

SÉRIE LITERATURA & INTERCULTURALIDADE

WANDERLAN ALVES

TRAVESSIAS CRÍTICAS

TEMPORALIDADES E TERRITÓRIOS NA NARRATIVA
LATINO-AMERICANA DAS ÚLTIMAS DÉCADAS



eduepb



Universidade Estadual da Paraíba

Prof^ª. Célia Regina Diniz | *Reitora*

Prof^ª. Ivonildes da Silva Fonseca | *Vice-Reitora*



Editora da Universidade Estadual da Paraíba

Cidoval Morais de Sousa (UEPB)

Diretor

Conselho Editorial

Alessandra Ximenes da Silva (UEPB)

Alberto Soares de Melo (UEPB)

Antonio Roberto Faustino da Costa (UEPB)

José Etham de Lucena Barbosa (UEPB)

José Luciano Albino Barbosa (UEPB)

José Tavares de Sousa (UEPB)

Melânia Nóbrega Pereira de Farias (UEPB)

Patrícia Cristina de Aragão (UEPB)

Conselho Científico

Afrânio Silva Jardim (UERJ) Jonas Eduardo Gonzalez Lemos (IFRN)

Anne Augusta Alencar Leite (UFPB) Jorge Eduardo Douglas Price (UNCOMAHUE/ARG)

Carlos Henrique Salvino Gadêlha Meneses (UEPB) Flávio Romero Guimarães (UEPB)

Carlos Wagner Dias Ferreira (UFRN) Juliana Magalhães Neuwander (UFRJ)

Celso Fernandes Campilongo (USP/ PUC-SP) Maria Creusa de Araújo Borges (UFPB)

Diego Duquelsky (UBA) Pierre Souto Maior Coutinho Amorim (ASCES)

Dimitre Braga Soares de Carvalho (UFRN) Raffaele de Giorgi (UNISALENTO/IT)

Eduardo Ramalho Rabenhorst (UFPB) Rodrigo Costa Ferreira (UEPB)

Germano Ramalho (UEPB) Rosmar Antonni Rodrigues Cavalcanti de Alencar (UFAL)

Glauber Salomão Leite (UEPB) Vincenzo Carbone (UNINT/IT)

Gonçalo Nicolau Cerqueira Sopas de Mello Bandeira (IPCA/PT) Vincenzo Militello (UNIPA/IT)

Gustavo Barbosa Mesquita Batista (UFPB)



Editora indexada no SciELO desde 2012



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

Editora filiada a ABEU

EDITORA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

Rua Baraúnas, 351 - Bairro Universitário - Campina Grande-PB - CEP 58429-500

Fone/Fax: (83) 3315-3381 - <http://eduepb.uepb.edu.br> - email: eduepb@uepb.edu.br

Wanderlan Alves

TRAVESSIAS CRÍTICAS

Temporalidades e territórios na narrativa
latino-americana das últimas décadas



Campina Grande-PB

2022



Editora da Universidade Estadual da Paraíba

Cidoval Morais de Sousa | *Diretor*

Expediente EDUEPB

Erick Ferreira Cabral | *Design Gráfico e Editoração*

Jefferson Ricardo Lima Araujo Nunes | *Design Gráfico e Editoração*

Leonardo Ramos Araujo | *Design Gráfico e Editoração*

Elizete Amaral de Medeiros | *Revisão Linguística*

Antonio de Brito Freire | *Revisão Linguística*

Danielle Correia Gomes | *Divulgação*

Gilberto S. Gomes | *Divulgação*

Efigênio Moura | *Comunicação*

Walter Vasconcelos | *Assessoria Técnica*

Depósito legal na Câmara Brasileira do Livro - CDL

A474t Alves, Wanderlan.

Travessias críticas : temporalidades e territórios na narrativa latino-americana das últimas décadas / Wanderlan Alves. – Campina Grande : EDUEPB, 2022.

251 p. ; 15 x 21 cm ; 927 KB.

ISBN: 978-85-7879-783-6 (Impresso)

ISBN: 978-85-7879-782-9 (E-book)

1. Literatura comparada. 2. Literatura latino-americana. 3. Literatura crítica. I. Título.

21. ed. CDD 809

Ficha catalográfica elaborada por Fernanda Mirelle de Almeida Silva – CRB-15/483

Copyright © EDUEPB

A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

Para nosotros, la teoría literaria no es neutral, o sea, no es una reflexión científica completamente separada de lo que podrían ser ciertos debates o enfrentamientos filosóficos, políticos, ideológicos, etc. En el interior de la teoría y desde la teoría se plantean todo tipo de enfrentamientos, debates y luchas: el campo cultural es un campo de enfrentamientos, polémicas, estrategias y peleas por la dominación.

Aparte, en la literatura hay una lucha específica por el poder de dominio, que es el poder de leer, el poder de interpretar, el poder de dar sentido a algo, por un lado, y, por otro lado, el poder de decir qué es literatura y qué no es literatura.

Queremos aclarar que en la teoría literaria está implicada la sociedad, la política, el poder, la ideología y las distintas filosofías que circulan alrededor de eso. Cuando digo “política” no quiero decir política de partido, política concreta, sino que me refiero a una política específica del campo literario o a una política específica de la teoría o de la literatura.

Pensamos que en la sociedad se enfrentan muchos modos de leer. [...] ¿Qué son *modos de leer*?, qué implican posiciones respecto del sentido, la interpretación, etc. Esos *modos de leer* son formas de acción.

(Josefina Ludmer. *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*)

[...] tal vez en el fondo la relación entre epistemología crítica y producción estética sea inevitablemente metafórica.

(Antonio Cornejo Polar. “Mestizaje e hibridez. Los riesgos de las metáforas. Apuntes”)

[...] tampoco basta la idea de un saber que se contorsiona en los arabescos de la duda, del eterno preguntar(se), sin correr el riesgo de una afirmación o de una negación que, por provisionarias que sean, suscriban o contradigan un determinado *acto de sentido*. Perderse en

el infinito deslizarse de las significaciones frustrando todo encuentro del significante con el significado y eludiendo todo paradero del nombre o de la categoría, conspira contra la posibilidad de que el saber pueda ejercer una acción *transformativa* sobre las estructuras materiales de la institución ya que tal acción necesita que el pensamiento dubitativo salga de su reserva ensimismada para pronunciarse a favor o en contra de ciertos significados. Tal pronunciamiento requiere interrumpir la ilimitada cadena de las indefiniciones para detenerse en algún sitio ubicable (referible) desde el cual tirar líneas, marcar posiciones, señalar cambios, ya que el momento organizativo de una lucha institucional depende de la capacidad que tiene el saber (como práctica institucionalizable) de operar sobre tramas concretas de sentido y de referencias para intervenir su materialidad práctica. (Nelly Richard. “Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural”)

Dedico este livro a Rosilda Alves Bezerra (*in memoriam*).

SUMÁRIO

PRÓLOGO.....	11
APRESENTAÇÃO.....	17
IMAGINAÇÃO E CRÍTICA (ESPECULAÇÕES SOBRE A CRÍTICA LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA)	29
CONSTELAÇÕES DO TEMPO: <i>BOCA DE LOBO, MENINO OCULTO, EL ALEPH ENGORDADO E MESHUGÁ</i>	65
FORMAS DO TEMPO EM <i>EL HOMBRE QUE AMABA A LOS PERROS E LA AUTOPISTA: THE MOVIE</i>	109
MIGRANTES E ERRANTES: TERRITÓRIOS DA PERIFERIA GLOBAL EM <i>BOLIVIA, BOLIVIA CONSTRUCCIONES E LAS ACACIAS</i>	165
<i>THE BRIEF WONDROUS LIFE OF OSCAR WAO</i> E OS MODOS DE VER/LER A AMÉRICA LATINA.....	193
REFERÊNCIAS	233
SOBRE O AUTOR.....	251

PRÓLOGO

2010, Chile. Patricio Guzmán lança seu documentário *Nostalgia da Luz*. Questionando-se sobre o passado e o interesse humano por esse passado, o diretor chileno estabelece um eixo que se desenvolve por dois caminhos aparentemente inconciliáveis, mas que se cruzam em um espaço específico, o Deserto de Atacama (território), demonstrando interesse pela reconstrução de um passado ou por uma explicação desse passado (tempo/temporalidade). No primeiro deles, astrônomos investigam o céu a partir dos observatórios do Atacama para indagar sobre a origem e a natureza do universo. No segundo, acompanhamos as Mulheres de Calama examinando, investigando, o solo em busca de restos humanos dos desaparecidos pela ditadura chilena. Partindo de um mesmo ponto geográfico, que se estende numa horizontalidade determinada e numa verticalidade quase infinita, vemos dois grupos que interrogam sedimentos (fragmentos determinados do território) em busca de respostas sobre o passado – antigo e recente.

2020, Brasil. O professor da Universidade Estadual da Paraíba, Wanderlan Alves, escreve, durante o primeiro ano da pandemia de Covid-19, um livro de ensaios no qual pretende investigar as territorialidades e temporalidades em diversas narrativas – estritamente literárias ou não – nas últimas décadas latino-americanas. O trabalho é fruto de seu estágio de pós-doutorado sobre a noção de pós-autonomia proposta por Josefina Ludmer. Dois elementos aparentemente não correlacionáveis que se cruzam nesse tempo e espaço específico. O primeiro, uma

contingência de nosso presente com efeitos globais; o outro, a experiência individual de um pesquisador com seu tema, tema este que poderia ser aparentemente de relevância secundária em nosso contexto de crise sanitária e de saúde. É possível pensar uma ligação?

2021, Brasil. Recebo de Wanderlan Alves o manuscrito desse livro e, na sequência, o convite para escrever esse prólogo. Em algum momento entre ler o manuscrito e escrever este texto, revejo o documentário de Patricio Guzmán. Voltas e acasos aparentes que se inscrevem nas experiências sociais e individuais. Uma causalidade faz convergir a escrita de Wanderlan a partir de uma reflexão de Ludmer com minha leitura desse trabalho e o documentário de Guzmán. Causalidade talvez controlada – assim como os limites do deserto desenham as fronteiras horizontais dos cenários do documentário –, já que todos implicados enunciados nessa rede de causalidades estão e/ou trabalham com o referente América Latina, em sentido panorâmico ou em recortes de território.

Contrária ao estilo de um conjunto de prólogos que se inscrevem no modo da atemporalidade, escolho começar aqui com essas marcações temporais explícitas, expondo também, com perdão da metáfora, o esqueleto da minha experiência leitora. Opto por esse modo primeiro por acreditar que esse tempo em que vivemos atualmente – meses de pandemia e caos – é incontornável. A leitura e a escrita evocam, ainda que tangencialmente, seu tempo. Um livro como *Travessias críticas: temporalidades e territórios na narrativa latino-americana das últimas décadas*, mesmo não tratando

de pandemia e Covid-19, é produto dessas circunstâncias, o que faz com que tangencialmente possamos ler análises de determinadas obras que aparecem aqui e que antecedem esse contexto de pandemia em uma relação de continuidade – a persistência de temporalidades ambíguas justapostas e territorialidades conflitivas visualizadas no começo dos anos 2000 cultivam um solo que se tornará próprio para ler os territórios latino-americanos no momento da escrita deste livro de Wanderlan Alves. Não pretendo evocar com isso uma relação de causa e consequência que, de alguma maneira, se oporia ao projeto dos ensaios apresentados por Wanderlan nessa obra, afirmando que o cenário pós-apocalíptico de *La autopista: the movie* anuncia o caos e a sensação de eminência do apocalipse que trespasa a experiência desses 2020/2021 ou nas dinâmicas de migrações e confrontos e classe de *Bolivia construcciones* que poderiam anunciar as discrepâncias sociais escancaradas com o atual contexto de saúde. Pretendo, na verdade, confirmar esse lugar contemporâneo de tempos e espaços em sincronia e justaposição, elementos da obra de Ludmer que ele defende como categorias operativas interessantes para a análise literária, artística e cultural da América Latina; pensando, assim, nas possibilidades de todos os tempos em um tempo que um elemento cultural revela, talvez como as camadas de uma construção antiga ou o fragmente de uma estrela.

Portanto, assumo, também, a referência temporal explícita porque, por mais atemporais que possam parecer determinados textos, defendo como prática de trabalho e de vida a inevitabilidade do atravessamento do indivíduo pelo seu tempo. Assumo, então, o inevitável e convido todos a assumirem também. Tempos e territorialidades são categorias de justaposição e de sedimentação de camadas. Penso aqui na relação de metáfora/continuidade que Guzmán sugere, em seu documentário, com uma ideia de sedimentação de diversas camadas e vestígios sobre a terra e abaixo dela e as partículas suspensas de matérias no universo

que se relacionam com a origem (das galáxias, dos planetas, das estrelas, e em última instância do planeta Terra e dos seres que a habitam). Ao mesmo tempo, essa preocupação com o passado que se apresenta (ou se representa) na arte, embora não em estrita consonância, evoca a ideia de “en sincro” postulada por Ludmer junto à noção de pós-autonomia. Como ela defende em “Notas para literaturas posautónomas III”: “lo sucesivo se yuxtapone y el pasado está en el presente. Cada idea, cada imagen, cada momento, cada territorio, contiene su historia y su pasado. En el trabajo de hoy están todas las formas-trabajo de la historia; en la familia todas las formas-familia; en la literatura la historia de la literatura”. São formas do passado que convivem e coexistem com o presente. Por esse motivo, o filme de Guzmán ganhou nuances diferentes quando relacionado com a leitura do manuscrito desse livro; livro e filme lido e visto em conjunto iluminam zonas novas que talvez uma leitura separada não ressaltasse. Ambos se relacionam com o presente de uma leitura e de uma leitora, justapondo tempos que falam de um mesmo território.

Por último, a necessidade do vínculo com o contexto contemporâneo da escrita e publicação deste trabalho se dá por uma questão perturbadora que se impôs desde que aceitei escrever esse prólogo e que, talvez, tenha perturbado mais de um colega nos últimos tempos: por que se escreve, por que se lê e por que se publica em tempos tão adversos como esse momento atual? A resposta que entrevejo no texto de Wanderlan, no documentário de Guzmán, nos sucessivos aportes que os variados trabalhos de Ludmer propõem, na pesquisa dos astrônomos e na incessante busca das mulheres de Calama é a imperiosa necessidade de seguir; de oferecer formas e caminhos que proponham possibilidades de leituras e interpretações do nosso passado e do nosso presente. Essas possibilidades não são finais, nem fixas nem resolutivas; não funcionam isoladas, porque, dessa forma, seriam como um grão de poeira cósmica, irrelevante na sua unidade, mas revelador em sua

correlação com o conjunto. Sem elas careceríamos do espaço de reflexão e interpretação que permitem as ações/respostas pragmáticas em momentos que requerem isso.

Nesse sentido, ao se interrogar sobre os modos de ver e ler a América Latina em um romance como *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, de Junot Díaz, o que Wanderlan coloca em cena é mais do que uma leitura estética de um romance latino-americano, porque através dela diversos modos de interrogar o território e a identidade nessa parte do continente vão emergindo – a língua de escrita, as noções de língua materna, as relações de colonialidade inscritas em óbvios movimentos de migração e também na cultura *pop*, relações de gênero, movimentos de tradição e ruptura. Ler o trabalho do Prof. Wanderlan Alves, além da leitura de um texto consistente e aprazível, permite, de certo modo, acessar uma das possíveis e diversas entradas interpretativas sobre a América Latina, mantendo o incessante movimento de indagação sobre qual a melhor maneira de enfrentar as questões humanas, acadêmicas e científicas.

Brenda Carlos de Andrade
São Paulo, 23 de abril de 2021.

APRESENTAÇÃO

Em seu célebre ensaio sobre o contemporâneo, Giorgio Agamben dispara: “Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. Mas o que significa ‘ver as trevas’, ‘perceber o escuro?’” (AGAMBEN, 2009, p. 63). A noção de precipitação rumo ao incerto e ao inacabado presente nessa concepção do filósofo italiano não só aponta para uma temporalidade que costumamos identificar ao *presente* como ideia e como expressão, que se cristalizaria num *agora* e que, no entanto, está em perpétua reconfiguração, mas também para os gestos de inscrição de seus rastros em linguagem e imagem, os quais colocariam em evidência a *temporalização* do tempo, as lacunas, sobreposições, conexões, fraturas e anacronismos que fazem com que o presente, como percepção e como ideia, seja, também, um *devenir*.

