto Alegre, Goiânia, Fortaleza e outras cidades, a Rafael

Braga Vieira e a todos os jovens companheiros que hoje sofrem perseguição política e racial no Brasil.

Formação

1972, por iniciativa da UNESCO, foi considerado o Ano Internacional do Livro. Todos os volumes publicados naquele ano deveriam trazer a inscrição “Livro para todos”. No Brasil, outras duas frases também foram utilizadas: “Livro, educação, desenvolvimento”, proposta pelo Sindicato Nacional dos Editores de Livro e pela Câmara do Livro, e “Nação desenvolvida é povo que lê”, proposta pelo ditador Médici. Estranho paradoxo.

“O ditador, palavra que faz refletir. Ele é o homem do *dictare*, da repetição imperiosa que, cada vez que se anuncia o período da palavra estrangeira, pretende lutar contra ela pelo rigor de um comando sem réplica e sem conteúdo. Opõe, àquilo que é murmúrio sem limite, a nitidez da palavra de ordem; substitui a insinuação do que não se ouve pelo grito peremptório; troca a queixa errante do espectro de *Hamlet*, que, como uma velha toupeira sob a terra, vagueia de um lugar a outro, sem poder e sem destino, pela fala fixada da razão real, que comanda e jamais duvida”, diz Blanchot, em *O livro por vir*. “Nação desenvolvida é povo que lê” é, em sua essência, o “rigor de um comando sem réplica e sem conteúdo”. Uma frase que diz quase nada, imbuída da retórica torta que sempre caracterizou a fala, durante o período, dos militares. Ilógica por negar uma dialética, acaba por equivaler Nação a povo, Estado à sociedade, sem nenhum traço de oposição. Para que a Nação se desenvolva, é preciso que o povo leia – porém, desde dezembro de 1968, o Estado controlava e censurava toda a produção literária do país. O que há de não dito, portanto, é o mecanismo existente atrás da leitura (dada como uma ação passiva), todo o processo subterrâneo. A “fala fixada da razão real, que comanda e jamais duvida” estava reservada ao Estado ditatorial, ao ditador – não, nunca, aos escritores.

Essa frase de Médici é a ponta do *iceberg*. Um momento no qual o cinismo abriu espaço para uma sinceridade acidentada. O ditador não poderia tê-la tirado da cartola – ela pertence, portanto, a uma construção histórica, que, em 1972, estava enfrentando apenas mais uma de suas formulações.

A história da intervenção estatal na literatura escrita no Brasil se confunde com a própria história da produção feita no país. De 1540, ano no qual a censura se torna norma da Inquisição Portuguesa, até 1988, com a instituição oficial da liberdade de expressão pela Constituição ainda vigente, temos séculos de movimentos repressivos contra escritores, críticos e editores. Somando o fato de que só tivemos o início de um mercado próprio a partir de 1808, por ocasião da vinda da Famí-

lia Real e da liberação restrita da produção de volumes em terras brasileiras, se desenha para nós um cenário no qual é muito difícil avaliar a produção literária feita aqui sem esquecer o papel do Estado. Nas tramas mais objetivas até dentro dos próprios trabalhos, temos sempre o conflito entre a instituição oficial, a qual rege a vida política e social, e a literatura. O início efetivo do romance feito no Brasil, no século XIX, é marcado, como já foi exaustivamente discutido pelas críticas marxistas e sociológicas, por um aprofundamento nesse conflito, o qual acompanhou, na escolha ética-estética do naturalismo, boa parte da produção durante todo o século XX, segundo o estudo *Tal Brasil, qual romance?*, de Flora Süssekind.

A literatura aqui, me arrisco a dizer, não existe *apesar* do Estado, ela existe, em maior grau, *para* o Estado. Sua institucionalização, ou seja, sua visão enquanto matéria apreensível de uma política pública, percorre um caminho tortuoso, o qual passa desde a fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1838, a inauguração da Academia Brasileira de Letras, em 1897, a publicação de *Os sertões*, em 1902, talvez a primeira obra a tratar das reformulações do poder estatal diante da República, até a fundação do Instituto Nacional do Livro (INL), já no Estado Novo, em 1937.¹ O INL, em conjunto com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), foi fundamental para forjar esta unidade franca da literatura feita no Brasil com o Estado brasileiro. Não foram poucos os escritores e intelectuais que participaram desse nascimento – dentre eles, é possível citar Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Sérgio Buarque de Holanda (que, apesar de servirem ao aparato da ditadura varguista, não prestaram apoio ativo). Sergio Miceli, em *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45)*, afirma que: “(...) no que diz respeito às relações entre os intelectuais e o Estado, o regime Vargas se diferencia sobretudo porque define e constitui o domínio da cultura como um ‘negócio oficial’, implicando um orçamento próprio, a criação de uma *intelligentzia* e a intervenção em todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico”.

Os órgãos criados durante a Era Vargas foram os mesmos utilizados pela ditadura civil-militar de 1964-1985, com a ampliação do mecanismo de censura e com a construção de um projeto literário, como foi discutido por Ana Cristina Cesar em “Literatura não é documento”. Nesse ensaio, Ana C. estuda, entre outras coisas, a fundamentação da Política Nacional de Cultura, feita pelo governo do ditador Geisel. Sobre esse plano específico, ela diz que: “A cultura nacional é abordada como uma essência comum integradora, que está acima de todas as divisões, emanando da personalidade ou do espírito do homem brasileiro. Trata-se de uma ausência irredutível, que, embora não seja concretamente definível, poderá

1 Para compreender os meandros da cooptação cultural estabelecida pelo Estado Novo, recomendo *O mistério do samba*, de Hermano Vianna.

ser percebida, apreendida, captada. Estamos em terreno espiritual, onde a produção não pode ser medida nem seu caráter computado. Para perceber o verdadeiramente nacional, seria necessário realizar uma operação sensível, um movimento delicado do espírito. A cultura brasileira se identifica, desde os primeiros instantes de produção autônoma do perfil nacional, como um sistema de relações coeso, harmonioso, unitário. A história da cultura brasileira é a história do encontro ou da união de elementos aparentemente refratários entre si.”

Depois de 1964, portanto, já não existe mais o Brasil fundamentado pela ideia de espírito e unidade nacional criada desde o princípio do Império e aprofundada pelo Estado Novo. Depois de 1964, o que há é uma mudança, a qual, apesar de seguir o mesmo sentido anterior, aponta para uma deformação. Os “folclore” locais (o “gaúcho”,² o “sertanejo”, o “bandeirante”, entre outros), que antes já existiam nos imaginários das regiões, foram tomados pelo aparelho cultural da ditadura e fortalecidos pela via oficial. O Brasil, assim, se constrói pela soma de suas “diferenças oficiais” (os “elementos aparentemente refratários entre si”), aquelas ditadas pelo Estado. Toda “diferença não oficial” – indígena, negra, periférica, comunista –, articulada contra os interesses gerais da Nação, recebeu, como caminho, uma escolha: amar ou deixar (seja pelo exílio, seja pela morte). A literatura dita brasileira, aquela que se constrói em um dito sistema (“Toda literatura nacional é, por sua natureza, literatura imaginária, isso no melhor dos casos; geralmente é apenas uma literatura artificial”, disse Roberto Bolaño em uma entrevista), talvez, de forma torta, compactue com o esquema do nacionalismo deformado, assim como as literaturas pré-1964 compactuaram com o nacionalismo anterior.

O INL, bem como todo o Ministério da Cultura, sofreu um processo de desmontagem durante a desastrosa reforma da máquina pública feita pelo governo Collor, em 1990. A última década do século XX foi, no Brasil e em boa parte dos países periféricos, uma época de reformulação identitária e política para a conclusão do novo ciclo globalizador iniciado pela crise mundial dos anos 1970. O liberalismo e o neoliberalismo se estabeleceram como alternativas viáveis, sob a égide do FMI e de outros mecanismos de controle monetário. O resultado patético dessa movimentação, a qual abriu caminho para a austeridade e a precarização geral da vida, incidiu sobre a literatura – entretanto, não da maneira esperada. O novo momento, aliado com o desaparecimento, pela primeira vez em mais de meio sé-

2 Este movimento, ainda meio nebuloso, começou a ser analisado principalmente em relação à dominação do panorama do “gaúcho” na cultura do Rio Grande do Sul. O texto fundamental para a compreensão da criação das “diferenças oficiais” pela ditadura militar é o *Manifesto contra o tradicionalismo*, escrito pelo historiador Tau Golin.

culo, das políticas estatais para a literatura, exerceu uma tensão que levou a uma espécie de ruptura.

O senso comum considera os anos 1990 e o início dos 2000 como uma época de enfraquecimento, de “apagão”, mas não é o que se vê ao observar com um pouco mais de atenção. É perceptível o sentido de transição que há, algum avanço formal, alguma quebra de decoro, tanto em novos como em antigos escritores, em livros como *Assim na terra, Cidade de Deus, Samba-enredo, As banhistas, Os bêbados e os sonâmbulos, Sinfonia em branco, O azul do filho morto, O voo da madrugada, Rútilo nada, Teia, Sobrevivendo no inferno* etc. Perceptível, porém não surpreendente. É possível pensar que, no século XX, os grandes momentos da nossa literatura se deram quando o Estado enfraqueceu suas políticas literárias. Os anos da Primeira República, a década entre o suicídio de Vargas e o golpe civil-militar (com 1956 cravado logo em seu início – possivelmente o melhor ano de produção literária do século, com publicações de Guimarães Rosa, Samuel Rawet, Geraldo Ferraz e Mário Palmério), o início da decadência da ditadura, com muito vagar a partir de 1975, e o surgimento do que hoje se chama “Poesia Marginal”, a década de 1990. A escrita determinada e forte surge no país especialmente quando não há ligação oficiosa com o Estado. Agora, porém, se os anos 1990 foram um respiro depois da tormenta e constituíram novos caminhos formais, surge a questão óbvia: como, então, a literatura feita no Brasil perdeu, nos círculos mais reconhecidos pela crítica, parte de sua potência? Como ela se tornou amorfa e inofensiva, incapaz de perturbar o que quer que seja?

Angelus Novus, Stella Nova

A ascensão do Partido dos Trabalhadores ao governo federal, após a vitória em 2002, estabeleceu um marco divisor nas políticas econômicas e sociais do período pós-ditatorial. O partido, inicialmente detentor de uma postura anticapitalista e preocupada com a construção efetiva de um socialismo não autoritário, tomou uma visão conciliadora e vulgar de reformismo assim que se viu com chances reais de conquistar o poder institucional, apesar das digladiações internas e da não realização, na prática, da teoria radical ainda hoje defendida nos materiais. A mudança de direção, porém, constituiu uma série de paradoxos, indicados, inclusive, pelos próprios fomentadores da teoria do lulopetismo, como André Singer.³ O ponto nuclear da passagem do ideário revolucionário para a reforma está dado na “Carta ao povo brasileiro”, documento lido por Lula, em um encontro do partido, no dia 22 de junho de 2002, meses antes da vitória. O trecho que segue é particularmente ilustrativo e caro ao tema que está sendo exposto aqui, por estabelecer a abertura de um novo projeto: “A crescente adesão à nossa candidatura assume

3 Para compreender a lógica da construção intelectual do lulopetismo, *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador*, publicado em 2012, por Singer, é fundamental.

cada vez mais o caráter de um movimento em defesa do Brasil, de nossos direitos e anseios fundamentais enquanto nação independente. (...) Trata-se de uma vasta coalizão, em muitos aspectos suprapartidária, que busca abrir novos horizontes para o país. O povo brasileiro quer mudar para valer. Recusa qualquer forma de continuísmo, seja ele assumido ou mascarado. Quer trilhar o caminho da redução de nossa vulnerabilidade externa pelo esforço conjugado de exportar mais e de criar um amplo mercado interno de consumo de massas. Quer abrir o caminho de combinar o incremento da atividade econômica com políticas sociais consistentes e criativas. O caminho das reformas estruturais que de fato democratizem e modernizem o país, tornando-o mais justo, eficiente e, ao mesmo tempo, mais competitivo no mercado internacional.”

O que há, como se vê, é uma definição de um certo progressismo-nacionalista (“movimento em defesa do Brasil” – uma escolha infeliz que nos remete aos piores momentos que já vivemos), calcado na oposição (nem tão opositória assim, de modo que ficaria claro pouco tempo depois, em 2003, na ocasião da reforma da Previdência) ao projeto estabelecido pelos mandatos de FHC. O novo programa se desenha na possibilidade de crescimento da burguesia (em particular, o crescimento da tríade formada pela classe dominante que detém os mecanismos de produção dentro do ruralismo e da mineração, com vistas na exportação dos *commodities*, pela que domina o mercado imobiliário urbano e de infraestrutura para o campo, na figura das grandes empreiteiras e construtoras, e pela que controla o mercado financeiro interno, na figura, principalmente, dos grandes bancos privados) aliado à redução da desigualdade social, a lógica de “exportar mais e de criar um amplo mercado interno de consumo de massas”. Dentro do projeto reformista-progressista-nacionalista, o qual prega uma “mudança para valer”, a cultura e a educação ganham importância, o que gera uma distorção que permite que o Estado ganhe uma ideologia constitutiva que pertence, na verdade, a um governo – em uma aproximação tanto com o Estado Novo quanto com os militares, mas sob uma camuflagem democrática (que vacila quando confrontada pelas “diferenças não oficiais” – a resistência indígena, o movimento das periferias, os levantes da juventude). O Anjo Novo da História, que “parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar”, que “tem seu rosto voltado para o passado”, encontra, no Brasil, o seu duplo, a sua Estrela Nova.

O novo “milagre econômico”, transcorrido entre 2003 e 2010, aliado com as políticas de repasse de renda, pensadas para o fomento do mercado e do consumo interno, sustentou o PT durante os oito anos de governo Lula. A burguesia nacional sofreu uma forte expansão, a miséria foi reduzida e houve, até mesmo, o vislumbre da formação de um Estado de bem-estar social. Porém, o ciclo do capital iniciado após a crise mundial de 2008 começou a se fazer presente. O primeiro governo Dilma encontrou o limiar do projeto desenvolvido a partir de

2003. A burguesia e a pequena-burguesia, acuadas, reagiram. A esfacelção iminente concretiza o destino óbvio que havia sido traçado quando o Anjo Novo se deparou com a Estrela Nova. Entretanto, é notável que o reformismo-progressista-nacionalista, no tempo em que perdurou, manteve, dentro de seu projeto, um subprojeto para a literatura. Sobre ele, ainda cabe investigar.

Poucos meses após a posse de Lula, o Senado Federal, na figura de seu presidente, o imortal (em vários sentidos) José Sarney, enviou para o Congresso o PL 1568/2003, a Lei do Livro, o qual instituiu o Projeto Nacional do Livro. Sarney havia estabelecido o texto do projeto em 2001 (PLS 186/2001) – essa primeira versão foi praticamente a mesma que foi aprovada em 2003, com apenas dois votos irrelevantes. Fazia, então, 13 anos que, no Brasil, não havia uma política burocrática e estatal oficial para a literatura. A Política Nacional do Livro, porém, trazia em si um pouco do espírito que havia nas políticas anteriores. A sua segunda diretriz, por exemplo, afirma que: “o livro é o meio principal e insubstituível da difusão da cultura e transmissão do conhecimento, do fomento à pesquisa social e científica, da conservação do patrimônio nacional, da transformação e aperfeiçoamento social e da melhoria da qualidade de vida”. A literatura, então, é dobrada para alçar um utilitarismo e servir ao Estado – assim como havia ocorrido tantas vezes antes.