Nesse sentido, presente e passado deixam de apresentar fronteiras rígidas e contaminam-se reciprocamente. Não é à toa que, como pontua Daniel Link (2009) em *Fantasmas. Imaginación y sociedad*, a visão humanista do tempo, pautada na articulação linear das noções de passado, presente e futuro, mostra-se tão problemática para a cultura contemporânea, a ponto de tornar-se quase insustentável como modelo epistemológico para os modos de pensar de nossa época. Apesar disso, as concepções milenarista (com sua feição apocalítica e messiânica) e *pop* (para a qual apenas o presente existe e ele seria composto da justaposição de vários presentes, como em paralaxe) não oferecem maiores garantias ou certezas sobre o tempo presente nem uma imagem necessariamente mais rigorosa do tempo. E implicam riscos relevantes: o milenarismo porque, ao instituir-se como promessa, coloca no horizonte a ideia de fim e acaba por enfraquecer a potência do

presente como temporalidade aberta à ação, à transformação e à mudança, prendendo-se a uma espécie de fantasmagoria de futuro improvável e inalcançável; a imaginação *pop*, afim à esquizofrenia, porque estrangula quaisquer relações minimamente racionalizadas entre eventos e temporalidades, congelando o tempo e os indivíduos num presente perpétuo para o qual as alternativas são pouco animadoras: repetição, isolamento, desconexão.

O mérito da aposta de Agamben, por sua vez, está na não exclusão de nenhuma dessas possibilidades, que por vezes parecem conflitantes. Sua noção de contemporaneidade pode ser articulada à de Georges Didi-Huberman, ambos herdeiros intelectuais de Walter Benjamin. O filósofo francês lembra que aurático seria “o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas *imagens*, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 149).

Não é coincidência que a noção de aura reapareça aqui. Ao rastrear o percurso daquilo que se tem discutido em relação à noção de pós-autonomia, Raúl Antelo (2012), partindo de textos literários, científicos e filosóficos ao longo da modernidade, remonta ao século XIX para observar, em diálogo com a discussão benjaminiana, certa equivalência poética, imagética e conectiva entre a ideia de aura e o conceito de realidadeficção, que, como sabemos, é fundamental à reflexão de Ludmer (2006; 2010a) sobre a pós-autonomia. Não se trata de achatar a história nem de estabelecer uma equivalência pura e simples entre ambas as noções, mas, sim, da percepção de que a dupla distância, o jogo de presença e ausência, de memória e ficção, é constitutivo de uma maneira *crítica* de aproximação com a obra de arte que atravessa a modernidade e continua reconfigurando-se em nossa época.

Também Robert Hullot-Kentor (2009) insiste na possibilidade de se pensar numa inflexão aurática no contexto da arte contemporânea, desde que seja possível imprimir uma marca subjetiva ao objeto estético pelo artista, de modo que as relações entre sujeito e objeto voltem a contrair vínculos que potencializem a dupla distância. Se nos lembrarmos dos inúmeros retornos na literatura e na crítica contemporâneas – do autor, dos gêneros (auto)biográficos e íntimos, dos hibridismos, dos arquivos, do ensaísmo como perspectiva de aproximação e leitura do literário –, assim como dos limiares entre o público e o privado, a realidade e a ficção, que esses retornos implicam, poderemos admitir ou imaginar que nas temporalidades do presente “lo sucesivo se yuxtapone y el pasado está en el presente. Cada idea, cada imagen, cada momento, cada territorio, contiene su historia y su pasado. [...] en la literatura la historia de la literatura” (LUDMER, 2010b – sem número de páginas).

Essa recolocação em sincronia de elementos que temporalizam o presente na linguagem acarreta como consequência, para uma abordagem da narrativa latino-americana das últimas décadas, a emergência de múltiplas contemporaneidades (locais, nacionais, globais, tecnológicas, recicladas, dos comuns, artística, midiática, intelectual, por vezes tudo ao mesmo tempo). Tal modo de perceber e de experimentar o tempo parece requerer noções alternativas e não dicotômicas de apreensão da temporalidade, cuja configuração se mostre condizente com o que a percepção da realidade sugere que o presente (como tempo histórico, como ontologia, como expressão semiótica) seja (*esteja sendo*) em seu devir, em cada corte-fluxo pelo qual é tomado. Nesse sentido, uma série de operadores de leitura ligados aos debates sobre a noção de pós-autonomia (realidadeficção, fusão e sincronia, fábrica de presente, imaginação pública, modos de ler), assim como às cartografias literárias de nossa época (transversalidades, pós-nacionalidades, globalidades) pode

constituir-se num instrumental relevante para a leitura da literatura contemporânea.

Porém este não é um livro sobre a pós-autonomia ou sobre literaturas globais, propriamente, ou ao menos não é um livro que pretenda debater teórica e extensamente tais noções. De fato, o debate levantado por Josefina Ludmer no início dos anos 2000, que hoje é abordado a partir de diversas perspectivas, especialmente no Brasil e na Argentina, tem me interessado bastante, particularmente sua recepção pela crítica e os desdobramentos oriundos daquela discussão para o pensamento sobre a literatura, a crítica e a cultura contemporâneas. Aqui, no entanto, as noções oriundas dos debates pós-autonomistas são mobilizadas como operadores provisórios de leitura, na tentativa de capturar nuances dos objetos propostos para análise, em cada caso, sem que a reflexão procure aplicá-los a um determinado objeto nem perca de vista seu caráter conceitual situado no contexto das discussões atuais sobre a cultura latino-americana e no âmbito das disputas teóricas no interior do próprio latino-americanismo.

Nesse sentido, talvez eu possa assinalar que, apesar de certa constelação de críticos com os quais este livro dialoga, dois nomes ganham certo destaque, pela frequência com que aparecem. São eles Josefina Ludmer e Fredric Jameson. Não é uma casualidade, pois Jameson é um nome fundamental à reflexão sobre o tempo e suas inscrições estéticas no contexto da globalização e do que, em termos históricos, se convencionou chamar de pós-modernidade. Seus escritos sobre o capitalismo tardio são leituras obrigatórias para os estudiosos da literatura dos anos 1970 e 1980, e seus estudos publicados neste início de século XXI por vezes reavaliam e atualizam suas discussões anteriores, potencializando um diálogo crítico importante para se pensar, por exemplo, as continuidades e descontinuidades da produção estética e intelectual anglo-americana e latino-americana num contexto de mundialização da cultura, como é o nosso. Além disso, Jameson também é uma

leitura seminal para a reflexão de Josefina Ludmer sobre a noção de pós-autonomia – que aparece frequentemente nestas *Travessias críticas* – e, inclusive, aparece citado em seu polêmico “Literaturas postautónomas” (2006). Eu diria, aliás, que a aproximação entre ambos poderia se acentuar se esse folheto publicado pela crítica argentina for lido em diálogo com “La estética de la singularidad”, do crítico estadunidense, que saiu em 2015 na *New Left Review*.

Visto dessa perspectiva, não surpreende que as discussões levantadas por ambos os críticos figurem, insistentemente, no horizonte da reflexão que procuro desenvolver aqui. Os dois colocam em relação a literatura, a teoria, a crítica e a economia em seus textos e procuram realizar uma leitura da arte e do pensamento sobre ela em consonância com os debates de seu presente e de seu contexto histórico respectivo, num esforço evidente de atualização. Apesar das diferenças de alcance, língua e difusão, seus escritos despertam, no momento em que são publicados, polêmicas de recepção fundamentais, que desautomatizam a abordagem e certos modos de pensar o literário e as artes. Além disso, algumas noções postas em evidência por eles acabaram ganhando grande visibilidade na crítica latino-americana, como a de lógica cultural do capitalismo tardio, de Jameson, ou a (mais recente) de pós-autonomia, de Ludmer.

De certo modo, o debate pós-autonomista, tal como figura no pensamento de Ludmer nos anos 2000, dá forma a uma reflexão cuja origem em sua trajetória também é anterior e poderia ser rastreada ao menos desde os anos 1980, constituindo-se num esforço para ler, criticamente, ao longo de quase 50 anos, as dinâmicas, as transformações e as temporalidades da literatura e da crítica latino-americanas, bem como de seus modos de ler.

Como se nota, o diálogo potencializado entre as obras de ambos os críticos não se situa apenas no horizonte de um *possível crítico*, mas concretiza-se, na medida em que o pensamento de Jameson é, de certo modo, recolocado em debate latino-americano

por Ludmer na discussão sobre a pós-autonomia, inclusive de modo estranhamente *anacrônico*.

No entanto, nas leituras que procuro desenvolver neste livro, interessa-me manter uma relação tensa e crítica com as noções oriundas das obras tanto de Jameson quanto de Ludmer. Trata-se de uma tentativa de precipitar-me também rumo ao obscuro e ao inacabado, de tentar escrever mergulhado “nas trevas do presente”, a partir de uma perspectiva que, em vez de pautar-se em respostas dadas *a priori*, se orienta por meio de interrogações, retornos, desdobramentos, giros rumo a, mas também ao redor de uma ideia, uma imagem, um objeto, um motivo dramático, um modo de ler. Por essa via, procuro não perder de vista a contingência das próprias escolhas implicadas na prática e no gesto críticos, nos relatos que a leitura crítica cria, nos rastros que deixa. Certa transividade implicada nessa abordagem leva-nos ao segundo eixo norteador das reflexões presentes no livro: o território.

Estético, político, econômico, simbólico, tecnológico, nacional, global, concreto, virtual, real ou ficcional, enquanto conceito a noção de território adquiriu, nas últimas décadas, uma feição fundamentalmente transversal, que problematiza os conceitos de fronteira, limite, dentro ou fora, ao mesmo tempo em que é comumente interpelado por esses marcadores. Renato Ortiz propõe pensar o território em termos de inclusão e afecção, apontando, desse modo, para ele como sendo marcado pela noção de *relação*:

Mi propuesta es considerar el espacio como un conjunto de planos atravesados por procesos sociales diferenciados. Debo, entonces, dejar de lado los pares de opuestos –externo/interno, cercano/distante– o la idea de inclusión para operar con la noción de líneas de fuerza. Si se acepta, de modo preliminar, que lo “local” se sitúa dentro de los países (al fin de cuentas, el Estado-nación es una realidad geopolítica), podemos imaginar, idealmente, la existencia de tres dimensiones. Una primera, en la cual se manifiestan

las implicaciones de las historias particulares de cada localidad. Realidades que no se articulan necesariamente con otras historias, aun cuando están inmersas en el mismo territorio nacional. [...] El segundo nivel se refiere a las historias nacionales, que atraviesan los planos locales y los redefinen a su manera. La conexión es ahora posible a través de la mediación de un eslabón trascendental, lo que nos permite hablar propiamente dentro de un espacio común dentro de fronteras bien delimitadas. Una última dimensión, más reciente, es la de la mundialización. Proceso que atraviesa los planos nacionales y locales, cruzando historias diferenciadas. La civilización de la modernidad-mundo se caracteriza, pues, por ser, simultáneamente, una tendencia de conjunción y de disyunción de espacios. Esto nos permite percibirla como marcada por dos direcciones, una volcada hacia lo singular, otra hacia la diversidad. Esta sensación de bifurcación de sentidos nos lleva, a menudo, a imaginarlos como vectores antagónicos (se dice comúnmente, en la discusión acerca de la globalización, que los localismos son su antítesis). Se trata de una comprensión equivocada de lo que está ocurriendo. Sincrónicamente, conjunción y disyunción son partes de un mismo fenómeno.//Estoy sugiriendo, por lo tanto, que la mundialización de la cultura y, en consecuencia, del espacio, debe ser definida como transversalidad (ORTIZ, 1998, p. 34-35).

Se admitirmos a proposta de Ortiz, pensar o território como um conjunto de planos e atravessamentos implica imaginar outras ou novas cartografias (alternativas) capazes de articular o local, o nacional e o global, mas também as inúmeras temporalidades que recortam não só o espaço, mas o tempo, num olhar síncrono-diacrônico para o território. Nesse sentido, a própria noção de América Latina se desautomatiza, potencializando-se como um “atlas portátil”, para remeter à expressão de Graciela Speranza (2012), que porta uma imagem (móvel) do mundo e

suas dinâmicas, ao mesmo tempo em que é um *puzzle* cujas articulações possíveis expandem o território latino-americano para outras línguas, geografias e trocas simbólicas, de modo que os opostos se aproximam (por vezes, se fundem) e “la ficción se come la realidad” (LUDMER, 2010b, sem número de páginas). Tal cartografia fluida, ou movediça, permite que territórios e sujeitos experimentais (ligados a experiências, a experimentalismos, mas também ao perigo que toda desterritorialização acarreta) possam ser analisados, na literatura, por meio de relações transversais que não os condenem a um destino previamente dado, seja em razão de suas origens, seja pela língua, seja pela classe, ao mesmo tempo em que os expõe ao risco de perda da própria individualidade, da errância e do desencontro – a desterritorialização absoluta impede a vida, como observa Deleuze (2002).

Pensando nos horizontes que as problemáticas apontadas anteriormente abrem para a leitura da literatura e da arte latino-americanas, *Travessias críticas* aborda, em cinco textos que dialogam entre si, textualidades e inquietações críticas que procuram, se não responder às questões levantadas pela crítica recente, ao menos dialogar com elas para ler os entrecruzamentos entre literatura, teoria, crítica e cultura em algumas narrativas publicadas nas últimas décadas. Nesse sentido, o primeiro dos textos volta-se para uma especulação sobre os horizontes que a imaginação pode abrir no debate em crítica literária, em consonância com os diagnósticos sobre os rearranjos da cultura, da literatura e das artes neste início de século XXI.

O segundo, por sua vez, trata da dinâmica da multiplicidade temporal no relato latino-americano, centrando-se, basicamente, em quatro narrativas das literaturas brasileira e argentina dos anos 2000: *Boca de lobo*, de Sergio Chejfec, *Menino oculto*, de Godofredo de Oliveira Neto, *El Aleph engordado*, de Pablo Katchadjian, e *Meshugá*, de Jacques Fux. Já o terceiro texto discute as formas e expressões do tempo em dois romances cubanos: *El hombre que*

amaba a los perros, de Leonardo Padura, e *La autopista: the movie*, de Jorge Enrique Lage.

Centrado na temática dos territórios, o quarto texto analisa as migrâncias, errâncias e territorialidades de uma periferia latino-americana afim a certa ideia de sul global, a partir de três relatos: o romance *Bolivia construcciones*, de Sergio di Nucci, o filme *Bolivia*, do diretor Israel Adrián Caetano, e o filme *Las acacias*, dirigido por Pablo Giorgelli. E, por fim, o quinto texto, que também articula temporalidades e territórios, faz uma leitura da problematização dos modos de ver e ler a América Latina em *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao (A fantástica vida breve de Oscar Wao)*, romance do escritor dominicano-estadunidense Junot Díaz.

Desse modo, as análises recobrem uma gama considerável de escrituras, geografias e expressões estéticas na narrativa das últimas décadas, ainda que não apresentem qualquer pretensão de abordar o conjunto das literaturas da América Latina nem de construir um panorama sobre tais questões. O elemento norteador das análises, na verdade, é o relato – suas inflexões, formas e expressões como vias de aproximação às temporalidades e aos territórios contemporâneos, lidos em (e com) sua linguagem.

Quanto à configuração destes escritos, as versões dos textos apresentadas aqui são inéditas. No entanto, formatos preliminares de alguns deles já circularam anteriormente em contextos específicos, ao longo de sua elaboração. As ideias que norteiam a reflexão sobre imaginação e crítica desenvolvida no primeiro deles, por exemplo, foram discutidas sucintamente em forma de conferência na *V Semana académica do CCHE*, na Universidade Estadual da Paraíba. Uma versão inicial do debate sobre as dinâmicas do tempo no relato latino-americano contemporâneo foi apresentada em Montevidéu, num congresso da *Sección LASA Cono Sur* e foi posteriormente publicado em espanhol, na revista *Confluenze*, na Itália – porém a versão aqui apresentada foi ampliada e revista, além de estar em português. E a discussão desenvolvida no quarto

ensaio foi introduzida em forma de conferência no *I Ciclo de Palestras PODES – Diálogos Sul-Sul: Américas e Áfricas*, promovido pela Associação de Estudos Pós-coloniais e Decoloniais no Ensino, nas Culturas e nas Literaturas Sul-Sul (PODES). Tais particularidades contextuais, ainda que não definam a configuração final de cada texto, imprimem certas inflexões aos debates apresentados neles, especialmente no que diz respeito ao foco, ao recorte do *corpus* ou, mesmo, às opções teórico-críticas norteadoras da reflexão ou dos argumentos postos em destaque em cada um.

Tenho a impressão, no entanto, de que esses textos se complementam, ao explorar nuances da discussão mais ampla sobre o tempo e o território que talvez não pudessem ser debatidas satisfatoriamente num capítulo isolado. Por outro lado, quando articulados, eles nos permitem percorrer essas *Travessias críticas* e as possíveis linhas de fuga e de leitura que elas procuram abrir para o debate sobre literatura, crítica e cultura contemporâneas na América Latina.

Antes de terminar essa apresentação, gostaria de agradecer a todas as pessoas que colaboraram para que este projeto se tornasse possível: alun@s e orientand@s, que são meus interlocutores cotidianos, colegas de trabalho, de grupos de pesquisa (especialmente do GELCCO/CNPq) e de minha rede de colaboração, com quem tenho tido a oportunidade de trocar ideias sobre literatura, teoria e crítica literárias na América Latina. Agradeço, ainda, à Universidade Estadual da Paraíba, que me liberou por um ano das atividades docentes para o desenvolvimento do projeto “Pós-autonomia: dos fundamentos e implicações teóricas do conceito à crítica de Ludmer”, ao longo de cuja execução pude, também, escrever este livro, e ao CNPq, pelo auxílio em forma de bolsa de

estudos (PDJ – Proc. 153023/2019-8, março-2020/março-2021), sem os quais talvez não tivesse sido possível concluir este estudo. Agradeço especialmente a Ana Cecília Olmos, pela interlocução ao longo da execução do projeto, e ao Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, pela acolhida de minha proposta de pesquisa, em forma de estágio de pós-doutorado. Agradeço, também, ao André Luís Gomes de Jesus, ao Marcelo Medeiros da Silva e ao José Veranildo Lopes da Costa Junior pelas leituras e sugestões a esse material. Agradeço, por fim, a Brenda Carlos de Andrade pelas leituras e sugestões, assim como pelo prólogo.

Wanderlan Alves

João Pessoa, março de 2021.

IMAGINAÇÃO E CRÍTICA (ESPECULAÇÕES SOBRE A CRÍTICA LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA)

Now such ideas can be Relatively Unthinkable, which means that they don't make sense by the standards we presently accept but we can construct a new system of thoughts around them with rules which render them sensible; presently unthinkable, but thinkable according to a future way of thinking. (Lee Braver, "Thought on the unthinkable")

Es decir, hay que crear posibilidades donde lo que usted llama ideología dominante no tiene todo el poder. Hay que crear posibilidades, o sea, hay que inventar. Es por eso que los artistas son interesantes, porque inventan sin cesar. Hay que tener una invención ética, política, estética, de la vida cotidiana. Eso: inventemos, inventemos más. (Georges Didi-Huberman, em entrevista)

Sem que se adote como premissa uma perspectiva apocalíptica, pode-se considerar que a presença, a frequência e a quantidade de imagens fabricadas que permeiam nosso cotidiano (às vezes, elevadas à saturação) colaboraram para certa banalização ou, mesmo, crise da imaginação, no contexto da chamada reprodutibilidade técnica e, mais recentemente, de toda a gama de mídias digitais, na maioria das vezes a serviço da informação e do entretenimento. Visto que as técnicas de reprodução mecânica e as mídias digitais tornaram-se praticamente onipresentes em nossas vidas, elas acabam intervindo naquilo que, por vezes, acreditamos ser manifestação espontânea de nossas mentes.

Se pedíssemos aos/às leitores/as deste texto para imaginarem um ET, por exemplo, muito provavelmente, mesmo os/as mais criativos/as não chegariam a uma representação de ET radicalmente diferente dos paradigmas difundidos pelo cinema: forma física antropomórfica com alguns traços exagerados – geralmente o tamanho da cabeça e dos olhos ou a estatura, etc. –, inteligência superior à nossa e um comportamento ambíguo que nos deixaria em dúvida sobre sua “natureza” amistosa ou hostil. Há nisso a expressão de certas tensões políticas que não serão discutidas aqui, mas que são fundamentais para o cinema hollywoodiano desde meados do século XX, ao menos – certa “doutrina” acerca do dever dos EUA de defender a Terra e garantir a paz mundial; as obscuridades científicas oriundas do contexto da Guerra Fria; o aumento vertiginoso da capacidade humana de destruir o planeta nos últimos séculos. Numa síntese dicotômica que o próprio cinema vulgarizaria (e, anteriormente, também a literatura), trata-se do arquétipo da luta do bem contra o mal que, desde meados do século XIX, seria explorado nos mais diversos gêneros escriturais e visuais de um modo que não mais se circunscrevia à concepção do mundo no âmbito do sagrado.

Mas também poderíamos nos aproximar da questão a partir de outros campos semânticos. Em vez de ET's, podemos pensar no imaginário erótico contemporâneo, por exemplo. Arrisco a hipótese de que, nesse caso, também somos diretamente influenciados pelos meios de comunicação e a indústria cultural – e aqui a indústria pornográfica teria um lugar de destaque –, além de recursos tecnológicos que alteraram o alcance das vivências eróticas, como a *webcam* ou os aplicativos destinados à procura de parceiros das mais diversas orientações sexuais (Tinder, Grindr, Scruff, Hornet, etc.) – determinar se tais alterações acarretaram a ampliação ou a diminuição dessas vivências é outra questão controversa, que não discutirei aqui.

Padrões de beleza masculina ou feminina, heterossexual ou homossexual e, inclusive, o conjunto de comportamentos agenciados no processo de sedução constituem-se, muitas vezes, em estilizações de produtos consumidos no plano da cultura¹. Mesmo as representações e apropriações eróticas das experiências homossexuais, vistas por vezes como sendo mais livres por se contraporem, aparentemente, à dicotomia masculino *vs.* feminino, não passam, na maioria dos casos, de variações desse mesmo esquema, que não deixa de sugerir a influência exercida pelas próprias narrativas sobre as representações eróticas, a partir do romance sentimental, das narrativas pornográficas e da literatura detetivesca (centrando-se nas figuras do agressor e da vítima), posteriormente apropriados livremente pela indústria do entretenimento, que sobrevivem até os nossos dias. Uma expressão vulgarizada dessa ideia circula nas comunidades gays, sob o rótulo da “discrição”, que sugere que ser “visivelmente gay” (leia-se: afeminado) constituiria uma mostra de fraqueza, da condição de dominado ou, inclusive, das preferências sexuais do indivíduo.

A própria limitação dos modelos mais correntes de expressão dos gostos e perfis eróticos homossexuais aponta para sua incurção no âmbito do consumo: ursos, rapazes comuns, atletas, nerds, rapazes sarados, coroas, caçadores, rapazes militares, couro, novinhos, gordinhos, *queer*, HIV+, discretos, universitários, fetichistas, bissexuais, trans, *drag*, etc. Enquanto a extensa enumeração sugere diversidade, a categorização das vivências e dos parâmetros eróticos bem delimitados aponta para um universo imaginário codificado e amplamente conhecido e regulado.

1 Em “¿Pornografía o fashion?”, Beatriz Sarlo observa: “Hay que reconocerle a la televisión que, en cuanto a contenidos, lo vio primero: el circo triple X, la escena de las calles rojas, la fascinación por el travestismo y antes, en los ochenta, la prostitución femenina, que hoy ya no le hace abrir un ojo a nadie” (SARLO, 2005, p. 17).

O escritor argentino Daniel Link explorou em seu romance *La ansiedad* (2004) os limites das experiências possíveis do erotismo gay no contexto dos *chats* e da Internet, numa perspectiva de certo modo melancólica, que, segundo o autor, não vê vias concretas de transposição da “ficção” envolvida em tais práticas para a “realidade”. Sua alegação, no entanto, pode ser questionada, já que supõe uma separação entre a ficção e a realidade que não se coaduna ao atual estado dos meios de comunicação no tecido social, como, aliás, fica sugerido, por vezes, na narrativa desse romance. Por sua vez, Green (2010) observa que a partir de meados dos anos 1960, aproximadamente, o imaginário gay começou a aproximar-se mais intensamente de uma cultura de consumo de padrão norte-americano, o que levou ao desaparecimento (ou quase) de certas manifestações da homossexualidade anteriormente frequentes. Na América Latina, um exemplo disso é a extinção (ou quase) de figuras como a *bicha louca* ou *loca*, em espanhol, que sobrevive apenas como estereótipo, mas praticamente desapareceu de funções como organizadoras de vitrines, vendedoras em lojas de roupa ou modistas, comuns até os anos 1930 ou 1940, em muitas cidades do continente. Entre os últimos escritores que exploraram esse paradigma da homossexualidade estão o argentino Manuel Puig (1932-1990), em *El beso de la mujer araña* (1976), e o chileno Pedro Lemebel (1952-2015), em *Tengo miedo torero* (2001).

Num de seus *Fragmentos reunidos* (o de número 12, da primeira parte), no qual trata das *megastores* de artigos pornográficos nos Estados Unidos (no final dos anos 1990 e começo dos anos 2000), Fábio Durão toca num aspecto importante desse tema, ao chamar a atenção para a “coabitação do imaginativo com a regulação” num universo tradicionalmente posto no âmbito da intimidade, da subjetividade e da liberdade, tanto no que se refere à imaginação e aos desejos quanto às práticas eróticas propriamente ditas. A literatura e as artes, que são extremamente vorazes,

há muito lidam com essa questão e dialogam, em algum nível, com um conjunto de mudanças operadas na percepção e nos modos de legitimação do conhecimento ou de seus “desvios”. Atenção e desvio: dois polos do *continuum* da imaginação.

Machado de Assis, em 1896, e antes, Edouard Manet, em 1879, puseram em relação os dois extremos desse *continuum*, respectivamente em “Uns braços”, conto de *Várias histórias*, e no quadro *Dans la serre* [*Na estufa*]. Em “Uns braços”, o narrador adota uma perspectiva que oscila entre o olhar mais distanciado e onisciente e outra que se aproxima bastante das próprias personagens – visão “com”, nos termos de Pouillon –, e chama a atenção para o comportamento absorto, perdido, de Inácio, especialmente quando ele está na casa de seu chefe (Borges) diante de D. Severina. Inácio, ainda adolescente, saído da casa dos pais para trabalhar, aos poucos descobre nos braços de D. Severina (que tem apenas 27 anos) o desejo amoroso, o aconchego materno simbólico e a expressão do proibido, elementos que se manifestam na vivência tímida dos momentos em que ele a vê, geralmente durante o almoço ou o jantar.

A clara distopia dos lugares sociais – ela rica, ele pobre e muito mais novo, para os padrões da época – constitui um impedimento social e simbólico, mas, ao mesmo tempo, Inácio e D. Severina empreendem um processo de sedução recíproca (nunca abertamente revelado), que beira o tabu e também toma conta dos sonhos do rapaz, tira-lhe a atenção dos afazeres e culmina no seu envio de volta à casa dos pais, por ordem do patrão, talvez motivado, também, por alguma intervenção de D. Severina, que passa a sentir-se culpada após dar um leve beijo no rapaz enquanto ele dormia, o que, a partir de então, a faz conviver com a culpa e a dúvida, sem saber que o rapaz nada sabia a respeito do beijo, acreditando que tudo não passara de um sonho que tivera com ela. Verdade é que “Nunca ele pôs os olhos nos braços de D. Severina que não se esquecesse de si e de tudo” (ASSIS, 1994, p. 17).

Na tela de Manet (*Dans la serre* [*Na estufa*]), por sua vez, uma mulher sentada num banco, acompanhada de um homem apenas levemente inclinado, atrás, no espaldar do assento, em meio a um espaço cheio de plantas (a estufa), apresenta um olhar perdido, absorto talvez, enquanto o homem a olha obliquamente. A cena sugere a intimidade do encontro, a possibilidade ensaiada do toque (a mão esquerda da mulher está sem luva), que, no entanto, não se concretiza, talvez porque o homem suspeite da existência de alguém à espreita que os vigie, como pode ficar sugerido por seu dedo que, ao segurar o charuto, parece apontar para outro lado, outro ângulo de visão possível, conforme a sugestão de Jonathan Crary (2004). Crary nota certa homologia sugerida no conjunto marcado pela rigidez do corpo da mulher dividido ao meio pela cintura do vestido e a configuração das estacas modeladas do espaldar do banco. Coroando a situação, há a sugestão do adultério, visto que ambos usam uma aliança, porém a cena parece acusar um estado de “choque” e vigilância que cria uma tensão com o olhar da mulher e a suspeição da espreita.

Tanto no conto de Machado de Assis quanto na tela de Manet, separados por menos de duas décadas um do outro, o olhar se liga à imaginação e à liberação, assim como à vigilância. A falta de atenção de Inácio custa-lhe a demissão, ao passo que, na tela de Manet, a suspeita de estarem sendo espreitados impede qualquer aproximação mais íntima (as mãos não se tocam, o casal não se olha). Em ambos os casos, fica sugerida a falta cometida (pelo tabu ou pelo adultério ou, mesmo, pela intimidade publicamente revelada), que logo aponta para um desvio associado ao olhar. São a própria concepção de sujeito, individualidade e percepção que estão implicadas nas duas representações que, nesse sentido, dialogam com modelos perceptivos então em crise – em Machado de Assis, pela paródia à representação romântica do idílio e de um *locus amoenus* impossível; em Manet, pelo diálogo implícito com o contexto de popularização da câmera e as alterações da percepção

supostas no contexto da vida urbana na Paris da segunda metade do século XIX.

IMAGINAÇÃO, NORMA E DESVIO

Os exemplos de Machado de Assis e de Manet dialogam com um contexto mais amplo, em que a alteração da percepção está ligada a mudanças no conceito de subjetividade. Crary afirma que “Parte da precariedade *Na estufa* está em como o quadro figura a atenção não somente como algo constitutivo de um sujeito na modernidade, mas também como aquilo que dissolve a estabilidade e a coerência de uma posição de sujeito” (CRARY, 2004, p. 86).

Enquanto certa concepção de sujeito moderno constituiu-se tendo a noção de indivíduo como conceito subjacente, o conjunto de alterações perceptivas operado no século XIX pôs em xeque o alinhamento entre subjetividade e individualidade ou, ainda, entre subjetividade, individualidade e consciência de si, o que fez com que o antigo campo da imaginação como espaço de liberdade e fantasia (sem se desconsiderar, aqui, o risco de que tal representação fosse, também, um mito ilustrado) esbarrasse no campo da imaginação como descontrole ou patologia. Tal alteração no *status* da imaginação estaria vinculada à saturação sensorial que marcou a consolidação das grandes cidades, bem como a emergência da publicidade, do jornalismo e do cinema, ainda no século XIX, alterando não só a paisagem, mas também os modos como o indivíduo se insere nela (BENJAMIN, 1985; GUNNING, 2004; CRARY, 2004; SINGER, 2004).

Por um lado, a criminologia, o discurso midiático e as ciências positivistas centraram-se numa ideia de verdade pautada no que pode ser material ou visualmente comprovável. Por outro lado, a fantasia foi aproximada das manifestações somáticas devidas aos choques que a velocidade, o desencontro e o excesso de

informação podem acarretar nos indivíduos, convertendo-se, por vezes, em território a ser tratado pela psicologia. Jonathan Crary comenta que, no final do século XIX, a psicologia trabalhou com o argumento de que a atenção era um ponto em torno do qual os conhecimentos se acumulavam, convertendo-a, pois, em objeto de classificação, mensuração e observação.

Desse modo, ao longo da modernidade opera-se um processo de disciplinamento da imaginação, que vai sendo submetida ao controle da razão instrumental e, com isso, é convertida no oposto do lugar do conhecimento. Nesse sentido, o conhecimento surge da observação, da atenção e da concentração que é capaz de alcançar uma precisão cirúrgica, e não pode ser confundido com um estado de “entrega” equivalente à desatenção, à loucura ou, ainda, à “vagabundagem”. O operário e o *flâneur* são dois extremos, respectivamente, da atenção e da fantasia, sob tal perspectiva. Não por coincidência, o processo de consolidação do capitalismo leva ao aumento do operariado e ao desaparecimento do *flâneur*.

Aos poucos, com a fotografia, a imprensa sensacionalista e a criminologia (que, desde o início, se vale das tecnologias da imagem), tornou-se permanente o risco de se estar sendo observado, vigiado, analisado, questão que não aparece apenas nos *reality shows* de nossa época, mas ao menos desde o século XIX, quando a literatura detetivesca também começa a explorar a ideia da vigilância, da testemunha capaz de revelar a verdade sobre o crime, ou a fotografia e a imprensa encontram um de seus filões na cobertura de acidentes e crimes, no âmbito urbano, como Singer (2004) mostra. No século XX, o cinema popularizaria tais motivos narrativos, em filmes como *Blow-up* (1966), de Michelangelo Antonioni, ou *Janela indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock.

Alguns momentos de desvio, curiosidade ou fantasia acabariam por desvelar o proibido ou o delito, no caso de *Blow-up* e *Janela indiscreta*. Os negativos do filme revelado e as objetivas da câmera, respectivamente, desempenham esse papel de dar a

ver aquilo que a simples vigilância não permite. Paradoxalmente, os limites entre o espaço da liberdade e o do controle são muito tênues e difusos nesses exemplos, e apontam para um processo de regulação crescente que teve em meados do século XIX um divisor de águas e apresenta, atualmente, uma nova fase, da qual os *reality shows* e a fantasmagoria acerca da capacidade de observação e investigação associadas a instituições como a CIA e o FBI, assim como às tecnologias, representam figuras emblemáticas, como se pode ver em programas televisivos como o *Big Brother*, ou em filmes e séries de TV, como *Blindspot* ou *Black Mirror*. No entanto, desde o final do século XIX, ficaria claro que

[...] o limite que separava uma atenção socialmente útil de uma atenção perigosamente absorta ou desviada era profundamente nebuloso e podia ser descrito apenas em relação a normas performativas. A atenção e a distração não eram dois estados essencialmente diferentes, mas existiam em um único *continuum*, e a atenção era, portanto, como a maioria cada vez mais concordou, um processo dinâmico, que se intensificava e diminuía, subia e descia, fluía e refluiu de acordo com um conjunto de variáveis (CRARY, 2004, p. 72).