O Ministério da Cultura, reformado e sob o controle de Gilberto Gil (que continuou no cargo até 2008), apresentava uma postura vanguardista em vários aspectos⁴ – porém, muito pouco acabou sendo cumprido e efetivado. Um dos

4 Viveiros de Castro, em entrevista dada para Roberto Sztzman e Stelio Marras sobre, em especial, sua participação no Seminário Internacional da Diversidade Cultural, promovido pelo Ministério da Cultura em 2007, elogiava a posição do ministro: “O espírito desse governo [do PT] é o espírito da monocultura, em todos os sentidos da palavra. O Ministério do Mercado é o Ministério da Monocultura: da soja, do boi e do eucalipto (o etograma gaúcho), do Maggi e da Cargill, do hormônio e do herbicida, do biodiesel e da exportação, da Odebrecht e da Petrobrás (que diferença faz? – para rimar), da Aracruz e da Alumar, da “matriz energética” e da “aceleração do crescimento”, da Produção e do Consumo. O ministério do Gil não é um ministério da monocultura. Se não fosse uma contradição em termos, diria que o que precisamos é de um Ministério da Multiplicidade, que incorporasse os Ministérios do Meio Ambiente e da Cultura. Os outros são ministérios da monocultura, e portanto também da mononatureza. Ministérios para os quais o Brasil é reduzido a uma equação de recursos. É só nisso que parecemos estar interessados: em exportar fotossíntese (e água), sob a forma de álcool, soja e carne. Para poder arremedar os padrões de consumo do primeiro mundo. O Brasil do futuro: como diz Beto Ricardo, metade uma grande São Bernardo, a outra metade uma grande Barretos. E um punhado de Méditerranées à beira-mar plantados, outro tanto de hotéis de eco-turismo em locais escolhidos dentro do Parque Nacional “Assim Era a Amazônia”, criado pela Presidente Dilma Rousseff (em segundo mandato) no mais novo ente da federação, o Iowa Equatorial, antigo Estado do Amazonas. Bem, esse é só um pesadelo que me acorda de vez em quando... Penso que Gilberto Gil tem uma visão muito mais generosa dos rumos possíveis da brasilidade, natural e cultural. (...) Não esqueçamos além disso que o ministro da Cultura antes de Gil foi um ministro do PT, Francisco Weffort, augusta personagem que não fez rigorosamente coisa alguma no governo do PSDB. Gilberto Gil está tomando uma série

poucos pontos que sofreu avanço foi exatamente a política para a literatura. Após a instauração da Política Nacional do Livro, começou a ser pensada, dentro do governo, uma nova instituição, aos moldes do INL, para suprir os pedidos de revitalização do mecanismo – os quais vinham, principalmente, das editoras e dos burocratas da cultura. No mesmo ano de 2003, foi realizada, em Cochabamba, o *XIII Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno*, no qual foi estabelecido um pacto reformista entre os países latino-americanos, com atenção especial ao campo cultural. Em 2004, como passo fundador, a cadeia produtiva do livro foi desonerada do PIS e do COFINS e um projeto de um plano nacional mais vasto começou a ser desenvolvido. Esse projeto acabou, depois de quase dois anos de encontros com editores e fomentadores culturais, se transformando no Plano Nacional do Livro e da Leitura (PNLL), instituído primeiro por uma portaria interministerial entre o MEC e o MinC, e, depois, em 2011, firmado por decreto da presidente Dilma. A introdução do Plano, encontrada na edição de 2014 do *Cadernos do PNLL*, é clara em relação aos seus propósitos: “As diretrizes para uma política pública voltada à leitura e ao livro no Brasil (...) apresentadas neste Plano, levam em conta o papel de destaque que essas instâncias assumem no desenvolvimento social e da cidadania e nas transformações necessárias da sociedade para a construção de um projeto de nação com uma organização social mais justa. Elas têm por base a necessidade de formar uma sociedade leitora como condição essencial e decisiva para promover a inclusão social de milhões de brasileiros no que diz respeito a bens, serviços e cultura, garantindo-lhes uma vida digna e a estruturação de um país economicamente viável.” Há, assim, uma convergência entre a política estatal e o programa de governo, uma instrumentalização do conhecimento e da literatura a fim de seguir um caminho paternalmente traçado.

Um pouco mais adiante no texto, o princípio norteador para a literatura é resumido assim: “Entre as muitas possibilidades de textos que podem ser adotados no trabalho com a leitura, a literatura merece atenção especial no contexto do Plano, dada a enorme contribuição que pode trazer para uma formação vertical do leitor, consideradas suas três funções essenciais, como tão bem as caracterizou Antonio Candido: a) a capacidade que a literatura tem de atender à nossa imensa necessidade de ficção e fantasia; b) sua natureza essencialmente formativa, que afeta o consciente e o inconsciente dos leitores de maneira bastante complexa e dialética, como a própria vida, em oposição ao caráter pedagógico e doutrinador de outros textos; c) seu potencial de oferecer ao leitor um conhecimento profundo do mundo, tal como faz, por outro caminho, a ciência.”

de iniciativas modernas, ousadas, em relação a direitos de propriedade intelectual, a novas tecnologias de produção e circulação de cultura, ao fortalecimento de expressões culturais locais. Está tentando implantar uma televisão estatal, projeto corajoso, mais que bem-vindo, e mais que mal-visto pelos tubarões da mídia.”

Esta passagem de Candido, sem a citação de sua origem no material, vem de uma leitura chamada *O direito à literatura*, feita em 1988. Vale lembrar que a recuperação do crítico nesse material está ligada a uma polêmica anterior, no último governo FHC, quando o MEC começou um processo de apagamento da literatura como matéria escolar. Essa rusga pode ser compreendida em um ensaio de Leyla Perrone-Moisés, intitulado *Literatura para todos*. Porém, *O direito à literatura* talvez seja o texto mais problemático da carreira de Candido, recheado de questões que evidenciam as fraquezas gerais de seu sistema. O mais ululante é o termo “literatura”, dado logo no título. Cândido considera “literatura”: “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações.” Renegar que o termo tem ligação estreita com o Idealismo, o Romantismo e a ascensão burguesa é renegar todo princípio crítico necessário quando se fala de literatura, é renegar a tomada desse espaço amplo pela institucionalização estabelecida na Europa dos séculos XVIII e XIX. Candido ainda fala, em seguida, que: “(...) a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos”, aplicando o falso princípio da universalidade, o mesmo que é responsável, aqui e em vários outros casos, pela negação das alteridades. O direito dos “pobres” (como uma massa generalizada) à literatura é o direito deles apenas consumirem aquilo que já foi determinado pela grande crítica (Dostoiévski, Beethoven – diz Cândido em uma passagem), pelo cânone construído pelas grandes mentes. O direito não toca a possibilidade dos “pobres” escreverem, de explodirem o paradigma dado. A questão ideológica que move o trato à literatura dado no PNLL, a qual utiliza a leitura de Candido para promover sua validação, se constrói aproximada com a ideologia reformista-progressista-nacionalista promovida pelos governos do lulopetismo. Nós, os “pobres”, temos direito a tudo, exceto a termos nossa própria voz,⁵ a nos emanciparmos. Precisamos sempre aceitar o jogo dado, em prol da “estruturação de um país economicamente viável”.

Tanto o Projeto Nacional do Livro quanto o PNLL são constituintes, portanto, como já afirmei, de uma continuidade das políticas estatais para a literatura passadas. O INL, tanto na Era Vargas quanto na ditadura civil-militar, serviu para desenhar um cânone nacional e um projeto de exclusão das “diferenças não oficiais” dentro do ambiente literário do país. Mesmo em espaços nos quais o Estado não teve penetração, algo de sua marca ficou – é impossível imaginar a Semana

5 A professora Regina Dalcastagnè, da Universidade de Brasília, conduz pesquisas estatísticas que tratam sobre o papel dos proletários e dos negros na literatura contemporânea escrita no Brasil. Em seu artigo *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*, de 2005, ela afirma, baseada nos dados recolhidos, que 93,3% dos autores do período são brancos e 72,7% são homens. Direito à (escrever) literatura, afinal, para quem?

de 22, *Formação da literatura brasileira* ou *Ao vencedor, as batatas*, mesmo com suas ideologias divergentes, sem o projeto cultural construído pelos governos. O desenho do lulopetismo não inclui mecanismos utilizados nas épocas anteriores, como a censura oficial, mas se organiza da mesma forma, baseado em burocratas e gabinetes – apesar da “participação popular” pregada na formação do PNLL. O controle repressivo do Estado se sofisticou nas últimas décadas – é de se imaginar, portanto, que o controle sobre a arte também tenha sofrido processo semelhante. Não é necessário censurar de modo tardio se a construção do projeto partiu logo da educação básica. Desse modo, a política estatal para a literatura também avança sobre o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM).

Se o cerne do projeto atual é tomar a literatura pelo seu falso utilitarismo, é no ENEM que se vê isso melhor exposto. A disposição da literatura no exame, bem como a disposição geral dela no panorama educacional brasileiro, virou ponto polêmico. Luís Augusto Fischer,⁶ em *Cinco acusações contra o ENEM*, artigo publicado na *Folha de São Paulo*, diz que “(...) O certo é que o Enem trata o texto literário como apenas um texto entre outros, um poema de Drummond no mesmo patamar que um anúncio de remédio e um cartaz contra o cigarro, sem nenhum contexto. As aulas de história da literatura costumam ser a melhor (quando não a única) porta de entrada oferecida pela escola ao mundo da cultura letrada; abolida do programa do ENEM a demanda por essa dimensão, e na assustadora hipótese de o exame vir a ser o vestibular universal para o terceiro grau, o que ocorrerá? A morte por asfixia da história da literatura parece quase inevitável, e com ela a citada porta de entrada. Isso num governo de esquerda, que costuma alegar gosto pela história.” Toda questão ética e estética do trato literário é apagada em prol de uma mera compreensão de texto – em outras palavras, todo poder efetivo e radical (aquele que vai até a raiz das coisas para desfazer o mundo) da literatura sofre um apagamento. A pergunta que precisa ser feita é: para quem serve esse desaparecimento? Que espécie de projeto de democratização da leitura tenta tornar a literatura um ambiente asséptico?

José Castilho, secretário-executivo do PNLL, na 15ª Jornada Nacional de Literatura, em Passo Fundo, deu a seguinte declaração,⁷ para a *Folha de São Paulo*, quando falava sobre o impacto dos hábitos de leitura na vida econômica do país: “Queremos que os governos e a sociedade civil entendam que o incentivo à leitura aquecerá a economia. O Brasil precisa da leitura muito mais do que a leitura precisa do Brasil”. Assim, voltamos ao “Nação desenvolvida é povo que lê”, ao mesmo paradoxo, vamos em direção à convergência. Esse tipo de pensa-

6 Fischer, acompanhado por estudantes de pós-graduação, escreveu um artigo detalhado sobre a visão do ENEM para a literatura, chamado *A literatura no Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM)*.

7 Fonte: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/08/com- apenas-26-de-leitores- plenos-pais-precisa-correr-atras-da-formacao-de-mediadores-diz-representante-do-minc-4249829.html>>.

mento já estava exposto na Política Nacional do Livro, que, na sua nona diretriz, diz que é necessário: “(...) capacitar a população para o uso do livro como fator fundamental para seu progresso econômico, político, social e promover a justa distribuição do saber e da renda”. As reformas estabelecidas pelos governos do lulopetismo, as quais possibilitaram um crescimento e uma expansão assombrosa da nossa burguesia, são da mesma essência da reforma imposta diante das políticas burocráticas e estatais para a literatura. A preocupação social, que até pode ser sincera, vem sempre acompanhada de uma contraparte para as classes dominantes, em suas variadas instâncias.

Reformismo de mercado, mercado do reformismo⁸

O mercado do livro, no Brasil, sempre possuiu uma configuração frágil. A truculência habitual da ditadura (tanto no campo econômico, pós-“milagre”, quanto no político) complicou ainda mais essa característica – o que teve, como consequência, uma quase tragédia no período pós-ditatorial. A alta inflação dos anos de Abertura e a crise Collor forçaram o mercado a desenhar sua modernização e a buscar mecanismos de autoproteção. Entretanto, entre 2005 e 2014, o faturamento geral das editoras, após o cálculo deflacionário, se manteve quase sem alteração notável – de R\$ 4,3 bilhões para 4,1 bilhões, com variações irrisórias, para mais e para menos, em algumas épocas. O único crescimento efetivo se deu no número de exemplares vendidos, de 278,5 milhões para 435,7 milhões.

No mesmo período citado, a participação das compras estatais aumentou, aplicando o mesmo cálculo de deflação, de R\$ 718 milhões para R\$ 1,2 bilhão, com o pico, em 2011, de R\$ 1,6 bilhão. O crescimento da participação do Estado no mercado, essencial, como visto, para evitar, no período, a queda no faturamento total, vinha sendo traçado desde o primeiro governo FHC, quando o Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) passou por uma reformulação, em 1996, e o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) foi instituído, em 1997. As políticas de fomento ganharam força após a fundamentação da Política Nacional do Livro, a qual, em mais de uma diretriz, estabelece o desenvolvimento do mercado como fator essencial. O PNLL aponta para o mesmo sentido – tanto é que seu quarto eixo de ação se constrói em prol do “desenvolvimento da economia do livro” (alterado, no decreto de 2011, para “o desenvolvimento da economia do livro como estímulo à produção intelectual e ao desenvolvimento da economia nacional”) e institui: “Linhas de financiamento para gráficas, editoras, distribuidoras e livrarias e para a edição de livros. Programas governamentais de aquisição que considerem toda a cadeia produtiva e os interesses das práticas sociais de

8 A maior parte dos dados e das informações contidas nesta parte foram retiradas das análises recentes feitas pelo *Publishnews* (as quais podem ser encontradas no seguinte endereço: <<http://publishnews.com.br/telas/noticias/detalhes.aspx?id=82226>>), e d’*O livro no Brasil*, de Laurence Hallewell.

leitura no país. Programas de apoio às micro e pequenas empresas. Fóruns sobre políticas do livro e da edição. Programas de formação para editores, livreiros e outros profissionais do mercado editorial. Programas para ampliação das tiragens, redução de custos e barateamento do preço do livro. Programas de apoio ao livro universitário”.