Desse modo, embora fosse evidente que socialmente havia uma “atenção voluntária e útil” valorizada e uma “desatenção” fantasiosa ou absorta a ser tratada e disciplinada, a padronização e a regulação da atenção já expressavam, ao menos desde Manet, “outro caminho de invenção, dissolução e síntese criativas que supera a possibilidade de racionalização e controle” (CRARY, 2004, p. 90), isto é, o par em si mesmo conflitante “imaginação/liberdade e atenção/controlado”, um dos pilares conceituais da modernidade, já continha esse elemento antitético inerente à sua própria condição de existência pautada no choque e no tempo cronometrado.

Em “O coração denunciador”, Poe explorou os limites desse universo. O protagonista, um homem que cuida de um velho na casa deste, na cidade, torna-se obcecado por seu olho – “não era o velho que me atormentava, mas seu olhar” (POE, 2004, p. 280) – e planeja seu assassinato. Seus procedimentos são meticulosamente calculados: ele observa o velho ao longo de uma semana, enquanto este dorme. Após matá-lo, esquarteja-o e o enterra sob as tábuas do assoalho, embaixo da cama da vítima. Fica satisfeito com seu autocontrole e a “perfeição do crime”. Um vizinho, porém, que tinha ouvido um grito na casa, chama a polícia, que ainda durante a madrugada bate à porta para investigar. Porém o protagonista está tranquilo, consciente de seus procedimentos para não deixar pista. Investe, inclusive, no cinismo, insistindo com os policiais para que observem bem a casa e o quarto do velho (que ele lhes dissera estar no campo). Mas, de repente, seu controle e consciência voluntários são tomados pelo descontrole, e ele começa a ouvir o som do coração da vítima, que bate embaixo do assoalho, ou melhor, que ele pensa ouvir bater. Sentindo-se delatado pela vítima e certo de que os policiais também ouvem o som e apenas disfarçam para zombar de seu terror, denuncia-se, revelando o assassinato e o local onde se encontra o corpo da vítima.

Nesse conto de Poe, certos elementos das alterações perceptivas que sustentam a concepção neurológica da modernidade se manifestam de modo singular: o medo das personagens em relação aos perigos da cidade as faz assegurar-se de que as persianas estão bem fechadas, à noite; o leve barulho que o velho ouve na noite do crime, enquanto o assassino o espreita, é posto sob controle pela vítima, que tenta racionalizar seu medo supondo que são movimentos de ratos, ou o vento na chaminé, ou o canto dos grilos. A lucidez e a loucura se manifestam no próprio monólogo do narrador-protagonista, que procura colocar em dúvida as possíveis demonstrações do interlocutor (sempre calado) de que seus atos revelassem algum traço de loucura, com o que, por

outro lado, ele mesmo mostra um elevado grau de consciência. No entanto, sua autodenúncia acaba por solapar suas demonstrações de autocontrole.

A narrativa do conto lida com um traço fundamental dos debates, no século XIX, sobre a atenção e a consciência voluntárias, de um lado, e a desatenção, a fantasia e a loucura, de outro: “O limiar a partir do qual qualquer um desses estados podia se tornar uma obsessão socialmente patológica nunca foi claramente definido e podia apenas tornar-se evidente com alguma falha clara de desempenho social” (CRARY, 2004, p. 79). No exemplo do conto de Poe: o crime.

Ben Singer chama a atenção para o fato de que, além dos três conceitos básicos de modernidade que sobrevivem até nossa época – o moral e político, que vê a modernidade como o pós-sagrado e pós-feudal; o conceito cognitivo, que aponta para a racionalidade instrumental; e o conceito socioeconômico, marcado pelas mudanças tecnológicas e sociais do século XIX –, haveria uma quarta concepção importante: a neurológica, para a qual “a modernidade também tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno” (SINGER, 2004, p. 95), centrados no que ficou conhecido como “hiperestímulo”, que, aliás, antecipa muito do que, na chamada época pós-moderna, se radicalizaria em termos de estímulos visuais, verbais e sonoros no cotidiano dos indivíduos.

Em certo sentido, nota-se um processo progressivo que direciona a atenção para o trabalho, e a desatenção para o entretenimento ou a patologia. A atenção voluntária ou consciente foi, desse modo, “normalmente orientada por tarefas e quase sempre associada com comportamentos mais elevados e desenvolvidos” (CRARY, 2004, p. 79), enquanto o segundo tipo de atenção, visto como automático ou passivo, “incluía as áreas da atividade habitual, fantasias, devaneios e outros estados absortos ou moderadamente

sonâmbulos” (CRARY, 2004, p. 79). Tal concepção se difundiu significativamente até a nossa época.

Por sua vez, no campo da literatura e das artes, a imaginação apresenta inflexões que, mesmo em épocas em que seu fim é decretado, não a impedem de se manifestar. Um contraste entre dois exemplos separados por cerca de 500 anos pode nos ajudar a pensar a esse respeito: o primeiro, a chegada de Colombo ao Novo Mundo, justamente nos primórdios do que historicamente seria a modernidade; o segundo, uma instalação proposta em 2005 no Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), por Roberto Jacoby, intitulada *Darkroom*.

Colombo é uma figura cuja biografia ainda hoje é obscura e incerta. Seu diário, publicado no livro *Los cuatro viajes del almirante y su testamento*, constitui-se num dos poucos textos que nos colocam em contato com o navegador genovês, ainda que seja um contato mediado, visto que o texto a que temos acesso, atualmente, é a versão transcrita por Bartolomé de las Casas, transposta para a terceira pessoa e (como saber?) possivelmente alterada. Nesse sentido, muito do que se sabe sobre Colombo ou sua viagem às Índias constitui-se de hipóteses e da imaginação, como a hipótese e a imaginação foram recursos importantes para Colombo, em seu desejo de chegar às Índias navegando pelo Ocidente.

Na primeira viagem, a obsessão do registro se mescla às inquietações pessoais e às projeções imaginativas, o que torna o diário um híbrido de diário pessoal, carta e carta de navegação. O caráter de registro cotidiano do diário, no entanto, sofre uma cesura no dia 12 de outubro de 1492, justamente o dia em que supostamente ele chega ao Novo Mundo ou, para ele, às Índias. O diário registra os dias 11 e 13 de outubro, mas não o dia 12, como se a experiência da chegada – mescla de um processo que envolvera ciência, fantasia e obsessão – não pudesse se expressar senão pela ausência, pelo espaço em branco, *o outro do registro*, que se abre à imaginação: Colombo e sua tripulação boquiabertos

diante de uma paisagem para a qual eles não acham comparação, que se sobrepõe à epistemologia, à filosofia e à história europeias da época, impondo-lhes o desafio de imaginar vias de aproximação desse universo que, fisicamente tão próximo, se revela a eles maior do que as possibilidades de representação que os arquivos narrativos, historiográficos e filosóficos europeus lhes ofereciam. Não por coincidência, Colombo leria esse universo à luz da *Bíblia*, dos relatos das viagens de Marco Polo e dos tropos da literatura trovadoresca, isto é, a partir de outras criações imaginativas, que lhe permitiram, em alguma medida, dialogar com o Novo Mundo e entendê-lo – ainda que de modo limitado, problemático, ambivalente e, por vezes, fantasioso.

A instalação *Darkroom*, de Roberto Jacoby (2005), por sua vez, foi construída tendo por base as *performances* de atores num quarto/casa escuro em que os *performers* não conseguiam se ver, e apenas podiam perceber-se uns aos outros por meio do tato, do calor, de ruídos produzidos pelos movimentos, etc. O espectador podia acompanhar a *performance* por meio das imagens proporcionadas pela lente de uma câmera para visão em infravermelho que recebia antes de entrar na sala escura, onde ocupava o mesmo espaço que os *performers*, tornando-se, desse modo, parte da cena e excluído dela. A visão resultante é estranha, havendo nisso algo de familiar e não familiar, ao mesmo tempo, para remetermos aqui, sumariamente, ao conceito de “estranho” de Freud (2000).

Podem ser vistos os *performers*, cujos corpos na imagem em branco meio luminoso contrastam com a escuridão em meio à qual estão. Parecem tanto astronautas quanto projeções imaginárias de ET’s popularizadas pelo cinema. Eles praticam movimentos e atividades gerais e entram em contato uns com os outros pelo tato, a audição (de ruídos) e o calor. Encontram-se inseridos num espaço que é humano e não humano, cujas ações os ligam ao cotidiano, porém as particularidades da situação comunicam o caráter não ordinário da experiência. Os *performers* se tocam, se acariciam, se

seduzem, simulam relações sexuais, se abraçam, descobrem-se uns aos outros sem conhecer mais nada além do que tais percepções podem lhes comunicar, haja vista estarem impossibilitados de se ver.

Se sobrepusermos essa instalação de Roberto Jacoby aos *darkrooms* que existem em boates gays (mas não só nestas), notaremos que são lugares onde ocorrem eventos que podem se transformar em relato, fabricar presente, nos quais as ações ordinárias da vida (caminhar, descobrir coisas novas, sair à procura de sexo, etc.) misturam-se a certa clandestinidade que também é parte das vivências cotidianas dos indivíduos e, em geral, permanecem escondidas na escuridão (simbólica ou de fato) de suas vivências: o sexo sem compromisso, o consumo de pornografia e jogos eróticos, as possíveis satisfações e subjetividades ligadas a tais práticas, bem como as frustrações e os riscos que elas supõem (roubos, acidentes, violência, medo, etc.). Nesse sentido, o *Darkroom/darkroom*, esse lugar escuro que é um espaço desespecializado, mostra-se desterritorializante.

Num *darkroom* os corpos se tocam, se seduzem e gozam movidos não mais (exclusivamente) por determinações sociais bem definidas, como a cor da pele, o pertencimento social, a religião, a etnia, mas por certa liberação dos corpos e do erotismo enquanto elementos da subjetividade e da imaginação. No contexto atual, em que robôs autônomos, impressões em 3D e próteses corporais conectam o indivíduo à tecnologia, em diversas intensidades e raios de ação, as relações do indivíduo com o mundo são afetadas, também.² Tratando de sua instalação, Jacoby lembra que

2 Esta hipótese norteou minha leitura do romance *La ansiedad*, no artigo intitulado “Redes y relaciones experimentales en *La ansiedad* de Daniel Link” (ALVES, 2017). Alguns parágrafos deste trecho, são uma reprodução quase literal de alguns fragmentos desenvolvidos no artigo.

Hay una convención acerca de qué es percibir. Vos estás percibiendo ahora porque hay luz y la podés percibir. Y si se corta una de las fuentes de percepción hay que percibir de otra manera. Es decir, hay una manera mediada a través de un artefacto electrónico. Ese artefacto es una suerte de prótesis. Lo mismo que el que para ver tiene que usar lentes (RANZANI, 2005 – sem número de páginas–).

Oscar Ranzini, por sua vez, apresenta a instalação de Jacoby do seguinte modo:

Antes de ingresar al *Darkroom* el visitante acepta las reglas del juego: una joven vestida de negro le entrega una cámara infrarroja, le indica el camino a recorrer y le pide que, si adentro necesita ayuda, pronuncie la palabra “Marcel”. A partir de ahí, el espectador se sumerge en una aventura exploratoria que desafía la percepción. Aunque, en cada caso, la experiencia es distinta. ¿Por qué? Porque el visitante sólo puede ver a través del lente de esa cámara introducida en una especie de pelota negra, dentro de un ambiente oscuro poblado por doce *performers* que utilizan máscaras y no ven.// Después de participar de la propuesta, surgen intercambios de comentarios y muchas preguntas: ¿qué pasa con la percepción cuando se limita uno de los sentidos? El momento previo al *Darkroom*, ¿es la antesala de un mundo de fantasmas? ¿Se trata de una propuesta que redefine el concepto de espectador? (RANZANI, 2005 –sin número de página–).³

3 Partes da videoinstalação e imagens da instalação podem ser vistas no *Youtube* (<<https://www.youtube.com/watch?v=dK1Iod89Z7E>>, acesso em 24 de setembro de 2015; ou em <<https://www.youtube.com/watch?v=dK1Iod89Z7E>>, acesso em 24 de setembro de 2015).

Tanto o exemplo extraído do diário de Colombo quanto a instalação de Jacoby apresentam particularidades estruturais, contextuais e de sentido que ultrapassam os limites deste comentário, a começar pelas diferenças no que tange à própria moldura do indivíduo em cada contexto – Colombo é um religioso medieval, um navegador moderno e um explorador quixotesco –, enquanto os espectadores, na instalação de Jacoby, são contemporâneos da fragmentação radical, dos simulacros de realidade mediados pela tecnologia e desse contexto que, saturado de ficção, parece ter relativizado a importância da fantasia em nossas vidas. Nisso, no entanto, os dois exemplos se tocam: tanto em Colombo quando em *Darkroom*, a imaginação é convocada para suprir uma ausência.

Enquanto, porém, a imaginação em Colombo constitui um elemento “natural” em seus modos de agir – não que isso seja um traço de sua época, mas, sim, de Colombo –, por vezes praticamente indistinto daquilo que seriam modos de agir vigiados por sua consciência, a instalação de Jacoby potencializa uma espécie de “desejo” de recuperação da capacidade imaginativa, justamente quando um dos sentidos paradigmáticos da percepção moderna (a visão) é suprimido ou radicalmente alterado, deixando o indivíduo/espectador sem um recurso “confiável” para guiá-lo. Que os espectadores saiam da sala cheios de perguntas e inquietações ou que alguns deles não suportem a experiência e gritem “Marcel!” para serem levados para fora da sala escura são dados que apontam, por um lado, para o quanto a visão e a materialidade daquilo que se vê estão arraigados na percepção do indivíduo moderno e contemporâneo e, por outro lado, para um convite à exploração de novos modos de ativação da imaginação na arte e na literatura contemporâneas.

Mas a imaginação poderia funcionar como via de liberação e como via de conhecimento, depois de mais de um século durante o qual a separação entre os dois polos do *continuum* atenção e

fantasia parece ter (im)posto ao/para o indivíduo modos de ver e de pensar, no tecido social?

A CRIANÇA, O ARTISTA E A CRÍTICA

Não constitui nenhuma novidade procurar na criança ou no artista um ponto em que a curiosidade e a fantasia se ligam à aprendizagem e ao conhecimento. Em “O pintor da vida moderna”, Baudelaire associa a criança, o convalescente e o artista, identificando neles o “interesse desinteressado” pelas coisas do mundo, que lhes permite brincar, falar ou envolver-se crítica ou criativamente com quaisquer temas e objetos, sem o controle que as normas sociais e as imposições da responsabilidade, do recato e da discrição imporiam aos adultos, aos sãos e não artistas, em sentido amplo. Baudelaire vê em Constantin Guy uma figura emblemática do “artista-criança-homem-do-mundo-inteiro”, capaz de encantar-se, desde pequeno, com o desenho das veias no corpo do pai, a beleza das formas e das curvas, o azulado contrastando com o branco da pele, capacidade que conectaria a criança ao futuro pintor.

Já Walter Benjamin tratou do brinquedo na “História cultural do brinquedo”, assim como em “Brinquedo e brincadeira: observações sobre uma obra monumental”, entre outros. Nesses dois ensaios, escritos em 1928, ele toma o brinquedo, o brincar e a brincadeira em relação às forças produtivas, mostrando que, originalmente, os brinquedos modernos não foram criados por fabricantes, mas, sim, nos espaços do trabalho – oficinas, fundições, etc. –, e pouco a pouco seriam incorporados à produção especializada. Benjamin também toca na figura da criança para abordar o brinquedo, lembrando que é própria da criança a combinação de materiais diversos na elaboração da brincadeira, assim como a criança lida, simultaneamente, com uma fantasia capaz de converter não só objetos simples em “máquinas de brincar”, mas de converter-se a si mesma em brinquedo (quando assume

a função do pedreiro, do jogador, do policial, do ladrão, etc.) e, ao mesmo tempo, é sóbria em relação à brincadeira e aos materiais que usa.

O filósofo alemão se refere a brinquedos artesanais, em sua maioria, ainda que também tenha em mente o contexto da produção de brinquedos em âmbito especializado. De qualquer modo, não tem em mente os brinquedos realistas, em 3D ou altamente tecnológicos que damos às crianças, atualmente. Mas Benjamin conecta o brinquedo/brincar à imaginação, e nisso também vê um processo que aponta para uma crise do brincar e, conseqüentemente, da imaginação, justamente porque, quanto mais o brinquedo se torna uma imitação do real, menos espaço à imaginação restaria para o brincar, que, por sua vez, se constituiria num processo fundamentalmente imaginativo. Seria difícil dizer até que idade as crianças de hoje se colocam no âmbito do brincar ou quando passam à esfera do imitar, nesta acepção. Também não se pode dizer que tais esferas se excluam. A perspectiva de Benjamin, no entanto, sugere que a perfeição crescente do brinquedo e sua especialização supõem uma limitação crescente das possibilidades do brincar.

Contudo, seria apressado concluir que nisso haveria outra alegoria da situação do artista moderno que, quanto mais se integra às esferas de produção e consumo, menos espaço teria para a criação. Por sua vez, de fato, a presença do brincar (como projeto ou proposta) e da obsessão criativa no âmbito das vanguardas do início do século XX, por exemplo, bem como os livros e narrativas labirínticos, de Borges a Cortázar ou Osman Lins, nas décadas seguintes, parecem confrontar a literatura com o brincar e com certa naturalização que as perspectivas de representação vinham sofrendo, ao menos desde o realismo do final do século XIX, e contra a qual as propostas de vanguarda, seja nos anos 1910-1920, seja em sua retomada nos anos 1950-1960, se manifestavam, de algum modo, especialmente a partir de certa oposição ao realismo

mimético. Mas não haveria nisso uma projeção da concepção do adulto sobre a criança, uma tentativa de transpor o universo “adulto” da literatura para o universo infantil a partir dos modos pelos quais os adultos pensam a relação da criança com o brincar? Afinal, a criança estaria mais ligada aos brinquedos mais simples – que potencializam o brincar/imaginar – do que aos brinquedos amplamente elaborados.

No que se refere ao brincar e à criança, a conexão com o artista estaria em sua condição não totalmente adaptada ao mundo ordinário, mas torna-se difícil simplesmente aplicar tal concepção ao artista contemporâneo, incorporado (agora, de modo radical) ao sistema de produção, como sendo uma de suas peças, também – e não apenas como operário. A conexão mais produtiva entre ambos estaria, então, nos modos de repetição. Enquanto, para a criança que brinca, a repetição é expressão e satisfação de um prazer a ser prolongado, de modo que repetir uma brincadeira incansavelmente significa dar vazão a uma expectativa crescente na qual a repetição não é, no plano subjetivo, nunca a mesma coisa; quando convertida em especialidade, a repetição perderia a magia do brincar, tornando-se, pois, mais próxima da linha de montagem.

Desse modo, aquilo que Benjamin chamou de atrofia da aura estaria ligado, também, à perda crescente da capacidade de imaginar (e de converter em imagem). Para a criança que brinca, o objeto não perde a capacidade de devolver-lhe o olhar, de comunicar-se com ela e, ao mesmo tempo, de ser o objeto de dedicação ou (por que não?) de culto.⁴ Uma vez que a relação aurática do

4 Naturalmente, esta é uma questão complexa que ultrapassa os limites de minha discussão. Não só há inúmeras interpretações do conceito de aura, tal como pensado por Benjamin, mas existem, também, contradições constitutivas da própria reflexão do filósofo alemão (Cf. HULLOT-KENTOR, 2009). Além do mais, como lembra Rancière (2005), a consideração benjaminiana sobre a aura no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica promove um ajustamento

indivíduo com o objeto (seja um objeto de arte, seja um brinquedo) é, também, da ordem da imaginação e, portanto, do que o indivíduo é capaz de ver no objeto, a modernidade (nas concepções neurológica e cognitiva) pode ter se configurado, entre outras coisas, como um processo que, pouco a pouco, acarretou certo “treinamento” do indivíduo para adaptar-se a seu funcionamento, a partir de hiperestímulos, afastando-o de uma relação fantasiosa, de devaneio, de liberação ou, inclusive, aurática com os objetos – incluídas as obras de arte – e classificando esse tipo de relação, quando ocorre, como sendo um desvio. Para converter a criação e a linguagem em valores do objeto estético e do fazer artístico, no contexto da arte moderna, a relação do indivíduo com o objeto foi limitada e disciplinada, o que os assujeitou parcialmente, também.

Essa teria sido, inclusive, uma das condições do surgimento do conceito moderno de literatura, entendida como uma linguagem cuja propriedade fundamental é ser literária, o que a converteu, também, em objeto, razão por que o efeito torna-se tão

(nem sempre problematizado) entre dois esquemas que se contradizem, a saber: a colocação em consonância do “ritual” no esquema historicista de secularização do sagrado e no esquema do sistema produtivo capitalista, equiparando, nisso, valor de uso e valor de troca. Por sua vez, ao vincular a aura a um (suposto) original, Benjamin também localiza a aura no âmbito da autoridade. Isso levaria à contradição seminal do ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, que acabaria convertendo-se numa espécie de expressão do ideal do próprio Benjamin de alcançar uma imagem de si *in absentia* (HULLOT-KENTOR, 2009). Interessa-me, aqui, observar que, por um lado, o conceito de aura apresentado no ensaio benjaminiano aponta, constantemente, para seu contrário, isto é, a reprodução não só não excluiria a aura da obra de arte, mas, inclusive, poderia ser um elemento inerente à sua condição mesma e, por outro lado, é uma relação imaginativa (pautada na produção, no movimento e na circulação das imagens) que sustenta sua ideia sobre a aura. Nesse sentido, a aura de uma obra ou (por que não?) de um objeto poderia manifestar-se ou ressurgir sempre que, na relação com eles (de execução, leitura ou criação, etc.), haja uma inflexão manual/individual, um intercurso subjetivo que os singularize, em alguma medida.

importante para ela, como lembra Foucault (2007). Não é difícil notar, aqui, certo entrelaçamento entre a noção de efeito e o conceito de hiperestímulo. Por outro lado, ao ancorar-se na produção de efeitos de linguagem, a literatura acabou por fazer frente aos estímulos automáticos da vida moderna, constituindo-se numa forma possível de desmascaramento dos efeitos de automatização e alienação que a vida ritmada e controlada pela razão instrumental poderia provocar. Conforme explica Foucault, nessa trajetória, a literatura

[...] se encerra cada vez mais numa intransitividade radical; destaca-se de todos os valores que podiam, na idade clássica, fazê-la circular (o gosto, o prazer, o natural, o verdadeiro) e faz nascer, no seu próprio espaço, tudo o que pode assegurar-lhe a denegação lúdica (o escandaloso, o feio, o impossível); rompe com toda definição de “gêneros” como formas ajustadas a uma ordem de representações e torna-se pura e simples manifestação de uma linguagem que só tem por lei afirmar – contra todos os outros discursos – sua existência abrupta; nessas condições, não lhe resta senão recurvar-se num perpétuo retorno sobre si, como se seu discurso não pudesse ter por conteúdo senão dizer sua própria forma (FOUCAULT, 2007, p. 416).

Desse modo, a autonomia se constituiria não só num traço da literatura moderna, mas também em condição de sua existência e em recurso capaz de construir para si um lugar (em/de linguagem), num contexto em que a linguagem fora objetificada no mundo. Transformada em objeto de conhecimento, ela reaparece na literatura, por outro lado, “silenciosa, cautelosa disposição da palavra sobre a brancura do papel, onde ela não pode ter nem sonoridade, nem interlocutor, onde nada mais tem a dizer senão

a si própria, nada mais tem a fazer senão cintilar no esplendor do seu ser” (FOUCAULT, 2007, p. 416).

Nesse contexto, surgem as condições para o aparecimento, posteriormente, de uma crítica que terá a literatura por objeto e a linguagem da literatura como elemento a ser analisado, classificado e esmiuçado. Não há nenhuma relação unívoca que nos leve a afirmar que, dado tal processo, a crítica simplesmente se afastaria da imaginação, no entanto, tendo em mente o próprio conceito de ciência que vai se desenvolvendo ao longo da modernidade, tal afastamento de fato se produz em algum nível, possivelmente pelas restrições posteriormente postas pelos métodos. É verdade que não se pode falar, no contexto do século XIX, em perspectivas fundamentais para a análise e a crítica literária do século XX, como o Formalismo russo, o *New Criticism* americano ou o Estruturalismo francês, porém é uma concepção do literário como sendo um arranjo do que se diz em relação ao modo como se diz que, ao menos desde o romantismo, se potencializa na literatura e que, oportunamente, nortearia o processo de consolidação da teoria e da crítica literárias, tal como estas se apresentaram entre o início do século XX e, aproximadamente, os anos 1960, quanto elas se consolidam como disciplinas.

Ao passo que a teoria e a crítica se especializariam, tornando-se uma disciplina, pareciam subtrair de seu escopo, cada vez mais, o lugar destinado à imaginação. Aliás, atualmente poderíamos, inclusive, nos perguntar, como faz Andrew Cutting: “What roles are left for imagination and memory in our peculiar vocation as scholar drawn to study literature and other narrative arts?” (CUTTING, 2016, p. 1183).

IMAGINAÇÃO OU CRÍTICA?

Não é difícil admitir que, em algum nível, a imaginação constituiu-se num elemento fundamental do exercício crítico, mesmo

porque a percepção de qualquer objeto supõe uma atividade sensorial capaz de dar-lhe uma realização imaginária ou, inclusive, de convertê-lo em imagem (mental, acústica, sonora, visual, etc.). Por outro lado, a imagem não é uma revelação objetiva do que se percebe, nem se confunde com a “verdade do objeto”. A imaginação não é uma via automática que nos leve a uma visão crítica de determinado objeto ou situação, sem mais, ainda que possa ser fundamental nesse processo. Mesmo noções mais recentes acerca da imagem e da imaginação, como as *network visualisations* (visualizações em rede) precisam ser tomadas com certa desconfiança, no que se refere à sua maior capacidade de expressar formas de imaginação e imagem mais de acordo com a complexidade do real, pois são, também, formas de representação.

Por um lado, há na imaginação um componente histórico, que não pode ser ignorado em nome de uma concepção que a ligue exclusivamente à subjetividade e à individualidade. Por outro, a imagem (enquanto produto imaginário) coloca em relação e, por vezes, em tensão o polo mais subjetivo e o polo mais historicizado e objetivo da imaginação, por assim dizer. Quanto a isso, há pouca distância entre a imaginação ou fantasia e os conceitos científicos. Octavio Paz observa que, seja “Épica, dramática ou lírica, condensada numa frase ou desenvolvida em mil páginas, toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si” (PAZ, 1982, p. 120), do mesmo modo que “Conceitos e leis não pretendem outra coisa” (PAZ, 1982, p. 120). Haveria, no entanto, um diferencial, pois a imagem não explica alguma coisa, e sim nos convida a recriá-la e a revivê-la, por meio da imaginação. Diferentemente de um conceito biológico, por exemplo, que é capaz de rastrear toda a história genética de um determinado ser vivo – pensem no DNA –, a imaginação atua como uma possível abertura a/de um campo de possibilidades. Qualquer exercício de imaginação é apenas “uma das muitas imaginações incompletas possíveis” (CUTTING, 2016, p. 1185).

No que concerne à crítica literária, há várias situações em que a imaginação tem estado presente, mesmo quando não se coloca em questão o caráter imaginativo do procedimento envolvido. Uma cristalização disso são as figuras retóricas. Paz (1982) lembra que metáforas, metonímias, paronomásias, sinestésias, etc. não são outra coisa senão a conversão de imagens – originalmente provenientes da fantasia – em conceitos. Tinianov, escrevendo em 1923, lembra (condenando a prática) que não muito tempo antes os críticos consideravam as personagens como seres vivos. Isso se relacionava a um modo de imaginar a relação da literatura com o mundo. Ainda que este possa ser um contraexemplo, no sentido de que apontaria para os riscos da imaginação no exercício crítico, ele acaba por lembrar-nos de que “o caráter estético de um objeto estético é o resultado de nossa maneira de percebê-lo” (SHKLOVSKI, 2004, p. 57 – adaptada). Andrew Cutting também menciona várias metáforas amplamente aceitas para referir-se à ficção literária, que são produtos imaginativos, e observa:

[...] the house of fiction and other architectural metaphors; fiction as a maze, game, or machine; fiction as a mirror or dream; fiction as a verbal form of painting, sculpture, musical composition, or other art-form or craft; fiction as a journey or ocean. Each of these metaphors contains some truth by emphasizing certain aspects of the large range of phenomena we lump under the heading of fiction: labour, play, desire, pleasure, intimacy, illusion, and so on (CUTTING, 2016, p. 1190).

Por outro lado, o processo que torna os estudos literários um campo disciplinar também é responsável pelo distanciamento da imaginação como elemento legítimo à disposição do crítico, exceto em casos que, como alguns comentados acima, a imaginação tenha se despojado da aparência subjetiva ou fantasiosa. Nesse processo, é por volta dos anos 1940 que, ao configurar-se a teoria

literária, a imaginação é posta para fora do universo da crítica ou condenada como uma corrupção da atividade crítica, pois “The scientific ideal (or fantasy) of pure objectivity seeks to eliminate [this] bias altogether” (CUTTING, 2016, p. 1189)⁵.

Theory of literature, de René Wellek e Austin Warren, publicado em 1942 e considerado basilar na consolidação da disciplina, é uma obra emblemática da inserção dos estudos literários no âmbito das ciências, que, ciente de que a teoria literária não podia confundir-se com as demais ciências (naturais e exatas, especialmente), desejou situá-la ao lado de práticas científicas cuja objetividade extirpasse o impressionismo crítico dos estudos de literatura. Não é coincidência que os autores iniciem o livro chamando a atenção para a necessidade de se distinguir entre literatura e estudos literários e afirmando a literatura como uma atividade criativa e os estudos literários como uma espécie de conhecimento ou de aprendizagem.

Toda a primeira parte do livro de Wellek e Warren constituiu-se num esforço de separar a atividade do crítico da atividade do artista e numa clara oposição a uma “crítica criativa” ou imaginativa. A tentativa de delimitação e distinção da teoria literária, da crítica literária e da história literária feita pelos autores atende a uma necessidade, na época, de legitimação de uma esfera disciplinar de ação para os estudos literários, ao mesmo tempo em que transparece em sua argumentação a concepção de que o texto literário organiza, impõe ordem aos materiais com que lida e lhes confere certa unidade, e ao crítico caberia “revelar as entranhas desse processo”, com ordem, método e disciplina. De fato, uma

5 Também no âmbito da história, a constituição de um campo científico autônomo implicou o distanciamento da imaginação e da ficção, “um *esquecimento* premeditado de sua derivação indireta a partir da atividade de configuração narrativa e de sua remissão, através de formas cada vez mais afastadas da base narrativa, ao campo prático e aos recursos pré-narrativos” (RICOEUR, 2010, p. 298).

das expressões que os autores usam para definir a teoria literária é “an *organon* of methods” (WELLEK; WARREN, 1949, p. 8).

Como sabemos, esse modelo de teoria literária encontra-se em crise, pois já nos anos 1960 ou 1970, aproximadamente, viu-se perturbado pelo caráter não autoevidente da própria definição de estudos literários, incluindo-se, pois, no contexto de dispersão que a cultura contemporânea radicalizaria nas décadas seguintes, e que alcançou não apenas o estatuto das obras de arte, mas também o da teoria e da crítica. Júlio França observa que, atualmente, há ao menos três obstáculos importantes à reafirmação dos estudos literários (e da teoria literária) nesse sentido disciplinar: “(i) a má compreensão de seus princípios e limites, (ii) a ausência de um sistema conceitual e (iii) o relativismo do conhecimento dominante nos Estudos Literários” (FRANÇA, 2012, p. 74).

As incertezas acerca do próprio objeto dos estudos literários, bem como do papel do crítico e do lugar que ambos ocupam no âmbito acadêmico acabam por sugerir uma crise de legitimidade da área, na qual a proliferação de discursos e correntes parece apontar para a possibilidade de que esse aumento denuncie a (quase) inexistência de diferença entre uma perspectiva “especializada” e outra “não especializada” de abordagem do literário.

Quando consideramos o trajeto dos estudos literários ao longo do século XX, notamos a influência de certo *ethos* científico moderno que tendeu a esconder seu objeto e, cada vez mais, invisibilizá-lo, à medida que profissionalizou e legitimou modos de tratá-lo e abordá-lo. Nisso, tal processo é semelhante ao disciplinamento da sexualidade, tal como comentado por Foucault, ainda que mais tardio e marcado por suas próprias singularidades: “Não se fala menos de sexo, pelo contrário. Fala-se dele de outra maneira; são outras pessoas que falam, a partir de outros pontos de vista e para obter outros efeitos” (FOUCAULT, 1988, p. 30). Se substituirmos “sexo” por “literatura”, no fragmento de Foucault, a proposição continua sendo coerente, apontando para

um processo de especialização dos discursos sobre o literário que, entre outras coisas, exclui de seu escopo o espaço destinado à imaginação (assim como os espaços destinados à conversa desinteressada sobre o literário). Procedendo a novas substituições na argumentação de Foucault, diríamos:

Daí o fato de que o ponto essencial (pelo menos em primeira instância) não é tanto saber o que dizer ao dizer [à literatura], sim ou não, se formular-lhe interdições ou permissões, afirmar sua importância ou negar seus efeitos, se policiar ou não as palavras empregadas para designá-l[a]; mas levar em consideração o fato de se falar de [literatura], quem fala, os lugares e os pontos de vista de que se fala, as instituições que incitam a fazê-lo, que armazenam o que del[a] se diz, em suma, o “fato discursivo” global, “a colocação d[a] [literatura] em discurso” (FOUCAULT, 2007, p. 16).