A fragilidade, porém, persiste, principalmente entre as pequenas e médias editoras. Haroldo Ceravolo Sereza, ex-presidente da Liga Brasileira de Editoras (LIBRE), afirmou, em uma entrevista de 2013 para o IPEA,⁹ que: “O Estado brasileiro nunca pensou o mercado editorial como economia. Ainda que fosse uma economia de menor escala. Política pública para o mercado do livro se resumiu a cortar impostos. Praticamente, toda a cadeia é isenta de impostos. Mas o problema é organizar essa cadeia. Há mecanismos simples: para as editoras pequenas, fez uma enorme diferença poder comprar papel e pagar gráfica com Cartão BNDES. Isso esticou o fôlego financeiro. A principal política do governo Lula para o setor foi ter dado um cartão de crédito para as editoras, com prazos compatíveis com o giro de capital no setor.” A opinião de Sereza é sentida também entre outros donos de pequenas editoras. Eduardo Lacerda, da Pátua, deu declaração semelhante para o Portal Vermelho,¹⁰ em 2014: “Se as editoras só sobrevivem com o apoio do governo, então não temos um mercado editorial. Ficamos dependentes. As editoras acabam publicando apenas aquilo que pode ser adotado nas compras governamentais ou publicando apenas o que pode dar um retorno certo e imediato, isso prejudica a bibliodiversidade, a publicação de escritores iniciantes, o interesse de novos leitores e o próprio ‘mercado’. Por outro lado os governos (municipais, estaduais e federal) concedem cada vez mais bolsas para escritores como um paliativo. Não há uma política continuada, que envolveria diversas ações, a melhora da educação é apenas uma delas, mas também a criação de mais bibliotecas e livrarias, a valorização das profissões correlacionadas à educação, livro, literatura e cultura (professores, editores, revisores, diagramadores, bibliotecários, livreiros etc.). Enquanto as ações forem apenas pontuais e contemplarem apenas certos setores, as coisas continuarão como estão por muito tempo.” Dessa forma, essas editoras ficam submetidas às políticas de fomento do Estado e, de certa forma, à sua própria sorte (a qual, muitas vezes, falha). Apesar da superabundância de publicações e da proliferação de escritores, o ecossistema literário se torna cada vez mais próximo de um local neutro, pouco afoito à briga, às rupturas e aos assombros formais. A política estatal, somada com as problematizações específicas do mercado, cria, desse modo, desacertos.

9 Fonte: <http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&view=article&id=2912:catid=28&Itemid=23>.

10 Fonte: <<http://www.vermelho.org.br/noticia/239096-1>>.

No panorama das grandes editoras, o que se vê é uma aproximação da burguesia local e internacional ao campo cultural. Esse aprofundamento começou a ser construído no mesmo passo em que o Estado abandonou as políticas culturais, ou seja, entre o fim da ditadura e a ascensão de FHC, em um período que vai de 1985 até, mais ou menos, 1998. A fundação do Instituto Moreira Salles (IMS), em 1990, é um marco importante. Walther Moreira Salles, embaixador e banqueiro do Unibanco, idealizou o Instituto como um órgão de incentivo cultural desprendido do Estado, próximo de outras fundações do gênero, como o Itaú Cultural, fundado em 1987, e o Santander Cultural, fundado em 2001. “As atividades do IMS são realizadas sem lei de incentivo, financiadas por um *endowment*, fundo pessoal criado com investimentos do Unibanco e da família. Ele se autossustenta através dos juros. É estimado em R\$ 800 milhões – em nada se mexe do capital fixo. ‘Nos primeiros anos tivemos lei de incentivo, mas ela nunca foi superior a 19% do orçamento. E nada desse recurso foi aplicado para despesas do museu. Apenas em situações pontuais. Desde 2007 não usamos um centavo de lei de incentivo’, afirma Flavio Pinheiro, superintendente executivo do Instituto Moreira Salles.”, diz uma reportagem da revista *GQ*.¹¹ O IMS possui alguns acervos, como a de Ana Cristina Cesar e parte da biblioteca pessoal de Clarice Lispector, mas é a sua ligação com a Companhia das Letras, a qual será discutida em breve, que o vincula realmente à literatura

O caso da Companhia é a melhor ilustração possível para compreender como o mecanismo do capital gerou uma modernização do mercado editorial brasileiro sem passar pelas vias do Estado. De seu princípio pequeno-burguês, a Companhia guardou pouco. Ela foi a editora que introduziu, no Brasil, as campanhas pesadas de *marketing* (apesar das experiências mais ou menos bem-sucedidas da Record nas décadas de 1970 e 80) e a ligação entre empresa e os críticos dos grandes jornais (coisa que causou muita polêmica no princípio, mas que hoje não assusta mais ninguém – talvez porque a crítica nos grandes jornais esteja cada dia mais moribunda), por exemplo. A participação da família Moreira Salles, aliada com o pensamento modernizador de Luis Schwarcz,¹² nesse processo não pode ser ignorada. Fernando Moreira Salles comprou 30% da empresa em 1989. A família esteve presente na editora nos anos que seguiram, nas figuras de seus herdeiros e da empresa Brasil Warrant, especialista em administração de bens e empresas. A ligação da Companhia com o Unibanco (o qual foi adquirido, em 2008, pelo Itaú – formando, assim, o maior banco privado do país) também foi

11 Fonte: <<http://gq.globo.com/Prazeres/Poder/noticia/2014/10/familia-moreira-salles-os-mecenas-do-brasil.html>>.

12 “O editor não era mais visto [no fim dos anos 1980] como um missionário ou um representante de uma missão de esquerda... A mistura do comércio com a política estava ficando um pouco mais clara.”, afirma Schwarcz em uma entrevista para a *Folha de São Paulo*. Fonte: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0111200609.htm>>.

fundamental para deslanchar uma série de outras interações do campo literário com a burguesia brasileira.

É desse encontro que, entre outras coisas, surgiu, em 2003, a Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), um sintoma de modernização. A FLIP, porém, funciona mais como um elo – recebe tanto verbas estatais (como aconteceu em 2010, quando o Governo do estado do Rio de Janeiro repassou mais de R\$ 1 milhão para a realização da festa) quanto verbas privadas, baseadas na isenção da Lei Rouanet. Entre os patrocinadores da edição de 2015, por exemplo, estão o Instituto Itaú Cultural e a Petrobras. Em outros anos, a Ambev também teve participação, recebendo espaço para fazer a propaganda da “cerveja oficial” do evento. A questão dos prêmios literários, os quais constituem mecanismos importantes para a validação crítica das obras vencedoras, é outro ponto interessante. Entre 2003 e 2005, por exemplo, foram criados o Portugal Telecom de Literatura (agora administrado pelo Itaú Cultural) e o Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura. Essa nova visão empresarial no mercado editorial brasileiro, que havia sido uma revolução em meados dos anos 1990, na emergência reformista dos governos do lulopetismo, acabou virando a ordem do dia. Reformismo de mercado, mercado do reformismo. Os desdobramentos recentes, entretanto, ainda estão reverberando, em processo de acomodação.

A entrada de capital estrangeiro no ambiente nacional não é nova – o primeiro movimento data de 1911, com a abertura da W. M. Jackson Company, e, durante todo o século XX, foi alvo de disputa entre setores contra e a favor da “desnacionalização”. Porém, no período analisado aqui, percebe-se uma emergência e novas táticas empregadas. Em 2005, o grupo espanhol Prisa-Santillana adquiriu 75% da Objetiva. Em 2009, o grupo LeYa, multinacional com sede em Portugal e filiais em Moçambique e Angola, voltado para as publicações de língua portuguesa, começou sua operação no país. Em 2011, a Penguin adquiriu 45% da Companhia das Letras, marcando a entrada efetiva do capital internacional no mercado local – a Penguin, que em 2013 se transformou em Penguin Random House, pertence a duas multinacionais, a alemã Bertelsmann e a inglesa Pearson PLC, que estão entre os maiores grupos do mundo. A família Moreira Salles, porém, continua na editora, dividindo os 55% restantes com Schwarcz e outros sócios. O último movimento, até agora, desse ciclo ocorreu em abril de 2015, quando a Companhia das Letras e a Objetiva se fundiram em decorrência da compra, transcorrida em 2014, do grupo Prisa-Santillana pela Penguin Random House.

Esses contatos de terceiro grau acabam por gerar dilatações e deformações que atuam sobre a produção. Quando Luciana Villas-Boas saiu do Grupo Record, em 2012, para fundar uma agência literária própria (uma instituição do mercado editorial “profissional” que ainda não tem grande participação no Brasil), ela deu

a seguinte declaração, em uma entrevista para *O Globo*:¹³ “O autor brasileiro tem que ser tratado com o mesmo profissionalismo conferido à literatura de fora, por meio de seus agentes e editores estrangeiros. Já constatei também que há grande interesse no exterior pelo que vier a sair do Brasil, desde que passemos a oferecer uma ficção de qualidade, mas legível por vários níveis de público, e não apenas a literatura chamada transgressora, ou metalinguística, que seja só experimentação formal – sem história, sem personagens ricos e complexos, sem carne, sem sangue. Isso, que já fizemos, enterrou e cria ainda obstáculos para a entrada do livro brasileiro no mercado internacional”.

O escritor, portanto, deve curvar sua escrita aos interesses do mercado internacional? Um apontamento para se averiguar no futuro. A questão é que, de certa maneira, o escritor reconhecido (seja pelos prêmios, seja pela crítica) já está algo curvado ao mercado, em uma posição muito ingrata e que o deixa exposto aos impropérios dos passantes. Escritor, o publicitário de si mesmo, perdido entre festas e capitais internacionais. Entre a política estatal burocrática, que prega uma falsa democratização e que desconhece qualquer visão sobre a literatura que não seja a utilitarista, e o mercado, constituído nas fissuras do Estado, entre o heroísmo das pequenas e médias editoras e a “bondade” dos capitais locais e estrangeiros, é possível florescer uma vida nova? Uma literatura radical, efetivamente de “esquerda” (no sentido de Taborovski)?¹⁴ Essa resposta é impossível de ser dada de pronto. O mercado, apesar dos pesares, existe, e é uma força importante para a literatura desde meados do século XVIII. Porém, na configuração que exponho, ele corre o risco de se transformar em um agente conservador, que nega a “literatura chamada transgressora”, ignora seu papel histórico e trata os livros da mesma forma que trataria sapatos ou banha de porco.

A educação pela pedrada

Muito já foi escrito sobre os protestos de junho de 2013, principalmente por quem não estava lá ou por quem necessitava, por inúmeros motivos, de uma visão mais distante. Para aqueles que acompanharam a gestação dos protestos desde o início, a insurgência teve um peso diferente. É notável, em qualquer fotografia ou vídeo, a imensidão de jovens que tomaram as ruas naqueles dias. Não havia líderes, guias, sequer um projeto político em comum. Não importava. A sensação clara,

13 Fonte: <<http://oglobo.globo.com/cultura/vamos-arrebeitar-no-mercado-externo-diz-luciana-villas-boas-3734929>>.

14 “Enquanto o mercado e a academia escrevem a favor de suas convenções, a literatura que me interessa – a ‘literatura de esquerda’ – suspeita de todas as convenções, inclusive as suas próprias. Não busca inaugurar um novo paradigma, mas pôr em questão a própria ideia de paradigma, a própria ideia de uma ordem literária, seja ela qual for. É uma literatura que se escreve sempre pensando no lado de fora, mas um lado de fora que não é real: esse fora não é o público, a crítica, a circulação, a posteridade, a tese de doutorado, a sociologia da recepção, a contracapa, os parabéns.” Trecho de um artigo intitulado *O escritor sem público*.

mesmo na difusão alegre da rebeldia, é que junho traria muito pouco – o que se confirmou. Não foi, porém, uma rebelião pelo simples prazer da rebelião. Primeiro, havia a pauta material e concreta: o aumento da tarifa do transporte público em várias regiões do país, um custo que atinge especialmente os estudantes pobres e os trabalhadores. Segundo, havia a pauta menos óbvia: uma geração criada durante um governo que propagava ideais de justiça social e que se via, agora, enganada. Apesar da diminuição da pobreza, a desigualdade entre as classes pouco havia recuado. Jovens de quinze, dezessete, vinte anos vivendo sem uma perspectiva real de vida, exceto, talvez, entrar no mercado de trabalho. O estouro da revolta, em decorrência da repressão sofrida pelo ato do MPL no dia 13, em São Paulo, repercutiu, entre a juventude de todo o país, até, pelo menos, meados de novembro. O momento mais crítico, entre os dias 13 e 20, foi encoberto por uma nuvem de gás lacrimogênio, assobios de balas de borracha e detenções arbitrárias em massa. A juventude, apesar da truculência e dos abusos estatais, marcou sua posição como “diferença não oficial”, abrindo um processo repressivo marcado pela retomada da tradição ditatorial, com policiais infiltrados, grampos em telefones e computadores e uma longa catalogação dos manifestantes mais ativos. Esse avanço repressivo do Estado se firmou nos protestos contra a Copa do Mundo e contra os novos aumentos da tarifa, em 2014 e 2015. Daquele junho, a juventude extraiu a sua verdadeira educação, uma educação pela pedrada.

Foi o primeiro sintoma de que algo corroía o projeto reformista do lulopetismo, que algo abria uma ruptura entre a “velha esquerda” (que, cada vez mais, se pintava de direita) e a “jovem esquerda”. Gilberto Carvalho, secretário-geral da presidência, afirmou que os manifestantes eram “ingratos”. Marilena Chauf disse, para uma plateia composta por policiais militares, que os jovens que utilizavam a tática *black bloc* eram “fascistas”. A revolta juvenil, depois de se provar perigosa e incontrolável ao Estado, também se provava perigosa ao governo. A juventude, assim, foi sendo excluída do panorama da vida política nacional. Além do aumento da repressão, é perceptível a mudança de tom na grande mídia, do anulamento proposto pela maioria dos acadêmicos. Tanto é que nos protestos de março e abril de 2015, contra e a favor do governo, praticamente não havia juventude – exceto aquela ligada aos partidos, sindicatos ou movimentos atrelados. A rejeição ativa do reformismo-progressista-nacionalista por parte da juventude radicalizada torna-a um corpo estranho, que não consegue comunicação com os velhos esquemas.

O que junho de 2013 tem a ver com a literatura – o que a literatura tem a ver com a juventude em rebelião? Pouco, muito pouco. Tanto naquele mês quanto nos posteriores, a maioria dos escritores evitou as ruas. Espaço incomôdo e perigoso,

no qual era possível acabar preso ou ferido. Muitos preferiram acompanhar de longe, escrevendo um artigo ou outro para algum jornal quando a coisa apertava de verdade. A grande resposta dos literatos, entretanto, ao rumor das ruas, foi o discurso que Luiz Ruffato deu na abertura da Feira do Livro de Frankfurt, em outubro do mesmo ano.

A participação, bancada pelo Estado, de escritores em feiras e congressos internacionais não ocorre apenas pelo bel-prazer do intercâmbio cultural. “É uma postura estratégica. Um país que exporta ideais pode convencer outros do valor de seus produtos e suas posições políticas”, disse Joaquim Pedro Penna, então chefe do setor de difusão do Itamaraty, em uma entrevista para a *Folha de São Paulo*,¹⁵ na ocasião da divulgação da lista de autores que iriam para a Feira. Outra visão prática do mal secreto causado pela Política Nacional do Livro e pelo PNLL. A Feira de Frankfurt, nesse sentido, já possuía pouco em relação à insurgência. Seu propósito, institucional e burocrático, nada tinha a ver com o que acontecia no país. Entretanto, quando Ruffato discursou, uma inversão parecia ter ocorrido. Por vezes, é preciso se permitir a ilusão.