Nota-se que a preocupação por uma “ciência da literatura” aparece acompanhada de uma economia da linguagem que submete a literatura (e todo o âmbito imaginativo que a ela se vincula), por meio de interdições e mecanismos de controle – pense-se em toda a terminologia cunhada para regular o discurso teórico-crítico, na teoria literária moderna, por exemplo – que canalizaram os “dizeres da e sobre a literatura” para a codificação de um “discurso científico”. Alterando, novamente, a citação a Foucault, nota-se que a proliferação de discursos sobre o literário “parece ter desempenhado, essencialmente, um papel de proibição. De tanto falar nel[a] e descobri-l[a] reduzid[a], classificad[a] e especificad[a], justamente lá onde [a] inseriram procurar-se-ia, no fundo, mascarar [a literatura]: discurso-tela, dispersão, esquivança” (FOUCAULT, 2007, p. 53).

O abandono da “potência imaginativa” nos discursos sobre a literatura, no contexto de sua profissionalização na academia, tendeu a reduzir os limites das análises. Uma das paradoxais

consequências dessa redução é a aparência de liberdade e diversidade nos estudos literários recentes. Já uma das causas de tal redução, por sua vez, pode ter sido certo descaso crescente em relação a uma lição fundamental dos estudos da linguagem, deixada por Ferdinand de Saussure: não há objeto pré-definido ou exógeno ao próprio olhar do crítico/da corrente crítica, razão por que, sob certo ângulo, os estudos literários fazem parte do que mais rigorosamente poderia ser chamado de ciências do sujeito ou do discurso, para empregar uma denominação sugerida por Marcelo Viñar (2014).

Saussure teria dito que “o ponto de vista cria o objeto”. Teria dito, pois, como se sabe, o que conhecemos das lições do mestre genebrino em seu *Curso de linguística geral*, originalmente publicado em 1916, é o resultado das anotações e sistematizações realizadas por alguns de seus alunos e discípulos, depois da morte do linguista. (E outra vez a imaginação entra pela fresta.) A constatação por Saussure de que “o ponto de vista cria o objeto” deveria ter se desdobrado em outro tipo de relação com os estudos literários, oferecendo maior liberdade metodológica e, principalmente, maior liberdade para a determinação dos objetos de análise pela crítica, pois a literatura é, também, um convite ao que não é apenas literal, pode-se dizer parafraseando Cutting (2016). Paradoxalmente, se olharmos aquilo que as diversas correntes de crítica ou os diversos críticos analisaram na literatura, no contexto da teoria e da crítica modernas, chegaremos à constatação de que, tendo esperado frequentemente criatividade e imaginação das obras literárias, a crítica em geral foi pouco imaginativa ao delimitar o que lhe interessava analisar.⁶

6 A generalidade dessa observação poderia ser comprovada, no entanto, se a curiosidade do leitor o levar a isso, fazendo-se um levantamento nos bancos de teses de dissertações dos programas de pós-graduação. Com base em levantamento em bancos de teses e dissertações brasileiros, de 2000 a 2007,

Nesse sentido, talvez seja possível conectar a “lição esquecida de Saussure” ao paradoxo das liberdades nos estudos literários atuais. Ao estabelecer seus pressupostos, Saussure abandonou a fala, uma restrição necessária, segundo ele, à sistematicidade requerida no estudo da língua, porém não descartou a fala do escopo de interesses dos estudos da linguagem. Ao contrário, apontou para uma semiologia em nada restrita, que não chegou a desenvolver. Por sua vez, o processo de crise da teoria literária (e da prática da crítica que a tomou por baliza por décadas) não aponta (ainda) para um futuro a ser construído, mas, sim, mascara-se em “efeitos

Rejane Pivetta de Oliveira constatou o seguinte: “A primeira categoria refere-se àqueles trabalhos que denominamos de *aplicação teórica*. Trata-se de análises que privilegiam a obra em si mesma, em seus elementos construtivos e/ou em comparação com outros textos e manifestações de linguagem, valendo-se de aportes conceituais “aplicados” à leitura das obras. // Na segunda categoria, que denominamos *análises sócio-históricas*, incluem-se as interpretações de obras (literárias e na relação destas com outras manifestações artísticas ou gêneros), tendo em vista a relação com o contexto exterior, ou seja, a realidade representada na obra. // Uma outra categoria é a que denominamos de *problematizações teóricas*, tendo em vista a ênfase na reflexão e no questionamento de conceitos e problemas literários, não se limitando à aplicação de conceitos, mas à formulação teórica. // Bem menos comum é a categoria de *estudos empíricos*, os quais ampliam sua fonte de dados para além do texto literário, voltando-se para o levantamento de dados colhidos em outros meios e suportes, incluindo consulta em arquivos, depoimentos, entrevistas, pesquisa de campo, jornais, etc. // Por fim, temos as *análises sistêmicas*, aquelas investigações que se atêm sobre as condições materiais de produção da literatura e de suas instâncias de produção/recepção/circulação. Os trabalhos aqui agrupados privilegiam o circuito que dá existência concreta aos textos, de modo a interferir no seu processo de constituição como objeto literário. // A concentração maior de teses está nas categorias 1 (*aplicação teórica*) e 2 (*análises sócio-históricas*), com 43,6% e 44,6%, respectivamente. Na categoria 3 (problematizações teóricas) situam-se 5% das teses e, nas categorias 4 (*estudos empíricos*) e 5 (*análises sistêmicas*), estão 3,0% e 3,6% das teses, respectivamente. // Uma rápida observação dos dados permite identificar uma clara tendência nos modos de estudo da literatura na academia, tendo em vista a alta concentração – 88,2% – nas duas primeiras categorias.” (OLIVEIRA, 2009, p. 5-7 – adaptada).

de liberdade” em si mesmos muito problemáticos. Com a expressão “efeitos de liberdade” penso aqui na profusão de correntes, terminologias, grupos e perspectivas de abordagem crítica, nas últimas décadas, que, entretanto, talvez não se constitua noutra coisa senão em mais uma face da relação umbilical entre a produção de discursos e produtos simbólicos com as forças produtivas – questão que não se manifesta apenas no contexto de desenvolvimento das obras de arte, mas também da teoria e da crítica.

Nesse sentido, há, aparentemente, pouca ou nenhuma proibição nos estudos literários atuais, haja vista a infinidade de correntes e perspectivas a partir das quais a literatura e as artes podem ser lidas. Por outro lado, a ausência de uma terminologia e de um imaginário cujos pontos em comum potencializem o diálogo em literatura entre elas aponta para a falsa liberdade desse processo. Parafraseando Zizek (2011) em seu discurso em Wall Street, nós não precisamos de uma proibição contra o sonho (e por que não dizer a imaginação?) nos estudos literários, porque as normas do sistema universitário têm oprimido nossa capacidade de sonhar. O conjunto de normas, instituições, especialidades, demandas de produtividade e, mesmo, a perda da relação com o objeto, nos estudos literários recentes, praticamente não se diferenciam das ramificações do capital na sociedade de consumo, frequentemente travestindo os objetos para infiltrar-se em novos nichos vendáveis ou capazes de promover mais discursos acadêmicos, por meio de simulacros e roupagens que não chegam a alterar a relação (de troca) que é responsável pelo movimento da esteira/das engrenagens do próprio sistema de ensino – o da academia e o dos estudos literários, também.

Não se trata, obviamente, de afirmar que os estudos literários constituem-se numa mera reprodução ou num espelhamento unívoco das diversas estratégias desenvolvidas pelo capitalismo para sua autopreservação ou a manutenção do *status quo*. Por outro lado, trata-se de não ignorar que o discurso crítico também

circula, atualmente, como produto vendável e como bem de consumo. Se retomarmos o diálogo com Zizek, notaremos que não é necessária (quase) nenhuma proibição explícita no campo dos estudos literários hoje porque os cerceamentos estão tão amplamente disseminados no cotidiano dos críticos, que chega a ser difícil perdê-los de vista.⁷ Somos capazes de imaginar inúmeras

7 Em pesquisa recente realizada pelo Grupo de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea (UnB/CNPq), foi analisada a produção acadêmica publicada em periódicos avaliados como Qualis A1, o mais alto entre os estratos de avaliação de revistas acadêmicas, no país, ao longo de 15 anos (2000-2014). Alguns resultados do trabalho começam a ser divulgados e corroboram boa parte de nossas hipóteses: “Ao analisar os 2565 textos que estudam ficções (2155) e os que abordam a teoria literária (410), a pesquisa mostrou que maior parte (55,8%) do que foi publicado nas revistas A1 trabalha com conhecimentos extraliterários – ou seja, usam aportes conceituais da sociologia, antropologia e história. Aqueles que se detêm exclusivamente na análise dos textos ou teorias, sem levar em conta o mundo ao redor, somam 31%.” O resultado parece estar em sintonia com as disputas próprias do universo acadêmico, ‘entre duas posições bastante diferentes para se pensar a literatura e sua importância no mundo – uma que expande sua interpretação, vendo-a como um discurso sobre este mundo, e outra que tende a destacar a especificidade do literário, quase como se o mundo fosse um detalhe numa forma expressiva que deve ser avaliada por si mesma’, avalia Dalcastagnè.// Depois vêm os que se pautam pela filosofia ou psicanálise, que são 19,9%; os que abordam o corpus via tradição literária, com 19,8%; e os que estudam literatura e outras mídias, com 6,9%.// Outro resultado a se levar em conta é a predominância da crítica acadêmica de teor monográfico, ou seja, que aborda algum aspecto de um tema específico: são 66,2% dos 2155 artigos que analisam literatura brasileira.// É notória a existência de um incentivo forte a esse tipo de especialização na vida acadêmica. Dalcastagnè afirma que o trabalho monográfico permite com mais facilidade que ‘toda’ a bibliografia pertinente seja pesquisada e abre menos flancos para críticas. ‘Há muitos trabalhos monográficos com grande interesse e qualidade, mas a concentração neste formato tem muito a ver com a opção por caminhos com menor risco’. Nota-se, ainda, segundo a pesquisa, ‘a qualidade técnica da escrita e seriedade das críticas literárias analisadas pelo estudo.’ Porém também se nota, por vezes, ‘a repetição dos autores analisados e nas referências teóricas’, além de uma preferência por autores canônicos. ‘O interesse obsessivo da crítica com autores canônicos demonstra [...] que, em lugar de estimular a elaboração

leituras de um texto literário, a partir das correntes de abordagens mais variadas. Mas somos capazes de imaginar novos rumos para a prática crítica e para a teoria literárias nesse contexto? E, se formos capazes disso, que rumos são esses? “We have all the freedoms we want”, porém necessitamos da “language to articulate our non-freedom. The way we are taught to speak about freedom [...] falsifies freedom (ZIZEK, 2011 – sem número de páginas).

A questão, porém, mantém-se controversa, visto que já sabemos dos limites de nossas práticas e perspectivas de crítica à luz de certo paradigma dos estudos literários, porém não estamos certos do que queremos colocar em seu lugar ou de quais propostas de aproximação podem ocupar esse “espaço das correntes” ou, mais coerentemente, quais propostas podem compartilhar tal espaço com elas. Nosso momento, porém, é propício para esse tipo de reavaliação porque coincidiria com uma etapa de rearranjos e emergências nos próprios paradigmas da cultura das artes (LADDAGA, 2006), o que nos convida a descobrir ou inventar (insisto no verbo “imaginar”) novos modos de descrever os perfis e as formas de nosso universo histórico e social, também em linguagem – na literatura, nas artes e na crítica.

Desse modo, a consolidação de novas formas de aproximação crítica às artes e à literatura requer de nós ao menos duas perguntas, com as quais finalizarei este texto: qual o lugar do crítico? E quais linguagens nos permitem novos olhares e maneiras de imaginar nossa relação com a literatura e as artes do/no presente?

Um traço importante quando pensamos nos processos emergentes no contexto de uma possível “nova cultura das artes”, atualmente, é que muitos projetos estéticos (que são, por vezes, também políticos e sociais) já não estão clara ou propriamente

de novas visadas sobre as obras clássicas, aquelas que nunca se esgotariam, essas escolhas levam a uma saturação traduzida em desinteresse’, continua Anderson da Mata no texto.” (GOMES, 2017 – sem número de páginas)

separados do contexto da crítica, de modo que o exercício crítico pode acabar atuando sobre eles e, desse modo, integrando-se parcialmente a eles ou, ao menos, intervindo em sua dinâmica – para o caso da literatura, isso se nota nas intervenções críticas dos próprios autores acerca de seu trabalho, tão frequentes atualmente, em Ricardo Lísias, Verônica Stigger, César Aira, Mario Bellatin, entre outros, em congressos acadêmicos, feiras literárias e entrevistas, em que tratam de suas próprias obras e suas concepções acerca do literário. Como observa Laddaga (2006), em relação aos projetos que comenta em *Estética de la emergencia*, trata-se de um problema hermenêutico inerente aos projetos de “reunião” (*gathering*) que surgem a partir de meados dos anos 1990, justamente porque problematizam o distanciamento, típico na arte moderna, entre objeto estético, artista e leitor/espectador. Nesse sentido, criticar passa a ser uma atividade não propriamente separada da escritura, mas uma atividade de expansão que a repotencializa e aponta para novos desdobramentos possíveis desses mesmos projetos – não por coincidência, os trabalhos analisados por Laddaga apresentam algum tipo de plataforma verbi-voco-visual, em geral *on line* ou digital, que os situa, em algum nível, no universo da escrita, da ficção e da narrativa, também.

Quanto aos projetos que temos em mente, no horizonte desta reflexão, admitir a possibilidade de novas relações espaço-temporais entre obra, artista e espectador/leitor constitui-se num modo de reivindicar que talvez o lugar do crítico e o do artista ou escritor não sejam radicalmente diferentes, atualmente. “What we are concerned with, [...] are experiences of reader and writer [...] that form a basis for particular professional or academic roles within the larger field” (CUTTING, 2016, p. 1189). Parafraseando Reinaldo Laddaga (2010), talvez a coisa mais importante que um crítico tenha a oferecer, hoje, seja um relato completo ou em esboço de sua vida, juntamente, talvez, com uma amostra parcial de suas produções, afinal, um crítico fala tanto de

seus objetos e métodos quanto os objetos e as abordagens falam do crítico. Negar esse fato é escamotear um princípio fundamental dos estudos da linguagem: o ponto de vista cria o objeto, como ensinara Saussure.

Resta-nos, pois, indagar sobre as linguagens que nos permitiriam dar vazão a propostas atualizadas de leitura do literário. Ao final de “En torno de las lecturas del presente”, texto que coloca em relação crítica as proposições conflitantes de Josefina Ludmer e Beatriz Sarlo acerca da crítica e da literatura contemporâneas na primeira década dos anos 2000, Sandra Contreras comenta a crítica sobre a produção literária argentina recente (especialmente Washington Cucurto) que Sarlo faz pautando-se numa visão que parece não coadunar-se às demandas dessa literatura. Contreras, por sua vez, (se) pergunta o seguinte: “Cuánto resiste –cuánta potencia de sentido gana o pierde– la lectura de una obra hecha desde una lengua ajena –por completo extranjera– a la que la obra inventa?” (CONTRERAS, 2010, p. 140). Em sua indagação, a língua irrompe como elemento de base de um experimento com a literatura que não tem legitimidade se não estiver em consonância (crítica) com o objeto. A pergunta, então, expande-se, na medida em que se coloca não só para a crítica argentina do começo deste século, mas para tradições críticas que pouco têm se repensado enquanto processo criativo, com isso correndo o risco de mitificar-se nas relações que contraiu com o literário.

A aposta numa crítica capaz de se repensar permanentemente e experimentar-se em linguagem sugere, desse modo, um conjunto de traços que coloca tanto a literatura quanto a crítica literária no âmbito das práticas escriturais que se conectam pela imaginação e pela criação. A “imaginação [...] seria, nesse caso, não apenas a capacidade de criar imagens, mas a capacidade de rastreá-las, resgatá-las e fazer agir sobre elas e a partir delas uma montagem, uma narrativa” (KLEIN, 2015, p. 287). Talvez haja nisso um matiz romântico, o que se torna especularmente

significativo, se considerarmos que os fundamentos da autonomia e da modernidade artísticas se consolidam no contexto do Romantismo, no século XIX, e muito do que se questiona acerca das transformações das práticas artísticas e críticas atuais (no âmbito da chamada pós-autonomia, por exemplo) encontra no período romântico um dos pilares desse processo com o qual a literatura, as artes e a crítica do presente contraem relações muito problemáticas, essa espécie de “*regreso desviado*”, para empregar uma expressão Sandra Contreras (1996) usada originalmente em outro contexto.