Flashes iluminavam seu rosto enquanto ele se encaminhava para o púlpito. Não eram bombas de efeito moral, mas fotógrafos cumprindo seu dever. O auditório estava cheio. Michel Temer e Marta Suplicy estavam lá, acompanhados da comitiva brasileira. De resto, estrangeiros do mundo todo. Todos usavam bons ternos, vestidos sóbrios. O auditório, imagino, bem refrigerado. Ruffato começou a falar. Ele se perguntou o que é ser um escritor periférico, disse que escrever é compromisso. Ótima frase. “Proclamar nossa singularidade é uma forma de resistir à tentativa autoritária de aplinar as diferenças”. Regojizos quase gerais (exceto por Ziraldo, Marta Suplicy e Nélide Piñon). Seguiu a reza sobre nossos genocídios, nossas promessas e nossos plenilúnios. Entretanto, o paradoxo. “Eu acredito, talvez até ingenuamente, no papel transformador da literatura. (...) E se a leitura de um livro pode alterar o rumo da vida de uma pessoa, e sendo a sociedade feita de pessoas, então a literatura pode mudar a sociedade. Em nossos tempos, de exacerbado apego ao narcisismo e extremado culto ao individualismo, aquele que nos é estranho, e que por isso deveria nos despertar o fascínio pelo reconhecimento mútuo, mais que nunca tem sido visto como o que nos ameaça. Voltamos as costas ao outro – seja ele o imigrante, o pobre, o negro, o indígena, a mulher, o homossexual – como tentativa de nos preservar, esquecendo que assim implodimos a nossa própria condição de existir. Sucumbimos à solidão e ao egoísmo e nos negamos a nós mesmos. Para me contrapor a isso escrevo: quero afetar o leitor, modificá-lo, para transformar o mundo. Trata-se de uma utopia, eu sei, mas me alimento de utopias. Porque penso que o destino último de todo ser

15 Fonte: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1246251-para-governo-brasileiro-viagens-de-autores-sao-estrategicas.shtml>>.

humano deveria ser unicamente esse, o de alcançar a felicidade na Terra. Aqui e agora.” A literatura, então, mais uma vez utilitária, mais uma vez servindo a um propósito. Seguiram os aplausos, seguiu o fim.

E agora?

A literatura, creio, não deve servir a nada. Uma causa perdida, pois apenas as causas perdidas interessam (a definitiva lição de Borges). Uma constelação incontrolável. Em um mundo “globalizado”, no qual tudo é mercadoria e no qual tudo tem um preço e um valor, uma utilidade, a literatura não deve servir a nada. Deve ser inútil. Assombrar no lugar que mais dói. Ser um fantasma inútil.

Muitos já se deram ao trabalho de tentar subjugar a literatura: o Estado francês do século XVIII contra os “livros filosóficos”, o realismo socialista stalinista banhado em sangue, a “pureza da arte” dos fascistas e neofascistas tropicais... Porém, ela sempre resistiu. A lista é enorme de poetas e prosistas que souberam olhar firme e zombar dos grandes e pequenos ditadores. Nos espaços em branco, a literatura escrita no Brasil também resistiu. Carolina Maria de Jesus, Maria Firmina dos Reis, Francisca Júlia da Silva, Qorpo-Santo, Sousândrade, Sapateiro Silva, Torquato Neto, Hilda Machado – a volta *contra* o Estado. Uma tradição que não está escrita, um cânone invisível. É preciso abrir novos caminhos. Afirmar o espírito da rebelião. Se o Estado deseja algo, é preciso desejar o contrário. Não por birra infantil, mas por resistência, independência, crença na construção comunitária autônoma (a escritura é sempre comunal, jamais individual – ela depende de outros escritores, de editores, de críticos, de leitores, de uma rede). Se o mercado quer estabelecer um meio conservador, é preciso negar o mercado, fazer um novo mercado. Para alguns, a escritura é passatempo, hobby. Para mim, para nós, ela é tudo que restou. O embate da escritura contra o poder, em variados graus, se inicia com a própria raiz do pensamento ocidental, quando Platão nos expulsou de sua República ideal. É uma luta milenar.

O que demonstrei aqui, entretanto, pode estar em vias de se acabar. A crise recente, política, econômica e social, está, em aparência, minando o petismo-lulismo. As coisas tendem a mudar em breve. O PNLL, apesar do decreto presidencial de 2011, ainda não foi elevado ao patamar de uma Lei. É uma política existente, oficial, mas ainda não inteiramente legislada. A luta pelo poder burocrático dentro da instituição mina sua capacidade total, para o nosso bem e para o nosso mal. Os cortes de orçamento federal que estão ocorrendo agora estão atingindo os mecanismos de fomento. Vários editais do PNBE e do PNBL estão suspensos por tempo indeterminado. Uma sombra se forma sobre as pequenas e médias editoras,

que correm o risco de ter que demitir funcionários e de falir. O mercado, apesar de tudo, continua frágil, e as interações do capital local e estrangeiro com as grandes editoras podem servir como complicadores para as demais.

Talvez a educação pela pedrada seja um caminho possível. O novo provável desaparecimento das políticas burocráticas e estatais para a literatura, aliado com toda a conjuntura atual, pode criar um daqueles momentos raros, quando a tensão e a ruptura estabelecem novas forças formais, novas visões, outras possibilidades. Como disse Roberto Schwarz sobre os protestos de 2013:¹⁶ “(...) digamos que o Brasil passou 20 anos imerso no otimismo quanto à nova ordem capitalista, a qual de fato lhe permitiu avançar muito, ao mesmo tempo que criava problemas crescentes, aqui e mundo a fora. A cegueira para estas contradições, alimentada pela ideologia marqueteira oficial, pesava como um tapa-olho sobre a inteligência do país, que perdeu contato com o avesso das coisas, sem o qual não existe vida do espírito. Pois bem, a energia dos protestos recentes, de cuja dimensão popular ainda sabemos pouco, suspendeu o véu e reequilibrou o jogo. Talvez ela devolva à nossa cultura o senso da realidade e o nervo crítico, sem falar no humor, que nos seus momentos altos esta sempre teve.”

É preciso sempre lembrar que a literatura é, acima de tudo, resistência.¹⁷

Bruno Rodrigues nasceu em Porto Alegre, no inverno de 1992. Estuda Letras na USP.

16 Fonte: <<http://blogdaboitempo.com.br/2013/07/23/a-situacao-da-cultura-diante-dos-protestos-de-rua/>>.

17 O último livro de Marília Garcia, *Um teste de resistores*, publicado em 2014, aponta para esse caminho. O novo futuro, talvez, já esteja em construção. Toda a geração incrível, surgida entre os anos 2000 e 2010, de mulheres que escrevem poesia, talvez, já esteja perseguindo a rebelião por vir. Sobre elas, porém, cabe apenas a elas escreverem.

As matemáticas em Borges

Inés Azar



Borges nasceu com o século XX. Também nasceram com esse século, e cresceram com ele, a teoria da relatividade, a mecânica quântica, a aviação, o cinema e o *jazz*. As novas ideias que revolucionaram a física a partir de 1905 refutaram as noções de um tempo e um espaço absolutos, separados e autônomos; exigiram planos curvos e geometrias não euclidianas; instalaram a incerteza e admitiram o papel do acaso no coração do rigor científico. Essas ideias alteraram a lógica formal, questionaram os próprios fundamentos das matemáticas, inspiraram a revisão crítica dos objetos e dos métodos da filosofia e ecoaram também nos movimentos de vanguarda que estremeceram as bases da música, das artes plásticas e da literatura. O interesse de Borges pelas matemáticas tem como contexto essa efervescência de novas concepções e objetos do saber, de novas formas artísticas e novas perplexidades.

As questões que os cientistas e matemáticos de seu tempo debatiam interessaram vivamente a Borges. Mas essas questões nunca entram em sua obra como pura formulação abstrata: Borges detém-se em seus paradoxos, transforma-os em tropos, encarna-os ou revela-os em histórias, em personagens, em des-

tinis. As matemáticas são, para ele, uma espécie de linguagem poética que se entretetece em seus textos com a vastidão de suas leituras, com seu conhecimento minucioso das literaturas clássicas e modernas, da tradição filosófica ocidental e das culturas do Oriente, de mitologias de todas as origens e de doutrinas como o gnosticismo, a tradição hermética ou a cabala, cada uma com sua particular fusão “poética” de ciência e cosmogonias, de religiões e metafísica.

Os textos de Borges em que aparecem noções de matemáticas são muitos e de todos os gêneros: ensaios, relatos, prefácios, resenhas, comentários breves, poemas. As próprias noções também são muitas, mas pertencem conceitualmente a um punhado de grandes temas recorrentes. Três deles interessam em particular: a esfera infinita “de Pascal”, cujo centro está em toda parte e a circunferência em nenhuma (cf. Martínez, p. 27-30); os conjuntos infinitos de Cantor, que não são maiores que algumas de suas partes e que podem conter a si mesmos (cf. Martínez, p. 15-24); e a infinita fita de Moebius, que cabe na palma da mão e, nas palavras do próprio Borges, é “*uma inacreditável superfície com um único lado*” (Prefácio de “Edward Kasner & James Newman, *Matemática e imaginação*”, *Biblioteca pessoal*). Esses três grandes grupos temáticos são ostensíveis modulações de um único tema: o infinito, esse conceito que, segundo Borges, “*corrompe e transtorna os outros*” (“Avatares da tartaruga”, *Discussão*). Como veremos, nos desatinos da lógica e das matemáticas, Borges encontrou tesouros de poesia e de imaginação.

Em “A esfera de Pascal” (*Outras inquisições*), Borges traça a história dessa esfera ubíqua e sem limites, que começa com Xenófanes de Cólofon, no século VI a.C. Somente no final do ensaio, Borges fala de Pascal e apenas para ressaltar suas diferenças com relação à tradição. Para Xenófanes, a esfera representa a desejável infinitude de um só Deus; para Giordano Bruno, a forma aberta e livre do universo postulado por Copérnico. Para Pascal, essa esfera infinita do universo copernicano torna-se um objeto “aterrorizador”. E a Borges interessa, acima de tudo, registrar esse terror. Em um segundo ensaio (“Pascal”, *Outras inquisições*), explica que Pascal viveu como um desterro inconsolável a desaparecimento dos limites que tornavam o universo ptolomaico humanamente habitável. No final do segundo ensaio, Borges atribui a Pascal a ideia de um todo infinito que está incluído na mais infinitesimal de suas partes: “*não há átomo no espaço que não encerre o universo, nem universo que não seja também um átomo*”. Essa ideia de inclusão recíproca da parte e do todo é uma insuspeitada prefiguração dos infinitos de Cantor e da fita de Moebius, em que desaparecem as fronteiras entre dentro e fora, entre conteúdo e continente.

Em “A doutrina dos ciclos” (*História da eternidade*), Borges expõe algumas das surpreendentes propriedades dos infinitos numéricos de Cantor. Com certo humor zombeteiro, mostra como o conjunto dos múltiplos de 3018, que são

apenas uma parte infinitesimal dos números naturais, não é menor que o conjunto de todos os números naturais que o contém: “Ao 1 corresponde o 3018 /Ao 2 corresponde o 6036 /Ao 3 corresponde o 9054”, e assim infinitamente. Como Borges explica, a lógica que governa o mundo do finito é inaplicável à infinitude: “A parte, nessas elevadas latitudes da numeração, não é menos copiosa que o todo”.

Um caso particular dos infinitos de Cantor são os números fracionários, dos quais Borges também fala em “A doutrina dos ciclos”: “A série dos números naturais está bem-ordenada: [...] os termos que a compõem são consecutivos; o 28 vem antes do 29 e depois do 27”. Mas, com relação aos quebrados: “Que fração enumeraremos depois de $1/2$? Não $51/100$, porque $101/200$ está mais próximo; não será $101/200$ porque $201/400$ está mais próximo; não será $201/400$ porque...”. Há um número infinito de frações entre uma fração e qualquer outra ou, de fato, entre dois números quaisquer. A distância infinitamente divisível – isto é, fracionável – entre uma fração e outra está na base do segundo paradoxo de Zenão contra o movimento que Borges explora com prazer e minúcia em dois ensaios de *Discussão*: “A perpétua corrida de Aquiles e da tartaruga” e “Avatares da tartaruga”. A aparente desordem dos números reais, cuja sequência consecutiva é inencontrável, transmuta-se, por sua parte, nas prateleiras e nos livros inencontráveis de “A biblioteca de Babel” (*Ficções*) e nas páginas de numeração caótica, também inencontráveis, de “O livro de areia” (*O livro de areia*).

A fita de Moebius é um objeto topológico que, como diz o próprio Borges, “qualquer pessoa pode confeccionar com uma folha de papel e uma tesoura” (Prefácio de “Kasner & Newman”). Se cortarmos um retângulo de papel cerca de dez vezes mais longo que largo, virarmos uma das extremidades e depois a colarmos na extremidade oposta, teremos construído uma fita de Moebius, uma superfície fechada e contínua de uma só face sem avesso (embora visivelmente o tenha), sem dentro nem fora, e com apenas uma borda (embora visivelmente tenha duas). Diversamente dos conjuntos abstratos de Cantor e da esfera conjetural de Pascal, a fita é um objeto material e concreto, algo que podemos ver e tocar. Podemos, por exemplo, tocar, entre o indicador e o polegar, as duas faces da fita. E, ao mesmo tempo, se percorrermos uma das duas faces, poderemos ver que, na metade do percurso, a frente se torna seu próprio verso, que por sua vez se torna frente para terminar exatamente onde havíamos começado. A característica mais rica e surpreendente dessa fita é precisamente a de voltar-se sobre si mesma e abrir-se à repetição sem fim. Fitas de Moebius são as arquiteturas impossíveis de Escher, com seus espaços curvos em que os tetos se tornam chão, sem deixarem de ser teto, e as escadas sobem sem cessar, para cima, e também para baixo.

A pura superfície sem avesso da fita de Moebius se transforma em talismã mágico em “O disco” (*O livro de areia*): “É o disco de Odin”, diz o desconhecido que o possui, “Tem um único lado. [...] Enquanto estiver em minha mão, serei

rei”. Em “As ruínas circulares” (*Ficções*), essa superfície sem avesso se transmuta em rio corrente e também em vilarejos, templos circulares, ritos, incêndios, sonhos e sonhados que se repetem incessantemente. A fita de Moebius dá forma ao eterno retorno, que transforma o passado em futuro e a história em projeto ou profecia, a que Borges dedica dois ensaios de *História da eternidade*: “A doutrina dos ciclos” e “O tempo circular”. Em “A noite cíclica” (*O outro, o mesmo*), coincidem com total perfeição a forma recorrente do tempo e a do poema: com o último verso, que é a citação textual do primeiro, o poema volta a seu próprio começo e inicia uma reiteração sem fim.

Uma simples linha que se bifurca, se desdobra ou se ramifica pode representar um infinito ilimitado como os conjuntos de Cantor, ou crescente como a esfera de Pascal, ou periódico como a fita de Moebius. Em “O jardim de veredas que se bifurcam” (*Ficções*), o desdobramento é a estrutura finita do jardim de Albert, que é um labirinto decifrável, e também a do infinito labirinto de futuros alternativos e simultâneos do romance de Ts’ui Pên, que Albert consegue decifrar. Ramificado e regressivo é o romance *April March*, de Herbert Quain (“Exame da obra de Herbert Quain”, *Ficções*), no qual os possíveis passados alternativos de um acontecimento retrocedem à medida que os capítulos avançam, com o movimento de uma fita de Moebius cada vez mais abrangente.