Por um lado, não falaríamos em declínio da crítica ou da teoria da literatura, na atualidade, haja vista desconhecermos o conjunto de todas as nuances e realizações possíveis desse/nesse universo. Por outro lado, a “história da arte é também colocar-se em luta diante daquilo que se apresenta, imaginativamente, como figuração ainda a ser lida, como invenção em processo” (KLEIN, 2015, p. 294). Além disso, em nossa época, “It is proper for scholars of literature, art, and culture to insist on the inclusion of speculative, imaginative, poetic, fictional thinking within the boundaries of legitimately academic thought in our area” (CUTTING, 2016, 1195-1196). Nisso podemos encontrar um caminho possível (mas não o único, obviamente) para a crítica no presente: com a ajuda da imaginação, buscar novas relações com o tempo, o espaço, a história e as teorias, para o que o exercício crítico se converteria, também, em diálogo em escritura (entre épocas, formas, gêneros, linguagens, escritas, etc.), tornando-se uma espécie de constelação crítica (essa figura tão cara a Benjamin) capaz de constituir-se em sínteses-aberturas, em vez de fixar saberes. Não só a literatura como objeto da crítica, mas a crítica mesma como objeto não alheio à escritura, à criatividade, à autorreflexividade e à imaginação.

CONSTELAÇÕES DO TEMPO: *BOCA DE LOBO, MENINO OCULTO, EL ALEPH* *ENGORDADO E MESHUGÁ*

“una certeza espontánea, infantil, siempre verificada, según la cual *el tiempo es incluso la materia de las cosas*” (Didi-Huberman, *Ante el tiempo*).

Em “La estética de la singularidad”, ensaio publicado na *New Left Review* em 2015, Fredric Jameson retoma o debate que tinha começado nos anos 1980 e que deu origem a seu livro sobre o capitalismo tardio, ao mesmo tempo em que atualiza sua abordagem em relação às discussões sobre a literatura, a filosofia e a economia desenvolvida nessas primeiras décadas do século XXI. O texto começa como uma queixa: assumindo o presente como uma narrativa de ficção científica, o cosmonauta (o próprio Jameson, obviamente) desce até a terra e:

Trata de entender [los] peculiares hábitos [de seres extraños, sensibles e inteligentes] [evidentemente nosotros], por ejemplo, por qué sus filósofos están obsesionados por la numerología y el ser del uno y del dos, mientras que sus novelistas escriben complejas narraciones sobre la imposibilidad de narrar nada, entretanto sus políticos, procedentes todos ellos de las clases más acomodadas, debaten públicamente el problema de hacer más dinero reduciendo el gasto de los pobres (JAMESON, 2015, p. 109).

E, em seguida, conclui com uma perspectiva nada animadora: “Es un mundo que no requiere un efecto de distanciamiento brechtiano, puesto que ya está objetivamente enajenado” (JAMESON, 2015, p. 109). O estudo, que na verdade é muito mais profundo do

que o sugerido na citação acima e cuja leitura vale a pena, aborda discussões e campos diversos, como a economia, a filosofia, a política, a literatura, as artes e, inclusive, a culinária. Sem negar suas descrições anteriores sobre o pós-modernismo, o autor reconhece, apesar de certa nostalgia do passado, que há uma produção estética contemporânea importante, apesar de que ela seria algo como um desvio do moderno, segundo ele.

Entende que, a partir dos anos 1980, “la posmodernidad se convertía entonces en una especie de nueva cultura global acorde con la globalización” (JAMESON, 2005, p. 113). Jameson não está enganado, se nos detivermos em sua descrição e não ao gosto que seu diagnóstico também expressa. No entanto, o problema que persiste nesse ensaio é a concepção linear e teleológica da história e do tempo que, no fim das contas, leva-o a formular uma resposta meio especular acerca do presente, visto que, em síntese, ele defende que a produção filosófica, artística e literária recentes constitui-se no equivalente discursivo dessas mudanças que outras disciplinas identificaram como a etapa mais recente da globalização, ou o capitalismo financeiro. A esse respeito, a resposta de Jameson, apesar da coerência da proposição, mostra-se um tanto mimética: a filosofia, as artes e a literatura seriam, portanto, um espelho da realidade ou da sociedade atuais. Sua proposição equivale à busca de uma “concordância de tempos” ou àquilo que Didi-Huberman (2011) chama de eucronia.

Na sua análise, o crítico estadunidense opõe a obsessão pelo tempo, segundo ele, típica da arte e dos artistas modernos, ao predomínio do espaço sobre o tempo nas artes contemporâneas, que ele continua chamando de pós-modernas. Seu estudo descreve (ou aposta em) um *presentismo* que, articulado à dinâmica do capital no contexto global, caracterizaria nossa época, na qual, no lugar das relações causais e dos tempos em profundidade, figuram momentos explosivos ou a justaposição de pontos ou tempos culminantes que impedem qualquer relação consequente com o passado ou vislumbres de futuro.

O paradoxo manifesta-se no fato de que a desconexão, a fragmentação e os acontecimentos únicos e irrepetíveis típicos dessa singularidade que é o presente, constituiriam uma universalidade que atinge tudo e todos, a qual chamamos de globalização. Desse modo, sua leitura aponta para um conjunto de mudanças que, na verdade, corresponderia à degradação do passado no campo da produção discursiva, talvez transformada em pastiche, do mesmo modo que os demais produtos pós-modernos: o museu miniaturizado na instalação, o artista de vanguarda substituído pelo comissário, a filosofia subsumida à teoria, ou a duração reduzida ao instante.

Sua compreensão do tempo quase não supõe pausas, cortes, desvios ou interrupções – apesar de que, no ensaio, por vezes aparece certa noção de “modernidade residual” ou de “heterogeneidade” –, razão pela qual só restaria um caminho e um sentido teleológicos que culminam, por um lado, na total indistinção das artes – aspecto que nos permitira algumas aproximações aos debates acerca do conceito de pós-autonomia, na literatura – e, por outro, na condenação a viver sem perspectivas de mudança, uma espécie de presente perpetuo e intranscendente, paradoxalmente fragmentado.

É importante reconhecer, entretanto, que tal concepção sobrevive, também, em certa vertente da literatura das últimas décadas – pensemos em *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato, *La ansiedad* (2004), de Daniel Link, *Divórcio* (2013), de Ricardo Lísias, certos relatos de *Os anões* (2010), de Verônica Stigger, *Reprodução* (2013), de Bernardo Carvalho, que se aproximam de uma noção do literário como expressão da condição fragmentada e esquizofrênica de nossa época. Do mesmo modo, tal concepção sobrevive em considerações e perspectivas da crítica, especialmente aquela que toma as artes em relação com o capitalismo. Um livro como *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012), de Regina Dalcastagnè, deve sua coerência à ideia de que a literatura e o tecido social compartilham

potências de representação, visto que seus espaços de disputa assemelham-se, questão que também aparece na discussão sobre os regimes da arte por Jacques Rancière (2005). Uma das leituras que se potencializam no romance *Menino oculto*, de Godofredo de Oliveira Neto, enquadra-se justamente no suposto estado do tecido social contemporâneo, como se verá adiante.

De fato, há uma questão ineludível que vincula parte da literatura contemporânea aos argumentos de Jameson: como saber, com certeza, o que é específico de cada texto ou de cada universo semiológico e, ao mesmo tempo, distinguir os desafios do próprio presente, numa época que parece se definir pelo excesso e a velocidade da informação, dos meios de comunicação e das tecnologias, pela profusão de signos e linguagens em todos os lugares e de todos os tipos, além da frequente reorganização da discussão sobre as fronteiras geográficas, econômicas, políticas e sociais, como é a nossa?

Por sua vez, o presentismo pressuposto no ensaio de Jameson implica, além da concepção linear do tempo, um anacronismo paradoxal que, parece-me, mostra-se produtivo: apesar do olhar detido sobre o presente, é com base em Marx, Hegel, Husserl, Kant e outros pensadores modernos que Jameson elabora seu olhar nostálgico sobre o tempo. Em primeiro lugar, é anacrônico porque o crítico leva quase três décadas para admitir aquilo que atualmente não surpreende mais ninguém: não há distinção entre o cultural e o econômico atualmente, o que coloca a arte, a literatura e a filosofia sob o risco de perderem sua condição autônoma e sua configuração como formas de reflexão e consciência críticas duradouras, coisa que, na verdade, ele mesmo já tinha diagnosticado nos anos 1980. Em segundo lugar, sua formulação é anacrônica porque emerge como sintoma da mudança de que trata: “jamás sobreviene en el momento correcto, aparece siempre a destiempo, como una vieja enfermedad que vuelve a importunar nuestro presente” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 64), e não pode mais ser negada.

Contudo, a oposição entre uma temporalidade teleológica e outras temporalidades residuais, anacrônicas, dialéticas ou irregulares pode sintetizar as principais discussões a respeito do tempo em nossa época, e aponta para uma espécie de “universo mental” contemporâneo a respeito do tempo, da qual nem os artistas nem os críticos escapam. Claire Bishop lembra, em seu *Radical Museology: What's Contemporary in Museums of Contemporary Art* (2013), que a cotemporaneidade, enquanto categoria voltada para o presente, que não se constitui num mero sinônimo do moderno, é algo relativamente recente e estabeleceu-se por volta dos anos 1950, ou seja, na época do pós-guerra, o que justifica certa aceção do contemporâneo como presentismo ou, inclusive, como “o outro da arte”, que chega à nossa época. Mas a dificuldade dessa concepção para colocar o passado em diálogo com o presente, assim como o crescente interesse pela arte contemporânea na passagem do século XX para o XXI impulsionaram a crítica a fazer novas especulações sobre o tempo que não o reduzissem a cronologias, especialmente no que diz respeito às diversidades, às diferenças e aos aspectos éticos envolvidos nos choques que a aproximação de temporalidades, geografias, religiões ou etnias provocam hoje, em escala mundial.

Atenta a tal conjuntura, Bishop propõe o conceito de cotemporaneidade dialética, entendendo a contemporaneidade como um “un método dialéctico y un proyecto politizado con una comprensión más radical de la temporalidad” (BISHOP, 2013, p. 6) que ofereceria uma compreensão do tempo livre de uma história autoritária, fixa ou linear. Nota-se, em sua proposta, a influência de Walter Benjamin, assim como de Georges Didi-Huberman, importante herdeiro intelectual do filósofo alemão. O aspecto mais relevante de seu trabalho é a descrição do The Van Abbemuseum (Holanda), do Centro de Arte Museo Reina Sofía (Espanha) e do Museum of Contemporary Art Metelkova (MSUM), de Ljubljana, Eslovênia, na qual ela mostra três dispositivos pensados a partir de diferentes realidades políticas e

econômicas recentes cuja singularidade situa-se em certa potência que apresentam para “expressar” temporalidades do contemporâneo no âmbito da prática artística e crítica recentes.

Tais dispositivos são a) as máquinas do tempo do Van Abbemuseum, ancoradas na tecnologia e na repetição como potência narrativa conectada a displays de informática; b) o “arquivo dos comuns” do Museo Reina Sofía, cuja configuração multimídia associada a uma “contextualização histórica estendida” (BISHOP, 2013, p. 40) propõe o conceito de tempo relacional, que oferece conexões entre o passado espanhol e o europeu (a Guerra Civil e a Segunda Guerra Mundial) e entre esses e outras geografias, outros conflitos e outras tradições históricas e artísticas da África, da Ásia e da América Latina de hoje; e c) a repetição ou a reciclagem no MSUM, em Ljubljana, que, a partir de suas próprias dificuldades econômicas criou uma abordagem da contemporaneidade a partir de linhas temporais múltiplas fundadas na repetição, procurando articular a arte e o ativismo político. Em comum entre os três projetos, aparece o recurso à repetição como forma de se estabelecer pontos temporais através do presente. Nas palavras de Bishop,

The Van Abbemuseum offers the exhibition apparatus of display as a vehicle of historical consciousness; the Reina Sofía rethinks education and the medium-specific status of the collection; MSUM deploys multiple, overlapping temporalities as a way to write an as-yet-unarticulated historical context (BISHOP, 2011, p. 55).

Além do mapeamento de temporalidades múltiplas e da consideração da produção artística fora dos limites da nação e dos modelos disciplinares, esses projetos conseguem escapar da opção por uma “inclusividade global que insere tudo numa mesma narrativa” (Bishop, 2013, p. 56), como, talvez, Jameson (2015) faça na

sua análise. Em sua exposição, Bishop parece sinalizar brevemente que há uma contemporaneidade hegemônica, que tende à homogeneidade, mas que também há outras. Talvez essa observação seja fundamental para uma reflexão sobre o tempo na literatura das últimas décadas na América Latina.

Isso se deve à quase inexistência de concordância de tempos e ao fato de que “el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 38). Mas, se tomarmos genericamente tal concepção, ela se mostra tão restrita em seu alcance quanto aquela que tende a inserir tudo num mesmo relato organizador. Isto é, a aposta no anacronismo como recurso de análise e, talvez, como instância que se inscreve na imanência do objeto estético constitui-se num risco dialético capaz de ativar novos objetos estéticos e analíticos, assim como outros modelos de temporalidade (esta é a aposta de Didi-Huberman), porém, ao mesmo tempo, ela aponta para os segmentos de tempo que vão vinculando-se, sobrepondo-se ou juntando-se, com a passagem do tempo, aos próprios objetos estéticos, assim como ao espaço (temporal) que os coloca em contato com os críticos. De certo modo, o anacronismo seria, portanto, um traço *sine qua non* tanto do objeto artístico quanto de sua interpretação, e ignorá-lo corresponderia a mitificar a arte e o exercício crítico.

Em tal perspectiva, haveria que analisar quais segmentos de tempo conectam-se às ações da intriga, no caso do relato literário, e também quais são os movimentos e restos temporais que articulam a intriga e a narrativa. Ou seja, pensar tanto no universo das ações imanentes do relato quanto em suas associações com um contexto narrativo dentro e fora do texto (MORA, 2016). A questão está em tentar salvar a ficção na experiência do tempo sem reduzi-la à técnica narrativa (RICOEUR, 2010b), o que equivale a sondar a experiência do tempo no âmbito da configuração e da refiguração, para empregar aqui os termos de Ricoeur (2010b), bem como nos vínculos que colocam tais etapas umas

em relação com as outras: certa percepção do tempo como algo compartilhado entre as personagens e o narrador, no relato, e com o leitor, na leitura que ele faz do relato e/em seu mundo.

Processos de fusão e de sincronia, e talvez de sincronização, emergem, portanto, no literário e na crítica, instâncias que quase não se separam no que diz respeito à sua imersão nas temporalidades constitutivas do presente, como é o caso da literatura produzida nessas primeiras décadas do século XXI. Em muitos relatos, poderíamos ser as personagens e viver seus dilemas. O fato de que autores como Mario Levrero, João Gilberto Noll, Ricardo Lisias ou Jacques Fux escrevam ou tenham escrito romances nos quais o universo da universidade, dos escritores e da própria literatura sejam elementos fundamentais da narrativa comprovam facilmente tal hipótese. A mesma coisa ocorre em relação a outros universos de vivências frequentes na narrativa deste século: a vida nas grandes cidades, o universo midiático e as comunicações virtuais, a desconexão entre os indivíduos, apesar de sua inserção nos mesmos lugares ou nas mesmas atividades, as marginalidades, etc. Isso justificaria, inclusive, a dificuldade de escapar da tendência a olhar a literatura a partir de certa ancoragem no real, tão frequente atualmente, tanto na ficção quanto na própria crítica (Cf. HORNE; VOIONMAA, 2009; JAGUARIBE, 2007).

Josefina Ludmer também propôs modos de pensar e ler a realidade e a ficção contemporâneas que se situam nas fronteiras das maneiras de pensar e de imaginar o presente como temporalidade. Ao mesmo tempo, ao apresentar suas proposições a partir do limiar e da ambivalência dos polos do mundo bipolar (nação, língua, pertencimento, época, estilo) sem inscrever-se em nenhum desses polos, a autora mostra-se desconfiada de qualquer espectralismo imediato entre o “real da ficção” e o “real da realidade”, os quais mal podem ser distinguidos, por vezes, na experiência contemporânea. Em consonância com os seus próprios postulados, suas ideias sobre a noção de pós-autonomia circulam com alguma

liberdade num *continuum* não unidirecional: intimopúblico, realidadeficção, dentrofora, abstratoconcreto, línguaterritório. Não se trata, pois, de recorrer à noção de hibridismo, mas de propor-se a pensar e a ler em fusão: “la ficción cambia de estatuto porque abarca la realidad hasta confundirse con ella” (LUDMER, 2010, p. 1). Nota-se que, desse modo, Ludmer dribla a teleologia e abre sua reflexão para tempos e realidades múltiplos, inscrevendo-os em realidades e tempos residuais que fazem com que o presente não perca sua historicidade, mesmo que esta apareça à deriva nos relatos, no que diz respeito à literatura.