Uma perfeita convergência de infinitos dá forma à relação entre o universo e sua representação na pequena esfera que dá título a “O Aleph” (*O Aleph*), e entre esse objeto e a tarefa impossível de representá-lo em palavras. A esfera infinita do universo contém o diminuto Aleph e está contida nele, como o universo e os átomos de Pascal ou os conjuntos de Cantor que podem estar contidos em uma de suas partes. A aparente desordem dos números reais governa a enumeração, vertiginosa, com a qual o Borges do conto consegue articular a vertigem do “inefável” Aleph. A conclusão dessa descrição põe em movimento a circulação infinita da fita de Moebius, que é a estrutura do conto e do universo dentro do conto, e que termina por incluir o Borges do relato e cada um de nós, seus leitores: “*vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a Terra, e na Terra outra vez o Aleph e no Aleph a Terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto, e senti vertigem e chorei, porque meus olhos tinham visto [...] o inconcebível universo*”.

Em “A biblioteca de Babel” (*Ficções*), se conflagram mais uma vez as várias formas de infinito. Como universo físico, a Biblioteca de galerias hexagonais “*é uma esfera cujo verdadeiro centro é qualquer hexágono e cuja circunferência é inacessível*”. Como coleção de livros, o universo de Babel tem as propriedades dos números reais que, como já vimos, não podem ser organizados em uma série consecutiva previsível. Ninguém pode saber, por exemplo, em que hexágono, em que prateleira, em que estante se encontra um livro específico: a possibilidade de encontrá-lo “*é computável em zero*”. Em suas dimensões sem medida, a Biblio-

teca é também uma vasta fita de Moebius, infinita e periódica: “*se um viajante eterno a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao cabo de séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem*”. O narrador insiste em dar números exatos (de galerias por andar, de livros por prateleira, de páginas por livro, de linhas por página, de caracteres por linha) e em fazer um cálculo minucioso da arte combinatória que assegura o conteúdo exaustivo, “total” da coleção. Precisão e minúcia sustentam a ironia central do relato: de toda essa matemática regularidade é feito precisamente o labirinto da Biblioteca e sua desordem implacável. A vastidão arbitrária desse mundo, a realidade fantasmática daqueles que o habitam, o comedimento e resignação do narrador encarnam, com uma beleza que eludiu Pascal, a infinita desolação de um universo que pode prescindir de nós: “*suspeito que a espécie humana – a única – está em vias de extinção e que a Biblioteca perdurará: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta*”.

Mesmo a mais rudimentar operação de contar objetos pode tornar-se, nos textos de Borges, uma inquietante intimação da desordem, como ocorre com os discos de pedra de “Tigres azuis” (*A memória de Shakespeare*): “*Quarenta discos podiam, divididos, dar nove; os nove, divididos, por sua vez, podiam ser trezentos*”. Nosso senso de realidade depende de regularidades como a identidade permanente de cada número consigo mesmo ($9 = 9$). E por isso os tigres – que são as pedras – são a prova material e tangível do acaso, que transmuta identidades, institui impermanências, desorganiza a realidade. O caos de um acaso absoluto governa o mundo de “A loteria na Babilônia” (*Ficções*). No conto, os sorteios de uma loteria comum se transformam em objeto de pesadelo à medida que as loterias se multiplicam e os sorteios terminam por controlar tudo, incluídos os castigos sem motivo e a morte arbitrária como prêmio.

Os infinitos de Borges são objetos ou mundos inquietantes, às vezes monstruosos como a Biblioteca de Babel ou a loteria de Babilônia, às vezes surpreendentes como o Aleph. Todos revelam, mais cedo ou mais tarde, os labirintos do incerto em meio à certeza, supostamente dura e calculável, dos números. Todos sugerem que a obscura operação do tempo penetra ainda no coração das “atemporais” matemáticas, como penetra na trama do viver. Nas mãos de Borges, o conceito de infinito dá prova de que é o tempo, irreversível, que tudo corrompe e desatina.

O texto “As matemáticas em Borges” integra o livro *Borges babilônico* (org. Jorge Schwartz), Companhia das Letras, com publicação programada para março de 2016.

Inés Azar nasceu em Buenos Aires. Formada em Letras (Clássicas) pela Universidade de Buenos Aires e com doutorado pela Johns Hopkins University, lecionou por mais de 30 anos na George Washington University. Sua obra crítica se situa entre a reflexão teórica, a filosofia da linguagem e a análise de texto. Publicou, entre outros, textos sobre a construção da subjetividade na poesia de Garcilaso e sobre a relação entre a palavra e a realidade em Quixote.

“The Archaeology of Fiction in *Don Quixote*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, VIII (1988) 117-26.

<http://www.h-net.org/~cervant/csa/articw88/azar.htm>

Borges e o cinema

David Oubiña



Borges interessou-se pelo cinema desde muito jovem. Nos anos 1920, participou da fundação do primeiro cineclubes da Argentina e, em 1929, publicou no jornal *La Prensa* seu primeiro ensaio sobre a nova invenção: “El cinematógrafo, el biógrafo” (*Textos recobrados 1919-1929*). Nesse texto, o raciocínio etimológico permite-lhe propor uma especificidade para o meio de comunicação como expressão de destinos vitais diante da difundida caracterização como dispositivo maquinal que reproduz o movimento. A esse texto seguiram-se outros sobre o tema e foi o próprio escritor que impulsionou a inclusão de resenhas sobre cinema em *Sur*. Foi nessa revista (ao longo dos anos 1930) e em *Selección. Cuadernos Mensuales de Cultura* (durante 1933) que publicou a maioria de seus textos sobre filmes.

O que Borges via nos filmes que resenhou? Por um lado, admira os argumentos bem-sucedidos: é isso o que ressalta em um filme como *Morocco* (Josef von Sternberg, 1930), o qual, apesar disso, o decepcionara. Valoriza também os momentos significativos, nos quais se dá a revelação de uma verdade estética, como ocorre em certas cenas de *The Informer* (John Ford, 1935) ou de *Street Scene* (King Vidor, 1931). Também aprecia a coerência dramática na construção

dos personagens, o que não exclui as contradições psicológicas. Afirma, por exemplo, sobre um filme de Mario Soffici: “*Um homem é arrastado a chicotadas até um rio final. Esse homem é valente, esse homem é soberbo, esse homem é mais alto que o outro... Em cenas análogas de outros filmes, o exercício da brutalidade fica a cargo dos personagens brutais; em Prisioneros de la tierra, está a cargo do herói e, de tão eficaz, acaba sendo quase intolerável*” (Borges em/e/sobre cinema, 2000).

Por outro lado, desconfia dos clichês do nacionalismo e isso o leva a reclamar diante da falta de autenticidade da cidade de Dublin, tal como é representada em *The Informer*. Detesta o costumbrismo e a cor local. Diz: “*Entrar em um cinematógrafo da calle Lavalle e me encontrar (não sem alguma surpresa) no Golfo de Bengala ou na Wabash Avenue parece-me preferível a entrar nesse mesmo cinematógrafo e me encontrar (não sem alguma surpresa) na calle Lavalle*” (Borges em/e/sobre cinema, 2000). Se começa assim sua resenha sobre *La fuga* é, justamente, para reivindicar nesse filme a ausência dos lugares-comuns e das tautologias em que o realismo cinematográfico costuma cair. Por último, repudia a motivação excessiva das ações do herói, os diálogos inverossímeis, o sentimentalismo. Tudo isso o incomoda em *Los muchachos de antes no usaban gomina*: “*É, sem dúvida, um dos melhores filmes argentinos que já vi: o que equivale a dizer, um dos piores filmes do mundo*” (Borges em/e/sobre cinema, 2000).

Porém, o interesse de Borges pelo cinema não se limita à reunião de suas impressões de espectador. Escreveu também roteiros. Primeiro, um projeto intitulado *Subúrbio* (1940), no qual trabalhou com Ulises Petit de Murat (1907-1983) e Manuel Peyrou (1902-1974); pouco depois, uma adaptação da obra de Roberto Payró, *Pago chico* (Pequeno pago) (1943), com Adolfo Bioy Casares, Manuel Peyrou e Eduardo Mallea (1903-1982). Escreveu, somente com Bioy Casares, dois “*argumentos para o cinematógrafo*”: *Los orilleros* (Os marginais) e *El paraíso de los creyentes* (O paraíso dos crentes) (1951). No prefácio do livro que reúne esses roteiros, os autores explicam que uma boa trama é de fundamental importância, mesmo que entendam que sempre tem algo de mecânico. Nesse sentido, reconhecem que não pretenderam inovar nos códigos de gênero e sim, mais exatamente, aceitaram de bom grado as diversas convenções do cinematógrafo: “*ambos os filmes são românticos, no sentido de que os relatos de Stevenson o são. São constituídos pela paixão da aventura e, talvez, por um distante eco de epopeia*”. Os mesmos pressupostos estão na base dos dois roteiros que criaram para o diretor Hugo Santiago e que constituem sua contribuição mais significativa para o cinema: *Invasión* (1968) e *Los otros* (1973).

Borges resgata o tipo de narração límpida dos filmes norte-americanos diante dos europeus, em que os excessos formalistas são um atentado contra a fluência e a continuidade da história (digamos: David Griffith *versus* Carl Dre-

yer). Isso não o impede, porém, de incomodar-se diante dos estereótipos, das breguices e simplificações em que incorrem os filmes de Hollywood. Como os *folk tales* (contos folclóricos) ou as narrativas orais, os relatos do cinema clássico funcionam com base em variações sobre uma mesma matriz. É uma história que já se conhece antes de conhecê-la ou, em todo caso, que se pode prever porque se atém a esquemas predeterminados e a regras fixas de composição. O cinema é, para Borges, um discurso ainda sujeito a esses modos coletivos de enunciação que são os gêneros; por isso mesmo, sintoniza perfeitamente com os outros discursos que circulam na periferia da literatura consagrada e que servem de fonte para os textos de ficção que escreve a partir de *História universal da infância*.

Na realidade, a perspectiva do Borges espectador e roteirista é sempre utilitária: a aceitação desse conjunto de convenções normatizadas que o cinema clássico impôs como linguagem universal serve-lhe, precisamente, para não ter de ocupar-se delas. Ocorre que, embora admire o formato homogêneo e contínuo da narração nos filmes norte-americanos, seus contos parecem trabalhar contra ela. É, de alguma forma, o que afirma em *O jardim de veredas que se bifurcam*: “Desvario laborioso e empobrecedor o de compor vastos livros; o de espalhar em quinhentas páginas uma ideia cuja perfeita exposição oral cabe em poucos minutos. Melhor procedimento é simular que esses livros já existem e propor um resumo, um comentário” (*Ficções*). Certamente, o cinema clássico adotou o modelo da narrativa do século XIX e o próprio escritor fala dos “romances cinematográficos” quando se refere a algum de seus diretores preferidos. Mas se os textos de Borges se sustentam sobre a presunção dessa continuidade romanesca é justamente para não ter de concretizá-la, para não ter de colocá-la em prática.

“A arte narrativa e a magia” (*Discussão*) e “A postulação da realidade” (*Discussão*) são dois ensaios nos quais – de modo explícito – a avaliação dos mecanismos literários remete a exemplos cinematográficos. No primeiro deles, Borges define o romance como uma construção precisa que revela uma ordem e um “vínculo inevitável entre coisas distantes”, ou seja, uma lógica causal subjacente entre situações que não pareciam relacionadas. No segundo, destaca a “invenção circunstancial”, ou seja, põe ênfase nos momentos significativos nos quais, repentinamente, tudo parece condensar-se. A ideia de *progressão teleológica* sustentada em um dos textos pareceria contradizer o resgate dos *instantes privilegiados* que o outro propõe. Porém, mais do que opostos, esses mecanismos se revelam complementares. E é o cinema que, indubitavelmente, funciona comonexo entre ambos. Por um lado, oferece uma tradição narrativa marcada por histórias coletivas e anônimas que podem ser facilmente apropriadas, transformadas e submetidas a múltiplas variações; por outro lado, sobre essa matriz abstrata de uma trama, o espectador literato pode recortar e construir livremente suas cenas perfeitas.

Borges y el cine [*Borges e o cinema*; reeditado com o título *Borges en/y/ sobre cine*; edição brasileira, *Borges em/e/sobre cinema*], livro de Edgardo Cozarinsky publicado em 1974, constituiu um momento fundador para pensar sobre a relação entre a obra do escritor e as imagens em movimento. Sua hipótese não se limita a confirmar o entusiasmo de Borges como espectador, nem a rastrear a admiração de certos cineastas por sua obra, nem a compilar um conjunto de textos menores sobre filmes. O que o livro revela é o impulso crucial que o cinema havia representado, sobretudo como modelo de relato, na prática narrativa do primeiro Borges. Segundo Cozarinsky, certo imaginário cinematográfico revela-se imprescindível na concepção borgeana da narração: “*Há um momento, que poderia ser localizado entre Evaristo Carriego e a composição de seu primeiro conto, ‘Homem da esquina rosada’, no qual Stevenson e von Sternberg suscitaram igualmente a atenção de Borges, quando parecia possível submeter os valentões do fim do século e o bairro de Palermo a um tratamento verbal equivalente ao que von Sternberg aplicava, em Underworld, a Chicago e seus gângsteres*”. Esse vínculo complexo, que vai do cinema à literatura, apresenta-se como um cenário fértil para desenvolver a tensão entre classicismo e modernidade constitutiva da poética borgeana.

Por uma infeliz coincidência, embora significativa, o escritor começa a perder a visão quando surge o cinema moderno. Sendo assim, não pôde assistir aos filmes que puseram em xeque sua ideia da estética cinematográfica cujos fundamentos se reduzem a uns poucos princípios: o modo sinóptico de certos filmes clássicos para apresentar o argumento, o caráter romântico de seus personagens, o tom épico do relato. De repente, os diretores de que tanto gosta começam a pertencer ao passado do cinema e Borges torna-se um observador um pouco *démodé*. Mas essa inaturalidade, essa maneira de estar fora de lugar, é um traço característico, tem efeitos significativos sobre sua literatura. Poder-se-ia até pensar: *é porque* se torna um espectador antiquado (e não *apesar disso*) que Borges encontra a estratégia para construir-se como o grande escritor moderno.

O texto “Borges e o cinema” integra o livro *Borges babilônico* (org. Jorge Schwartz), Companhia das Letras, com publicação programada para março de 2016.

David Oubiña é doutor em Letras pela Universidade de Buenos Aires. É pesquisador do CONICET e professor na New York University em Buenos Aires. Integra o conselho da revista *Las Ranas* (*artes, ensayo y traducción*) e da *Revista de cine*. Seus últimos livros

são *Una juguetería filosófica: Cine, cronofotografía y arte digital* (2009) e *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine* (2011).



O Tempo domesticado

Recordações de um historiador na periferia do capitalismo.

Carlos Guilherme Mota

“A palavra é minha quarta dimensão.”

Clarice Lispector

Escrever é um refúgio em que se constrói um espaço para distanciamento do momento presente. Mas também para entendê-lo melhor e para escaparmos do peso da contemporaneidade rude. Uma pausa no grotesco da vida atual, mas em busca de sua superação.

Tempos piores já ocorreram na história, quando a condição humana revelou o que tem de podre, de miserável, como no caso das guerras do século XX. E de todas as guerras. Não apenas o terror do nazismo e da ditadura de Stálin, com seus campos de concentração, como também o horror do Khmer Vermelho que se excedeu em barbarismo. Na atualidade, os restos do imperialismo na África e no Oriente Médio mostram a que ponto uma humanidade desumana pode chegar nos dias de hoje, dada a ausência total de valores no que diz respeito a vidas humanas, sobretudo vidas de crianças, sempre tão vulneráveis.

Tal estado de coisas não permite otimismo, pois os projetos de superação do *statu quo* mostram-se frágeis em face do soterramento de valores humanistas.

Isso no plano da macro-história. No plano mais restrito do país chamado Brasil, três processos se entrecruzam, a saber: a banalização e mediocrização dos meios de renovação educacional e cultural; o enraizado neopopulismo que nivela por baixo todas as iniciativas de renovação social e mina as instituições; o abandono da ideia de que valores humanistas são imprescindíveis para a vida individual e coletiva, abrindo caminho à corrupção em suas várias dimensões e diferentes níveis. De tal forma que o desafio que o escritor vive torna-se muito maior e deve ser enfrentado sabendo que a escala mudou. As boas referências anteriores caducaram.

Escrever uma memória pode funcionar como válvula de escape para tornar suportável tamanho desafio. Mas a crise existencial adquire profundidade ainda maior. Embora o *malaise* social empane por vezes a alegria de viver em sociedade, o refúgio na torre de marfim tampouco se apresenta como saída satisfatória. Pois a vida continua fora de sua torre.

Enfim, é preciso viver, remar contra a corrente, procurar pontos de apoio, inspiração e referência para sobrenadar na direção de um mundo melhor, menos medíocre. Em que valha a pena viver. Pois a mediocridade anestesia e sufoca. Domesticar o tempo no exercício da escrita. Eis a saída, o primeiro passo.

Autobiografia?

Começar a escrever uma autobiografia implica em nos munirmos de boa dose de coragem. E de paciência. Porque nunca se sabe *a priori* o que poderá ser descoberto, retirado de nosso inconsciente nebuloso. Uma vez estimulado, dele brotam fatos, pessoas, sensações, impressões, odores e uma infinidade de coisas inesperadas, que jaziam no limbo de nosso passado-presente. Como organizar e narrar os diversos tempos de uma vida, nessa procura de um pouco de lógica nos desafios do mundo e em nossas respostas, nas opções assumidas ao longo da caminhada?

Difícil desencavar das camadas profundas dessa *terra ignota* da memória, em que repousam episódios de nossas vivências diversas ao longo do tempo, fatos que se cristalizaram em nossos tão variados contextos pessoais, familiares, sociais, amorosos, profissionais, psicológicos, intelectuais, políticos, econômico-financeiros. E outros acontecimentos aos quais não demos a menor importância no devido tempo, contatos humanos que nos levaram a impasses existenciais, ódios e amores, rancores, sentimentos e frustrações que ainda dormem nas sombras de nosso ser e nos surpreendem quando começamos a puxar os fios da memória afetiva. Ah! Madeleine... ah! o aroma da goiaba...

É dar a partida a uma investigação que conduza nossa sensibilidade (ou melhor, nossos sentidos) a esses lugares obscuros de nossa alma, em que lembranças ora se entrecrocavam, ora parecem descansar, para em seguida se redespertarem com novas cores, contornos e sons, atualizando sentimentos fortes e penosos, outros amenos e risonhos. Muitos se apagam, evanescem, outros são recorrentes e sem explicação. Tantas sensações e sentimentos silenciados, que dormitavam no fundo do coração, a maior parte talvez, e por variadas razões deixados de lado. Por razões e desrazões.

É nesta hora que se impõe a pergunta: por que silenciar? Por que não escrever indagando, ao mesmo tempo, para que serve um escrito desta natureza?

Um personagem de Balzac, Raphael Devillier, em *A pele de onagro*, depois de percorrer um longo caminho cheio de desencontros com o mundo, concluiu que, ao chegarmos ao fim de nossa vida, não há *dor, tristeza ou rancor desde que*

descubramos o sentido dessa vida. Hoje noto que, para além disso e supondo que meu fim não esteja tão próximo (quem sabe?), desafios e instigações da vida presente demandam melhor compreensão. E me inquietam porque pedem para serem postos no papel, solicitando-me novos entendimentos. O que me faz tropeçar nas palavras, neste mesmo momento em que me obrigo a perscrutar meus silêncios.

Ah! os meus silêncios... Foi em Clarice Lispector, reconheço só agora, que encontrei a chave desse obscuro enigma, na busca de um equilíbrio pessoal, psicológico, *em que a vida como um todo se torne tolerável*, ou muito mais que isso, *boa de se desfrutar*. Ouçamo-la:

A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz. Minhas desequilibradas palavras são o luxo de meu silêncio. Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas – escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio (*Água viva*, p. 12).

É isso. A chave-mestra do meu ser pode estar aí. Encontrei-a em Clarice. Torna-se compreensível que, nesse início de caminhada, se misturem sentimentos e percepções embaralhadas na construção de uma memória, *a minha memória*, a ser registrada numa escrita que não seja *apenas* minha, deixada à sombra, o que só faz aumentar a curiosidade. Curiosidade misturada a alguns temores e também a um tremendo medo, explícito; pois experiências e sentimentos silenciados podem irromper ao longo do percurso como um vulcão, em ebulição discreta, catarse aparentemente mansa, que traz à tona e atualiza vivências amoráveis, outras terríveis, indecifradas ou simplesmente medíocres, alegres ou tristes. Enfim, meus sentimentos que vêm à baila. Pois é... meus sentimentos.

Expectativa imensa enquanto aguardo, na maturidade, nesta antessala da velhice, o resultado final desse texto-percurso, na ânsia de saber qual *tipo de narrativa* acabará por dominar, e qual será a *forma* final deste relato, mexido e remexido, revisto, sofrido, fruído. Tempo domesticado? Não sei não.

Permito-me porém sorrir ao longo da feitura destas memórias reveladas, inúmeras vezes saboreadas, curtidas. Uma escrita a ser lida talvez por outros e outras, talvez a ser tornada pública. Por que não, visto que consumi boa parte de meu tempo de vida escrevendo, nem sempre por prazer?

Afinal, para quem escrevo? Para minhas filhas e para meus netos? Ou para minha Adriana? Caso positivo, escrevo a cada um ou uma por motivos diferentes, e cada um/uma lerá com diferentes sensibilidades, em tempos bem diversos.

Escrevo também para mim; neste momento.

A sustentável leveza do ser

Coleciono nestes dias que abrangem de abril de 2011 até o ano de 2013 (que talvez se prolongará pelos anos seguintes) minhas anotações de outros tempos, percorro minhas agendas e cadernos. Encontro tentativas de redação de memórias em cadernos quase virgens. Olho muitas fotografias de diferentes momentos, anoto alguns tópicos que poderão servir de base para o caminho da escrita-memorial.

Descubro, talvez não por acaso, textos com fragmentos de memória de meu pai, colhidos por uma aluna sua, pesquisadora de vidas de professores, e continuo a coletar os poucos escritos de meu avô Máximo de Moura Santos, também educador, o finado professor “Policarpo Mateus”, nome de personagem de dois livros de sua autoria, algo frágeis. Ex-professores como eu, já os conhecia pelo alto, mas nunca pensara em organizar uma história de família na qual eles viessem a ter importância tamanha. Eles e quase todos os membros dessa desgalhada tribo, com algumas mulheres quase anônimas, discretas mas de muito valor, decisivas na formação de minha sensibilidade e visão de mundo. Sobretudo minha mãe Amélia e minha tia-madrinha Lelé (Maria José), que zelaram pelo pequeno dândi que eu fui.

Hoje escrevo para tentar um encontro com elas e eles, mas sobretudo comigo mesmo. Por meio de uma narrativa possível, escrita. Neste passo, é ainda a Lispector quem me inspira neste início de caminhada, tentativa de síntese de vida:

A palavra é minha quarta dimensão (*Água viva*, p. 10).

A dificuldade de ser

Vamos em frente. Impõe-se logo de saída a percepção da imprudência que seria não adotar, nesta longa e delicada construção, uma atitude que não seja de humildade e despojamento. Humildade que não esconda falsidade, pois seria ridículo, estranho, insuportável permitir qualquer espaço para as sutilezas de vaidade insidiosa ou miserável autocomiseração: enfim, a hora é de domesticação de eventuais dores, saudades e rancores, do mesmo modo que de curtição das muitas alegrias que vivi, e que pedem celebração. Festejo não ruidoso e bêbado, mas silencioso, de agradecimento. Por outro lado, digamo-lo *cum granum salis*, “não deixemos a humildade subir à cabeça”. Por quê?

Porque dentro de mim habita, além do improvisado narrador-memorialista, um eterno historiador aprendiz, com seus valores, inquietudes, dúvidas esmagadoras, uma sede de absoluto, mas também conceitos longamente elaborados

e grossos preconceitos. Historiador algo insatisfeito, portanto, algo desafinado, pouco consciente de eventuais méritos, meio retrô e meio pós-moderno, com buracos na formação descontinuada, inseguranças, idiossincrasias insuperáveis às vezes temperadas por traços de histrionismo.

Demais, nesta memória, além dos personagens citados, também vão surgindo em cena outras figuras engastadas em suas épocas, cada uma com seus valores, como também comparecem os principais e poucos interlocutores – eventualmente amigos e amigas – que me acompanharam ao longo da vida, ou em trechos do caminho. Pessoas que ao longo da jornada me abandonaram ou foram por mim deixadas, discreta, lenta ou desastradamente, com ou sem explicação plausível. Ou sem explicação, simplesmente, tanto de minha parte como da parte delas.

Noto aqui, porém, que as mulheres sempre foram muito mais interessantes, carinhosas e sagazes que estes; minhas dívidas para com elas, todas elas, é ir-resgatável, a começar por minha mãe, a romântica e delicada Amélia, já referida. A “marquesa”, segundo meu pai algo rude.

Mais difícil é escrever sobre familiares, próximos ou distantes, queridos ou não, e tentar compreender nossas intrincadas tramas relacionais, conflitos de temperamentos, afinidades, sutis dependências, sentimentos de rejeição. Tudo parece ficar mais interessante e leve quando entram em cena novos amigos, interlocutores inesperados, com outros tempos e vivências. Outras histórias que se cruzam com a nossa, já numa etapa de vida madura. E que, em alguns casos, caem na mesmice.

Resta todavia uma dúvida cruel. Em relação a cada um dos interlocutores antigos ou novos, familiares ou não, *o que, de fato*, consegui(mos) transmitir ou ouvir, acolher ou rejeitar, entender, dialogar em profundidade com cada um? Repito a pergunta: dialogamos com eles de fato, para valer? *That's the question*. Possível resposta: acho que pouco, muito pouco, muito muito pouco. Assim acho. (Em dias melhores, depois deste verão de 2012, quando escrevo estas linhas, talvez eu diga que nem foi tão pouco assim).

Nada obstante, no percurso de escrituração que começo a trilhar, as emoções que brotam fortes e variadas, já as vislumbro com medo e estranho prazer. Pois transitarão por estas páginas personagens diversos, profundos e densos, figuras falsamente profundas, ou rasas, circunspectas ou bizarras, carregando suas vivências, esperanças, alegrias, decepções, todas marcadas pela inescapável *difficuldade de ser* de que falava o inquieto e muito ambíguo Jean Cocteau, de quem, para ser franco, guardei mesmo apenas o título de seu livro. Personagens por vezes demasiado presas a valores irritantes de suas classes (emergentes) e estamentos (decadentes), com sensibilidades marcadas pelas dificuldades e sobretudo pelos desafios de suas épocas, neste complexo país em que uma “cultura” está longe de se encontrar. Pois em 2013 o Brasil, essa enorme moldura dentro da qual vivo, ainda não encontrou a si mesmo.

Enfim, como tratar nesta escrita os afetos e desafetos, paixões e inimizades secretas, que guardei e escondi de cada um e de cada uma? Ou não escondi, e sobre quase todas essas pessoas despejei afetos ou iras, em maior ou menor grau, tantas vezes desajeitadamente, e que hoje vou reencontrando uma a uma – até amorosamente, em grande parte – neste relato?

Escrever uma memória dessa natureza é tentar domesticar os *tempos das lembranças pluraes* que se entrechocam e ainda ladram dentro de mim. Revisitar minha infância, a juventude, meus contemporâneos, suas qualidades e fraquezas. Meus impasses.

Autobiografia? Conversa com o falecido Benedito Nunes

Historiadores de ofício costumam dizer que a biografia constitui talvez o gênero mais difícil entre todos os gêneros historiográficos. Descrever uma vida (uma vida!) banhada na complexidade de sua época histórica, elaborar um perfil de alguém distante de nosso tempo, personalidade que não conhecemos de perto – como, digamos, o marquês de Pombal, Roosevelt ou Vargas, a fantástica Maria Callas ou Ho Chi Minh, o vietnamita revolucionário que, jovem, lavou pratos num restaurante no Rio de Janeiro – eis uma aventura sujeita a riscos enormes.

Os bons historiadores sabem disso, assim como os navegadores ficam alertas quando singram mares revoltos e profundos, enfrentando tempestades. Ou dias de maré baixa. Por alguma razão obscura, o grupo da revista francesa *Annales* não cultiva o gênero biográfico, visto até há pouco com reserva. Nos últimos anos, Marc Ferro e Pierre Nora quebraram tal preconceito, em descontínuas escritas, ainda distantes do grande biógrafo que foi o mestre Lucien Febvre, fundador com Marc Bloch da *École des Annales*, que desenhou com talento os perfis de Martinho Lutero e de François Rabelais.

O (meu) problema agora torna-se ainda maior. Já seria complexa a tarefa de escrever uma biografia de alguém com quem convivemos durante certo período, intelectual ou institucionalmente (um escritor ou um mestre, por exemplo, Sérgio Milliet, Jacques Godechot, Florestan Fernandes ou Albert Soboul, estes três últimos intelectuais públicos e amigos que conheci muito de perto). Ou com quem tenha convivido profissional e politicamente, ou ainda familiar e afetivamente (tudo junto, como no caso de meu avô Máximo de Moura Santos ou de meu pai Deusdâ Magalhães Mota, ambos professores bem conhecidos em seus tempos).

Que dizer, então, de uma autobiografia? Pois, quanto mais avanço neste texto, menos me conheço, surpreendendo-me muitas vezes com caminhos que escolhi. Ou que me vi trilhando, a despeito de meus desejos mais profundos.

Pois não se trata de falar apenas de mim, autobiograficamente. Mas também de amigos e afetos, de nossos diversos amores e familiares em diferentes

momentos. Todos, todas, meus interlocutores, minhas interlocutoras! Quem são, quem foram? Será que eu os (as) compreendi, admirei e amei como mereciam? De tudo ficou um pouco, muito pouco, como escreveu o poeta Drummond, obrigando-me hoje a perguntar: de cada uma dessas (con)vivências, o que restou para mim, mas também para elas, e para eles?

O que fica? Qual o saldo propriamente afetivo e existencial? Quem **são** (verbo no presente, grife-se), efetivamente, ou o que significa(ra)m tais pessoas para mim?

No ano de 2011, pouco antes de falecer, o crítico paraense Benedito Nunes veio em meu socorro, resgatando-me de um revolto mar de dúvidas. Ele me fez entender, deu-me uma pista por escrito:

O importante não é ser, mas transcender.

Pois é, caro Benedito, agora que você está morto, lhe respondo. Posso lê-lo e vislumbrar seu sorriso paraense. Ocorre porém que, ao *transcender*, você sabe que não ultrapassamos os valores de nosso tempo, de familiares queridos, as expectativas de amigos e contemporâneos, de tantos afetos. Pergunto-lhe se, tudo somado, você não corre o risco de ficar falando sozinho, aí no oco de sua inescrutável e indizivelmente triste solidão, a tal “solidão cósmica” que me persegue desde o término do curso ginásial? Diga-me, Benedito, agora que você nos deixou: no Pará, em Minas, na Mantiqueira, em Montparnasse ou aí onde você está agora, a tal solidão é maior ou menor?

(Silêncio celestial, ensurdecador.)

Autobiografia e memória. Do alto dos meus 70 anos

Em *O Último suspiro* (1982), livro autobiográfico, Luis Buñuel (1900-1983) me fornece outra chave:

Neste livro semibiográfico, ao longo do qual eventualmente me perderei como num romance picaresco, rendendo-me ao encanto irresistível da narrativa inesperada, talvez ainda subsistam algumas falsas recordações, a despeito de minha vigilância. Repito, isso tem uma importância irrisória (...). Não sou historiador (...). Sou feito de meus erros e minhas dúvidas, assim como de minhas certezas.

A memória é frágil e vulnerável, diz Buñuel, mas também indispensável e onipotente. Em seu caso particular, a amnésia começou aos 72 anos, a surdez muito antes:

Precisamos começar a perder a memória, ainda que gradativamente, para nos darmos conta de que é essa memória que constitui nossa vida (...). Uma vida sem memória não seria vida (...). Nossa memória é nossa coerência, nossa razão, nossa ação, nosso sentimento. Sem ela não somos nada.

No complexo gênero memorialístico arrisco-me com medo, depois de meditar sobre o que escreveu o espanhol. Porque exige despojamento e ao mesmo tempo leva-nos a presumir que minha/nossa/sua vida pode ter alguma importância, ou graça, para outrem. Presunção sempre, sim, mas pode ainda assim ter alguma graça, ao menos no caso do diretor de *Belle du Jour*, para quem a memória

é perpetuamente invadida pela imaginação e o devaneio, e, como existe uma tentação de crer na realidade do imaginário, acabamos por transformar nossa mentira numa verdade. O que, por sinal, tem apenas uma importância relativa, já que uma e outro também são vividos, ambos igualmente pessoais.

O que vale, para ele, vale para todas as autobiografias; ou muitas. Ou algumas. Em todo caso, vale para mim, nestes meus 74 anos. (Releio estes rabiscos às vésperas dos 74 anos, assustado com o tempo, que passa.)

Ensaio autobiográfico: anotações preliminares

Nessa perspectiva, meu impulso é o de enfrentar a escrita de um ensaio autobiográfico, com a preocupação de debuxar os quadros histórico-sociais e mentais das épocas em que vivi, a partir dos anos 1940. Ensaio, eis a palavra certa, que expressa bem o modo como sempre levei a vida, ensaiando.

Enquanto aprendiz de historiador, bem sei que procuro avançar no gênero historiográfico, perigoso e desafiador. Contar a história da história. Mas também a um só tempo o *menos* perigoso, se acolhermos a observação do cineasta espanhol. Segundo Buñuel, é muito difícil controlar nosso grau de “objetividade” e

autocomplacência ou, no outro polo, de devaneio e introspecção. Pode-se derrapar para impiedosa autoflagelação, inconsciente, discreta ou assumida.

Presunção minha? Não creio, pois com o tempo aprendemos a nos despir um pouco, a tirar as múltiplas máscaras que ainda não grudaram definitivamente na face. E soltar a fantasia. Milliet, utilizando-se de forte metáfora, disse que assassinamos sempre um pouco, a cada dia. De todo modo, esse é o desafio que assumo, na marcha dos meus 70 anos. Momento também de parada para balanço, e avanço.

Correndo o risco de deslizar para o campo árido da banalidade, algumas perguntas logo se plantaram em minha mente, instalando-se para ficar, creio. Perguntar não custa, bem sabemos, mas responder é bem mais difícil, pois se trata de vida. No caso, da minha vida, não a dos outros, que tantas vezes como profissional historiei, debuxando perfis, estabelecendo relações, inventando.

Em suma, o que fiz – e ainda faço – de minha vida?

Autobiografia? Definitivamente sim, perguntando-me porém, nessa nem sempre tranquila reconstrução, qual o rumo, ou melhor, quais os rumos que tomaram minha existência, quais as opções que escolhi em diferentes contextos, ou rejeitei em cada momento de minha vivência íntima. Vivências plurais por certo, sempre inseridas na coletividade mais ampla em que vivo, e à qual pertença – com a qual nem sempre (na verdade, raramente) me identifiquei, mas na qual deito minhas raízes e busco minhas heranças. Raízes. E alimento minhas utopias.

Ah! sim, o Brasil. Pois é nesta parte do mundo que procuro entender minhas encruzilhadas vitais, os descaminhos surgidos no percurso, até me transformar nesta pessoa complexa, meio agoniada e meio feliz, por vezes muito feliz, que hoje se pergunta: quem sou, a que vim, qual meu legado para meus contemporâneos? Terei sido bem-sucedido em minhas tentativas de fazer-me entender aos meus entes queridos para que percebam o quanto os amo? E o que penso valer como ser humano?

Procurar nestes relatos retrazar alguns passos, confundidos com seus ecos, no esforço tentar entender como me situei frente aos meus familiares tão queridos, à constelação de pessoas de meu meio social e profissional, com as peculiaridades e sensibilidades de cada uma. Eis o que move o intento. Terei-os compreendido em suas profundezas, alegrias e agonias, desafios e realizações? Agora, nesta re-visitação, tento desenhar a cores seus complexos perfis, contrapondo-os às características e desafios histórico-sociais e mentais mais fortes das sete décadas que vivi, e como eu os pude compreender.

Já vislumbro que chegarei certamente a um ponto ainda mais inquietante: nem sempre pude perceber em profundidade tanta vida, tantas vidas passadas ao meu lado, e fruí-las em mansa convivência. Hoje vejo, e lamento.

Afinal, quem sou? Terei acertado em minhas opções, para seguir em frente com a vida, de modo positivo, por vezes fatigado mas positivo? Quais cami-

nhos deixei de lado e não percorri, quais intuições não segui, com imensas perdas constatáveis e por vezes dolorosas, para mim e para os meus entes queridos? Mas também algumas vezes com a insopitável alegria, não raramente ansiosa, que a busca mesmo de uma felicidade autêntica sempre me traz. Felicidade madura, que talvez já venha chegando?

E logo surge a pergunta: por que, reiteradamente, escolhi, aceitei ser pai? Experiência suprema, plural, quando o mundo me chamava para outras veredas e desafios existenciais e intelectuais. E que tipo de pai fui e sou, em minhas relações diferenciadas – nada banais, ao contrário – com cada uma das minhas três filhas?

Muitos medos se apresentam neste início de escrita, está claro. O que mais continua a me assombrar deriva do exemplo de Jorge Semprún, uma de minhas admirações e um dos escritores que marcaram nossa época e a muitos de nós que nos situamos, a partir dos anos 60, nas searas da esquerda crítica contemporânea. O escritor Semprún é intelectual, escreveu Franziska Augstein, que, dramaticamente, “consegue entrar dentro de si mesmo sem encontrar-se”, como se lê em seu belo livro biográfico *Lealtad y traición. Jorge Semprún y su siglo*.¹

Esse o maior medo. Ao que fui leal, profundamente? Ao que, procuro responder ansiosamente? Quais minhas traições e “meias lealdades”? De temperamento introspectivo até os 20 ou 23 anos, meio dândi e um tanto *gauche*, logo me vi obrigado a passar a maior parte de minha vida voltado *para fora* de mim, dando aulas e conferências (suando a camisa, literalmente), publicando livros, orientando teses, dirigindo instituições pesadas, escrevendo para jornais e dando entrevistas em rádios e TVs. E falando, falando muito, bem mais do que desejava, procurando tornar pública a minha produção intelectual que, supunha desde o início, deveria carregar uma dimensão humana e política.

Eu era inquieto porém silencioso. O professor e historiador mineiro Francisco Iglésias, personagem marcante em minha vida, amigo mais velho querido a quem eu dedicaria em 1970 meu doutorado *Nordeste 1817*, espantava-se com meu “silêncio agressivo” aos 23 anos. Isso constatado e dito por um mineiro radical como Iglésias, que cultivava a discrição e a (falsa) modéstia, calou-me fundo. O que justifica hoje perguntar-me: agora que a quietude pode ser razoavelmente praticada, conseguirei finalmente encontrar-me dentro de mim mesmo?

Quem fui e quem sou eu? E, nesse embalo, quem serei eu *depois*, muito além das inescapáveis cinzas? Curiosidade delicada, sem preocupações de posteridade. Acho. Se lograr nestas memórias sinalizar um pouco do meu trajeto, a tarefa terá sido cumprida. Mas para quem? Desconfio que haja um desejo escondido, algo sutil que estou desejando verdadeiro, é que, depois da partida, meus entes queridos gostem de mim, me apreciem com todas as minhas ambiguidades

1 Estas palavras já estavam escritas há alguns meses quando li a notícia do falecimento do autor de *El Largo Viaje no El País*, de 8 de junho de 2011: “Muere Semprún, testigo de la barbarie del siglo XX”.

e fraquezas. Como sou, como fui. A um só tempo, muito mais simples e bem mais complexo. *Humano e humanista*, porém.

Pronto: a confissão está feita. Consegui.

Visão de conjunto, num *vol d'oiseau* (1941-2011)

De 1941 até este ano, minha vida, a despeito de alguns trambolhões e impasses, se desenrolou de modo a permitir-me chegar aos 70 anos com um saldo existencial de felicidade bastante considerável. Nascido em família da pequena burguesia urbana paulistana, recente na cidade, com fortes traços de mentalidade rural remanescente, sobretudo do lado paterno, vivi os primeiros anos no clima da Segunda Guerra. Tempo de escassez, que obrigava minha família a tocar a vida com relativa simplicidade, em bairro semifabril de baixa classe média, o Cambucy (ainda grafado com y).

Na rua em que morávamos, a rua do Lavapés, passavam os bondes barulhentos e ônibus fumacentos em direção aos bairros Fábrica, Ypiranga, Vila Prudente, Sacomã. Um dos pontos de bonde ficava bem em frente a casa geminada em que morávamos. Suas breçadas e partidas barulhentas pontuavam nosso cotidiano.

Apontando para o Ypiranga, a rua do Lavapés era o “caminho do mar”, a saída para o porto de Santos, para São Vicente, Praia Grande e para o mundo. Era a rua de chegada de imigrantes de variadas nacionalidades, como a da família de meus amiguinhos italianos pobres, Toni e Sidnei, dois piolhentos, ou da empregada galega Lurdes Gacia Básquez, camponesa atarracada sempre vestida de negro, que se banhava uma vez por semana.

Lurdes tornou-se parte da família, logo adotada por meus avós e minha mãe ao saberem que ela fugira de Pontevedra num navio, depois de seduzida pelo padre da paróquia e que a engravidou de uma menina. Muitos anos se passaram quando a bela filha adolescente veio para o Brasil, agasalhada por minha família e amigos da colônia galega (Lurdes, com sua irmã mais nova Maruja que veio também para a casa do Lavapés, se transformou em próspera dona de pensão na rua da Moóca, com dinheiro que soube amealhar enquanto nossa empregada). Tinha uma sabedoria campônia, uma ironia que vazava pelas gretas de seu catolicismo fechado, não deixando de soltar alguns palavrões em momentos adequados. “Ah, Carlinhos calheiros, me cago en el diablo.”

O esforço de meus pais e avós para manter um razoável padrão de vida não foi pequeno, vivendo desafios permanentes que poderiam nos levar a decairmos de padrão. Éramos da pequena burguesia urbana modesta, algo insegura, mas que se esforçava para não “perder a pose”. Desde muito pequeno, fui criado como um dândi, vejo pelas fotografias. “Classe é classe”, eis uma frase-advertência que ouvi bastante, embora sempre falada em tom irônico. No caso do avô materno,

que era um “gastão” e dado a bebidas, os altos e baixos financeiros nem sempre eram compensados pelo prestígio de ser um educador ligado a conhecido político da educação, Sud Menucci, ambos combativos nas causas dos professores, sobretudo primários. Criaram ambos o Centro do Professorado Paulista (o CPP, no bairro da Liberdade, famoso também por seus bailes e belas normalistas).

Meu avô chegou a ser próximo da “ala ilustrada” de Adhemar de Barros (embora sempre tenha relutado em aceitar posto junto ao governo, e muito menos andar em carro oficial). Menino e depois já adolescente, vi-o muitas vezes, com admiração discreta, esperar engravatado o ônibus no ponto de parada. Não poucas vezes perguntavam-me se era eu “neto do professor Moura Santos”. Ele escrevera uns cadernos para ensino primário, competindo com o famoso Pádua Ramos, autor também de um livro muito conhecido para vestibular. Modesto mas encantado por me sentir neto de um homem importante, eu dizia que sim, e procurava mudar de assunto. Sim, eu era seu neto, e sabia que ele desde cedo também me admirava, filho da filha mais velha dele, o neto que aos 12 ou 13 anos, ou mais, lia as poucas revistas de educação que ele recebia. Não entendia muito, mas lia mal-e-mal, como lia o jornal *O Tempo*, assinado por ele. E na revista *O Cruzeiro*, que circulava de mão em mão pela família, não perdia as duas páginas de Millôr Fernandes, que tanto me marcou.

Dos dois lados, materno e paterno, havia uma certa nostalgia de uma ancestralidade melhor situada socialmente que, de fato, talvez nem tenha existido. Do lado materno, relembro a figura desse avô, professor Máximo, em suas fotos antigas com elegante anel no dedo indicador: nele sempre admirei algo aristocrático e irônico, independente e irreverente como Monteiro Lobato, meio debochado, que evocava ironicamente a pequena nobreza do Vale do Paraíba. Formara-se em Pindamonhangaba em farmácia e odontologia, creio que apenas para ter um título. Descobri mais tarde, poderia ter sido ele herdeiro da fazenda Roseira, ex-propriedade de uma avó escravista, lembrança interrompida por estranho desaparecimento de seus pais. Brumas, brumas. Seu pai, meu bisavô, parece ter sido médico que, dementado, foi parar no hospital que existia na várzea do Glycério, em frente à rua Nioac, tendo sido transferido depois para o Rio de Janeiro. Consta-me que do Rio um dia vieram apenas sua bengala e seus óculos; da tal bisavó, colhi a vaga notícia de que era cultivadora de óperas (Intriga-me ainda hoje uma visita que, aos 8 anos, fiz com meus pais às ruínas escurecidas de uma casa de dois andares, abandonada, de frente para o mar, no meio da longínqua Praia Grande, em Santos. Estranho cenário de ópera. Na mesma época, a cantora Bidu Sayão também possuía uma bela casa de frente para o mar, de estilo colonial, em Bertioiga).

Pouco sei desses bisavós, de que nada se falava, como se nossa família não tivesse história. Meu avô Máximo foi criado por três tias, pelas quais tinha profunda veneração. Creio que sua querida irmã Elvira, companhia de jogatina

em cassinos, também foi criada por essas tias. Casada em Pinda com o introvertido doutor Bastos, uma autoridade do Vale, apelidado de “Quebra-pedras”, a extrovertida tia Elvira, já madura e bem situada na vida, pintava de azul-claro seus cabelos brancos e, segundo as crônicas da rua Lavapés, cultivadas por minha mãe e agregadas, carregava uma fama de boêmia e generosa em seus namoros... enquanto o “Quebra-pedras”, ranheta, ficava em Pinda, cultivando seu mau humor. Suas filhas Daisy e Célia, seus filhos Kermit, agrônomo, e Joselyr, médico que muito devia ao meu avô Máximo, viviam com alguma abundância seus estilos de vida contrastando bastante com as filhas deste, mais modestas.

À margens do rio Paraíba, Pindamonhangaba era um ponto de referência em nossas vidas, com suas festas, os primos divertidos (Kermit em especial) e com o casamento de uma filha de Máximo, a bela e inteligente tia Lygia, com um jovial fazendeiro da prestigiosa embora economicamente decadente família Marcondes. Esse tio Geraldo Vieira Marcondes era um dos filhos de nhonhô Marcondes, antigo proprietário da fazenda Pouso Frio, de café, já agora de gado leiteiro. Ocupado apenas parcialmente, o casarão da fazenda tinha 40 janelas de frente, e até uma escola rural em que tia Lygia, como suas irmãs mais velhas, formada na Escola Normal Caetano de Campos, lecionou por um certo tempo para filhos de andrajosos “camaradas”. No jardim dos fundos havia um pomar abandonado, ornado por estátuas importadas da Itália, agora quebradas ou escurecidas pelo limbo, e também uma horta meio precária, tudo revelando a decadência da família. Os Marcondes, irmãos do tio Geraldo (Edargê, Darcy, Maria), ainda portavam ares e botas de nobreza rural.

Com a partilha das terras, foi o mais novo dos herdeiros, tio Geraldo, quem ficou com o ônus da casa-grande, difícil de manter. Trabalhava de sol a sol, informava-se e se modernizava como podia, tendo se tornado um pequeno líder da cooperativa de laticínios da região. Geraldo, tia Lygia e o primo Kermit, o agrônomo, eram meio americanizados, atentos às novidades que vinham por escassas revistas, como a *Seleções do Reader's Digest*. O *american way of life* alcançava o Vale do Paraíba, mas os restos e hábitos do regime e da mentalidade escravista dominavam as relações sociais. O racismo do querido tio Geraldo era notório, contrabalançado em minha percepção por seu violão minucioso, sobretudo quando tocava *Sons de carrilhões*, de Dilermando Reis. Enfim, serestas em que por vezes comparecia Kermit, com suas calças-culote, o bigodinho de Carlitos e um velho bandolim, com o qual procurava acompanhar, com pouco sucesso e muitas caretas, o meticuloso violonista-seresteiro. Em Ubatuba, chegamos a participar de serestas com eles, na praia do Itaguá em noites de luar, juntamente com mais parentes e amigas, além do professor Bartolo, amigo de meu avô, meio cachaceiro e muito divertido, ocasião em que exibíamos nossos dotes, cantando como podíamos *João Valentão* e *Dora*, de Dorival Caymmi; *Saudades de Matão* e outras

obras clássicas. Ficava a sensação de que “era doce morrer no mar”, sobretudo se abraçados como eu à Valda, enteada loira do Bartolo, meio gordinha mas bem estruturada e gentil, que vivia com os pais aposentados numa casinha simples de frente para o mar na então desabitada praia do Itaguá, escondida atrás de um enorme pé de maracujá. Andar ao longo do Itaguá para encontrá-la e com ela navegar em sua bateira era algo indizível para o jovem galetto do Cambucy.

As férias na fazenda, e na praia, eram ótimas, sobretudo para um menino da cidade que vivia fechado em casa, tratado como um dândi. Aprendi a andar a cavalo em pelo com os primos José Geraldo e Carlos Máximo, ordenhar vacas, ouvir o violão do tio Geraldo à luz de vela ou lampião na sede do fazendão. Ouvir a Rádio Nacional do Rio de Janeiro em seu potente rádio a pilha. Em Pinda, festinhas e namoricos ajudavam a florescer o romantismo que mais tarde invadiria meu coração e todos os meus sentidos. Mais tarde, em Ubatuba, tal rede de relações se prolongou, pois lá o avô Máximo comprara, quando “desterrado” (em verdade, removido como punição para um lugar distante), uma casa modesta na praça central, ao lado da igreja, reavivada pela família. Mas Ubatuba merecerá adiante um capítulo especial, pois foi nos anos 1950 que se deu a grande mudança em minha vida, e o mar, os namoros e a nova sociabilidade pré-adulta facilitaram a passagem da adolescência para a vida propriamente adulta. *Unforgettable*, essa a música que na voz de Nat King Cole constituía o máximo em nossos bailinhos ubatubanos.

Dáí para frente, um rapaz polido vivendo uma vida lascada. Algo romântica, pelo menos até 1964, quando tudo piorou.

O texto “O tempo domesticado” integra a autobiografia inédita de Carlos Guilherme Mota.

O historiador Carlos Guilherme Mota nasceu em São Paulo, em 1941, e é professor titular de História Contemporânea da FFLCH-USP e de História da Cultura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Foi professor colaborador na pós-graduação da Escola de Direito da FGV-SP, fundador e primeiro diretor do Instituto de Estudos Avançados da USP (1986-1988), e diretor da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (2014). Em 2009 recebeu o título de Professor Emérito da Universidade de São Paulo, e em 2011 ganhou o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto da obra.

História do Brasil – Uma interpretação (com Adriana Lopez) (Editora 34, 2015)
<http://www.editora34.com.br/detalhe.asp?id=850&busca=>
Ideologia da cultura brasileira (1933-1974) (Editora 34, 2008) [http://www.
editora34.com.br/detalhe.asp?id=448&busca=](http://www.editora34.com.br/detalhe.asp?id=448&busca=)

O contemporâneo entre tapas e beijos

Ricardo Barberena



Eu estava comprando arte contemporânea, mas eu decidi que eu quero me livrar de tudo. Não que ela não seja arte, mas de repente meu humor mudou, e eu quero dominar o século XVII e XVIII.

(Sylvester Stallone)

Teorizar sobre a literatura contemporânea é correr o risco de terminar uma discussão aos tabefes. Virginia Woolf já havia advertido sobre o perigo desse tipo de literatura, pois adentramos num campo minado no qual “dois críticos em uma mesa, no mesmo momento, irão pronunciar opiniões completamente diferentes sobre o mesmo livro” (Woolf, 2007, p. 104). Sem poder conjugar os tradicionais juízos de valor em obras canonizadas, a crítica literária, alijada de uma prática coercitiva e consensual, acaba por se arriscar no tocante à *provisoriedade* das suas leituras. Não será de se espantar que os críticos “inevitavelmente cheguem aos tapas” (Woolf, 2007, p. 104). Ao aceitarmos a navegação pelo contemporâ-

neo, assumimos o risco de um constante *saber-em-processo* que não raramente entra em rota de colisão e conflito, porque um mesmo livro pode ser entendido tanto como uma duradora contribuição à literatura quanto uma mera miscelânea de mediocridade pretensiosa. Uma série de perguntas começa a atormentar esse flanco crítico: Quando começa o contemporâneo? Qual é a característica estética dominante da literatura brasileira contemporânea?

Para rascunhar uma tentativa de resposta parcial, é preciso refletir sobre uma ética contemporânea. Segundo Agamben, é possível definir como contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra. Ao transitar por essa perversa obscuridade, o passageiro contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, pois “contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (Agamben, 2009, p. 60). Pensado nesses termos, o contemporâneo não é mais declinado sob a égide da arbitrariedade sincrônica que pode ser orquestrada conforme as demandas epistêmicas e discursivas. Ou seja: o contemporâneo ora inicia no pós-Segunda Guerra Mundial, ora começa na virada do século XXI, ora inaugura-se após o medievalismo. Nessa oscilante promiscuidade temporal, a contemporaneidade se transforma numa substância disforme que se encaixa nas infinitas caixas de aço de um *poder/saber* ficcionalizado nos múltiplos enredos de conhecimento. No entanto, se partirmos de uma neurofisiologia da contemporaneidade, não estaremos preocupados com retalhamentos temporais e periodizações fundacionais, mas, sim, com a potencialidade de um mirar-através-do-sombrio da margem, do remoto, do subalterno, do ex-cêntrico. Por isso os contemporâneos “são raros” (Agamben, 2009, p. 59). Ser contemporâneo é, antes de tudo, uma “questão de coragem” (Agamben, 2009, p. 59) porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Confrontada essa leitura do contemporâneo enquanto *ethos* em relação à tradicional concepção temporal, já bastante questionada pelo seu caráter anárquico e obtuso, instaura-se uma problematização central: De quem sou contemporâneo? Para Roland Barthes, numa anotação incidental, “o contemporâneo é o intempestivo” (apud Agamben, 2009, p. 58). A contemporaneidade seria uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância; mas precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. A partir dessa fluidez sobre a pertença contemporânea, não precisamos rastrear a data de nascimento do escritor, do filósofo, do artista para que possamos alquimicamente batizá-lo de *ser contemporâneo*. O mecanismo “batismal” acaba migrando de um espaço temporal (histórico) para um espaço de agenciamento identitário. Para Marc Augé, é preciso que se articulem três perguntas norteadoras: “O que é *ser de seu tempo*?, O que é *nosso tempo* hoje?, Onde se situam os pontos de articulação entre nossa época e a criação artística ou literária?” (Augé, 2012, p.45). Ainda é pertinente relembrar o pensamento de Michel Leiris no qual

observa que é sempre difícil definir ou localizar os caracteres específicos da época em que se vive. Segundo ambos pensadores, contemporaneidade não é atualidade. Não podemos cair numa inocente equação correlacional na qual existiria uma sinonímia perfeita entre o contemporâneo e o atual. E é justamente aqui que reivindicamos a observação da neurofisiologia da visão como uma possibilidade de identificação da condição contemporânea. O grande desafio está na ausência de balizas paradigmáticas temporais, pois discutir a literatura contemporânea é antes de qualquer coisa perguntar-se *quando* é o contemporâneo.

E a literatura brasileira contemporânea? Como fica? Qual é a sua cara? Ao longo de eventos e aulas, não são raras as vezes em que somos indagados: E aí, professor, qual é a identidade da literatura brasileira contemporânea? É aqui que precisamos arquitetar uma reflexão que não esteja referendada pelos sistemas de semelhança e pela suposta fixidez de uma poética contemporânea. Ao nos depararmos com projetos estéticos tão plurais, evidenciamos quadrantes absolutamente heterogêneos que podem variar de uma *palavra-mutilação* de Elvira Vigna à *palavra-respiração* de Almicar Bettega. Assim sendo, talvez tenhamos que responder que a literatura brasileira contemporânea é constelatória. Afinal, uma epistemologia constelatória apresenta-se contra o momento de subjetividade cartesiana, menos preocupada em possuir o fenômeno do que em liberá-lo em seu próprio ser sensível e preservar seus elementos díspares em toda sua irredutível heterogeneidade. A constelação recusa-se a agarrar-se a uma essência metafísica, e articula seus componentes de modo aberto. Como bem ressalta Terry Eagleton, na sua belíssima análise da obra de Walter Benjamin, o conceito de constelação é talvez uma das tentativas modernas “mais originais para romper com versões tradicionais da totalidade, representando uma resistência às formas mais paranoides do pensamento totalizante por pensadores que se opunham a toda simples celebração empirista do fragmento” (Eagleton, 1993, p. 240). A literatura brasileira *contemporânea-constelatória* rompe com versões tradicionais de totalidade, pois o *continuum* letal da história parece abalado pelas lascas e pelos estilhaços de uma estética em constante paralaxe: do intimismo ao realismo, do local ao urbano, do fantástico ao marginal. Se pensarmos a literatura contemporânea como um céu constelado, não apenas marcado por um traço unitário, vislumbraremos uma identificação que não pode ser resumida em poucas particularizações identitárias. Tratemos, então, de praticarmos uma crítica incidental que se permite ao *que cai* suavemente, como uma folha, sobre o tapete da vida; é aquela dobra leve, fugitiva, no tecido dos dias; é o que *mal* pode ser anotado: “uma espécie de grau zero da anotação, apenas o necessário para poder escrever *alguma coisa*” (Barthes, 2004, p. 47).

Segundo Sergio Vaz, “às vezes um poema é o beijo que chega antes da boca” (Vaz, 2012, p. 95). Talvez a literatura contemporânea seja esse beijo que chega antes da boca. Essa boca que é obrigada a enunciar julgamento e valores. Essa boca que é impelida a definir as fronteiras entre a alta literatura e a baixa literatura. Essa boca que é forçada a ter certezas. De qualquer forma, pesquisador

o contemporâneo é se aventurar nas estesias provisórias e passageiras. É hesitar sobre o falar e o não falar. É ser beijado por um texto literário mesmo que ainda não seja possível explicá-lo.

Ricardo Barberena possui graduação e doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pós-doutorado intitulado “Paisagens limiars na contemporaneidade brasileira: representações da identidade no Cinema e na Literatura”, pela mesma universidade. É professor permanente do programa de Pós-Graduação em Letras (PUCRS) e coordena o grupo de pesquisa “Limiares Comparatistas e Diásporas Disciplinares: Estudo de Paisagens Identitárias na Contemporaneidade”. É também coordenador executivo do Espaço de Memória e Documentação Cultural/ DELFOS da PUCRS.

Obras citadas:

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2010.

AUGÉ, Marc. *Para onde foi o futuro?* Campinas: Papyrus, 2012.

BARTHES, Roland. *A preparação do Romance Vol 1*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.


VAZ, Sergio. *Literatura, Pão e Poesia*. São Paulo: Global, 2012.

WOOLF, Virginia. *O Leitor Comum*. Rio de Janeiro: Graphia, 2007.

Cisjordânia

As imagens que ilustram esta edição de *Peixe-elétrico* são parte de uma série de fotografias realizadas pelo artista chileno Rafael Guendelman, de ascendência judaico-palestina, durante diferentes viagens feitas aos territórios palestinos da Cisjordânia, em 2012.

www.rafaelguendelman.com



Copyright © by e-galáxia

Edição: Tiago Ferro, Ricardo Lísias, Mika Matsuzake

Comunicação: Renata Megale

Revisão: Sandro Gomes dos Santos

Tradução: Ricardo Lísias ("A estética da singularidade"; "Uma verdade revolucionária"); Renato Marques ("Imaginando um espaço que está do lado de fora: uma entrevista com Fredric Jameson"); Gênese de Andrade ("As matemáticas em Borges"; "Borges e o cinema")

1ª edição – 2015

Distribuição exclusiva desta obra em formato digital:
e-galáxia

www.e-galaxia.com.br

www.peixe-eletrico.com