O segundo modo de pensar e imaginar o presente, que também é uma maneira de ler e pensar a literatura, é aquele que Ludmer denomina *en sicro* (o primeiro é *en fusión*) e por meio dele ela procura, justamente, enfrentar os desafios que irrompem dessa historicidade ambígua: em vez de certa experimentação temporal com o tempo e a narrativa enquanto tensão entre a realidade histórica e a subjetividade ou o mito típicos das literaturas latino-americanas modernas até por volta dos anos 1960 ou 1970, nos anos 2000 surgiriam textualidades nas quais “lo sucesivo se yuxtapone y el pasado está en el presente” (LUDMER, 2010, p. 1). A ambiguidade provém da dificuldade de dimensionar em que grau a historicidade se manifesta ou, mesmo, se se estratifica ou não, e como, em tal perspectiva: “En el trabajo de hoy están todas las formas-trabajo de la historia; en la familia todas las formas-familia; en la literatura la historia de la literatura” (LUDMER, 2010, p. 1). A contribuição crítica de Ludmer está na aposta num presente potente, que poderia ser capaz de resistir à coisificação ou à desconexão com o passado, talvez potencializando alguns vislumbres de futuro. Apesar das imposições e das investidas do mercado e de nosso tempo histórico sobre os indivíduos e suas práticas artísticas e discursivas, tais ações não seriam capazes de subsumi-los a nenhum buraco negro insalvável e alienador. A condição errante e à deriva dessas temporalidades incertas converte-se, portanto,

em potência, talvez salto rumo ao dissonante que é o tempo presente. Por essa via, Ludmer parece reivindicar certa historicidade própria dos objetos de arte em sua capacidade e liberdade de associar-se a qualquer temporalidade, talvez como uma mônada, para remetermos aqui a Benjamin (2002; 1985).

Ainda que haja diferenças e deslocamentos particulares em cada uma dessas concepções do presente e do contemporâneo – deslocamento do tempo pelo espaço em Jameson (2015), multiplicidades dialéticas em Bishop (2013), sínteses-aberturas em Didi-Huberman (2011), ou fusão e sincronia em Ludmer (2010) –, todas elas partilham a ideia de que se é contemporâneo de determinados textos e tempos. Nisso parecem se aproximar, de certo modo, da concepção de Agamben (2009), para quem o contemporâneo supõe uma relação singular de adesão ou distanciamento do tempo. Em todos eles fica clara a tensão de certa noção sobre o contemporâneo ante o Iluminismo, apesar de que, por vezes, se note uma avaliação negativa do contemporâneo quanto a isso (em Jameson, por exemplo). Todos, por outro lado, mostram-se contemporâneos uns dos outros (no sentido de Agamben) ao voltar-se para o presente e tentar captar suas obscuridades, aquilo que (mais que do esclarecer o próprio tempo) lhes escapa. Em suas atitudes, tornam-se contemporâneos uns dos outros e também nossos, visto que procuram atuar sobre o tempo, dividi-lo, misturá-lo a outras temporalidades, talvez para tentar responder às exigências do próprio presente.

Não é radicalmente diferente o exercício que realizam os escritores quando se dispõem a representar, debater, especular sobre o tempo presente e as diversas fraturas que o atravessam: Mario Bellatin (“Jacobó el mutante”, 2002), Pedro Juan Gutiérrez (*Animal tropical*, 2000), Roberto Bolaño (“El gaucho insufrible”, 2003), Chico Buarque (*Leite derramado*, 2009), Héctor Abad Faciolince (*El olvido que seremos*, 2003), Sergio Di Nucci (*Bolivia construcciones*, 2007) ou, mesmo, Washington Cucurto (*Cosa de*

negros, 2003), entre outros. Claramente muito diferentes uns dos outros no que diz respeito às estruturas, às intrigas e às relações (dos autores e dos textos) com o tecido social, nesses textos persiste certa percepção (por vezes explícita, outras apenas sugerida ou subjacente a eles) de que a tensão entre o tempo territorializado e os tempos desterritorializados é inerente à vida social e, também, às artes.

Na aula ministrada em 3 de agosto de 1977, Gilles Deleuze trata de dois conceitos que dão certa clareza a essa tensão: o de tempo pulsado e o de tempo não pulsado. Não necessariamente regular, o tempo pulsado é sempre territorializado. Na verdade, é o que assinalaria os limites de um território (que pode ser pensado em termos de espaço, época, arte, entre outros). Deleuze entende que essa é a forma do tempo que “marca la temporalidad de una forma en desarrollo” (DELEUZE, 2005, p. 352), a qual se associa, também, à formação do sujeito. A formação e a aprendizagem no sentido do *bildung* se inscreveriam num tempo pulsado, de acordo com o filósofo.

Por sua vez, o tempo não pulsado é o tempo desterritorializado, o tempo das revoluções, da desordem, das conquistas, o tempo que é preciso arrancar dos fluxos do tempo pulsado. Porém, visto que as formas em geral – desde a morfologia das plantas às formas sensíveis constitutivas de cada arte – costumam inscrever-se em sistemas de regularidade, o tempo não pulsado constitui-se em algo que tanto se deseja quanto se teme. Isso se relaciona à sua potência destrutiva. Diz o filósofo:

No creo que nadie [nem nada, acrescentamos] pueda vivir en un tiempo no pulsado, por la simple razón de que, literalmente, moriría. [...] Ni hablar de vivir sin apoyarse y sin territorializarse sobre un tiempo pulsado, tiempo que nos permite el desarrollo mínimo de las formas que necesitamos, los emplazamientos mínimos de los sujetos que somos. Subjetivación,

organismo, pulsación del tiempo son condiciones de vida. Hacer saltar todo eso es lo que se llama suicidio, es una empresa suicida. [...]// Entonces, si no somos retenidos y reterritorializados en alguna parte, reventamos (DELEUZE, 2005, p. 354).

Obviamente, Deleuze pensa na questão a partir da esquizoanálise, no entanto, se a pusermos no contexto da arte (e ele o faz a respeito da música), notaremos que a tensão entre tempo pulsado e tempo não pulsado tem muito a ver com as oposições entre um dentro e um fora da arte, tensão presente na imanência de grande parte da arte moderna, por exemplo, seus limites e as territorializações mínimas necessárias para que um determinado objeto ou uma ideia possam ser percebidos como artísticos ou estéticos.

Talvez seja por isso que nas teorizações recentes acerca das noções de pós-autonomia (LUDMER, 2007; 2010) ou de inespecificidade (GARRAMUÑO, 2014) se possam identificar elementos centrais da noção de autonomia, mesmo quando eles aparecem para ser negados (conceitos como autor, originalidade, especificidade, pertencimento, gênero, estilo, época). Essa não é uma das grandes questões acerca da arte, em diferentes níveis, nos últimos 200 ou 250 anos, aproximadamente? Nesse sentido, pode-se dizer que uma das questões fundamentais da arte moderna e contemporânea continua sendo a questão temporal, ou melhor, de tempos. Pois, para existir, as formas requerem certa localização ou tensão no/com o tempo: um ritmo, um período, uma extensão, ou o mínimo necessário para que possam ser captadas em sua forma sensível. Sua existência estaria circunscrita a uma mescla de tempos e, de acordo com a sugestão de Deleuze, caberia a nós analisar quais elementos de cada tempo ou de cada polo temporal ganham alguma proeminência ou, ao contrário, fragilizam o território.

Quanto mais proeminente, mais territorializado e, portanto, mais claramente autônomo em sua especificidade. Quanto mais tênue o território, menos específico e mais aberto à ação de outros

fluxos, e por isso menos diferenciado o tempo. Obviamente, nem todo texto literário (nem moderno nem contemporâneo) se indiferencia dos de sua época ou das anteriores. Haveria que perguntar quais são os que se preocupam ou não com tal tensão entre territorialização e desterritorialização. Quanto aos que se inscrevem nessa tensão, haveria que analisar como, literariamente, eles promovem a desterritorialização ou, em termos mais deleuzianos, como conseguem extrair tempos não pulsados do tempo pulsado que os constitui e do qual sua existência depende. Além disso, pode-se questionar os limites entre territorialização e desterritorialização no que diz respeito tanto à imanência dos textos quanto à atividade hermenêutica.

Como se pode observar, não é algo que possamos generalizar facilmente. Nesse estudo, interessa-me analisar certas tensões temporais – na configuração e, em alguns casos, na reconfiguração (RICOEUR, 2010a; 2010b) – que fazem com que alguns relatos da literatura das últimas décadas acarretem um transbordamento das territorializações ou promovam uma descodificação dos territórios temporais, levando-os a seus limites, produzindo temporalidades múltiplas, em dispersão ou, ao menos, em tensão com as temporalidades e os fluxos do mercado e de certos discursos institucionalizados acerca do literário ou da história.

TEMPO SUSPENSO E TEMPO EXPLORADO: SOBREPOSIÇÕES EM *BOCA DE LOBO*

Publicado no ano 2000, *Boca de lobo* é o que, à primeira vista, se poderia chamar de um romance anacrônico, se nos deixarmos levar pelas reprovações que, no final dos anos 1960 ou começo dos 1970, Saer (1979) fizera a Puig por aquilo que via como *costumbrismo* nos dois primeiros romances deste escritor (*La traición de Rita Hayworth*, 1968, e *Boquitas pintadas*, 1969). A comparação não é casual, se se notar que uma das matrizes escriturais que Chejfec

emprega na construção da intriga de seu romance é o melodrama social popularizado pelo folhetim, esse formato tão caro a Puig. De fato, Puig e Chejfec, em diferentes épocas, deram uma volta aos modelos narrativos que incorporaram a seus romances.

Em *Boca de lobo* são mobilizadas temporalidades que, mesmo quando podem ser identificadas com as do presente, interpelam outras tradições que, em certo universo discursivo literário e econômico, se costumam considerar superadas. Isso ocorre porque Chejfec escreve-o a partir de uma suposta chave social-realista que parece retroceder aos anos 1960 e aos problemas do universo operário e da exploração das fábricas. No entanto, trata-se, na verdade, de um dos sentidos que a narrativa potencializa justamente porque não se inscreve numa temporalidade evidente ou referencial. Edgardo Berg observa que

La novela vuelve sobre una problemática propia de esa época [los años 1960]: las relaciones de dominación, la alienación producto de la división del trabajo, la relación enajenante entre el trabajador y la máquina de trabajo, la relación entre trabajador y su producto de trabajo. Sin embargo, no hay en *Boca de lobo* marcas referenciales precisas, ni en las coordenadas espacio-temporales, ni en el sistema de dominación [...], no sabemos tampoco cuándo ocurre la historia (BERG, 2007, p. 1).

Ou seja, o suposto realismo social e datado de Chejfec é o efeito de certa leitura que procure uma concordância de tempos no romance, e não de seus próprios delineamentos internos⁸. Mas o que institui uma tensão temporal, na narrativa, é certa *distância*

8 Além disso, segundo Alejandra Laera (2016) nota, no âmbito do que ela chama de “ficções do dinheiro”, nos anos 2000 os romances que se desenvolvem a partir dessa perspectiva não apresentam mais uma capacidade alegórica, mas, sim, historicizam o tempo, diferentemente, por exemplo, das ficções do dinheiro do século XIX, ou, talvez possamos acrescentar, do realismo social dos anos 1960.

que se produz entre os eventos narrados (vividos pelo narrador, um homem mais velho, num passado indefinido, e pela jovem Delia, operária de uma fábrica) e a narração dos eventos, uma espécie de tensão entre a enunciação ficcionalizada a partir de um presente sem referências e de enunciados que apontam para um passado também indefinido (o do acontecimento dos fatos narrados), que se determinam apenas por meio de um antes e um depois, um agora e um então. Produto da memória do narrador, que, em seu quarto semiescuro, em meio ao abandono conotado por seu próprio endereço (calle de los Huérfanos), o relato converte-se numa perambulação permanente que recolhe e percorre temporalidades com as quais o narrador arrasta um tempo atrasado que não acaba de chegar até o presente.

Delia, a personagem operária sobre a qual se constrói a história da relação vivida e depois rememorada pelo narrador, constitui-se num emblema desse tempo anacrônico, pois o próprio narrador a apresenta como alguém que nunca acabava de chegar, situando-se sempre fora do tempo (antes ou depois), nunca no momento exato. Desse modo, Delia constitui-se, no relato, num corpo fluante entre tempos e espaços que não terminam de se fechar – na memória do narrador, nas perambulações com ele, no passado de ambos, ou na figuração do operário anônimo e periférico. Talvez por ela mesma estar constituída de camadas de tempo que se cruzam na memória do narrador: Delia não tem sobrenome, é apenas Delia, com o que se inscreve no universo da periferia urbana e trabalhista no relato – a coincidência com o nome da protagonista de *La costurera y el viento*, de Aira, mostra-se de uma ambiguidade curiosa, pois a de Aira é uma personagem resultante da associação do tempo maravilhoso ao tempo folhetinesco do melodrama, ancorados na figura parodiada da costureirinha que precisa se prostituir para complementar seus ganhos e sustentar a casa, extraída do melodrama do século XIX. Também não é difícil admitir que, se não fosse o referido sentido de distanciamento do narrador em relação ao narrado, *Boca de lobo* poderia ser lido

como um melodrama social anacrônico. Como se pode observar, são tempos que vão sendo mobilizados a partir de um nome, um acontecimento, um espaço, etc.

Paulo Thomaz (2014) compreende que Chejfec adere, em algum nível, à tradição que se introduziu na relação do espaço com o tempo na literatura argentina, da pampa de Sarmiento aos subúrbios de Borges. No entanto, em *Boca de lobo* o tempo corresponde a um desejo muito mais duradouro. O próprio narrador o declara logo no início, na primeira frase da narrativa, ao dizer que sempre lhe inquietou o fato de que a geografia não mude, apesar da passagem do tempo e das alterações que são produzidas nela. Sua percepção parece antecipar que, nas caminhadas que faz com Delia pelas regiões periféricas de uma grande cidade não nomeada (que poderia ser Buenos Aires, ou não), ambos passam por ruas, caminhos e lugares que já estavam lá muito antes e que outros amantes infelizes percorreram muitas vezes em diversas épocas. É por isso que a rememoração, na narrativa, funciona como um processo de escavação, por meio do qual o narrador, pouco a pouco e, em momentos diferentes, recupera os eventos e os conduz até seu próprio presente ficcional, na enunciação. Nesse sentido, *Boca de lobo* é constituído por uma temporalidade que deseja uma origem – o próprio título conotando a noite profunda é bastante simbólico a esse respeito. Os processos narrativos e os fragmentos que se repetem potencializam, ao longo do romance, a restauração que produz uma espécie de “torbellino de tiempos fracturados y superpuestos” (BERG, 2007, p. 3).

E, em meio ao desejo por uma origem, emergem restos de um tempo aristocrático cuja tensão com o tempo regulado e burguês da fábrica simbólica parece tirar de Delia (personagem e sinédoque) o tempo individual. É preciso lembrar que toda a história narrada é controlada por esse narrador, que não permite que ninguém mais fale, nunca, não se sabe se em razão de seu próprio egoísmo – como parece sugerir Eltit (2000) – ou se porque já

tiraram tudo desses anônimos da(s) fábrica(s), inclusive a palavra (BERG, 2007). Está em jogo o tempo das relações fabris primordiais e injustas:

En *Boca de lobo* las referencias al trabajo repetitivo y mecanizado de la fábrica configuran un anacronismo que se resiste a una simple lectura sociológica. En el mundo contemporáneo en gran parte desindustrializado, Chejfec construye un enlace simbólico con un tiempo pretérito en el que la experiencia o la comunicación estaban obstaculizadas, como un retorno a un origen que se mantiene en el presente en tanto huella y ruina (THOMAZ, 2014, p. 7-8).

Nesse sentido, falar de um tempo aristocrático que se choca com um tempo burguês na narrativa de Chejfec não implica que *Boca de lobo* seja um romance social-realista, mas que suas ancoragens provêm de tempos em que o aristocrático e a dominação sujeitam a dinâmica narrativa. É tal sobrevivência que Diamela Eltit (2000) identifica com o vampirismo e com Drácula, no romance, e que, segundo ela, “cubre con su vuelo contaminante tanto las relaciones amorosas como el convulsionado espectáculo de las fuerzas productivas” (ELTIT, 2000, p. 1). Se se considerar que *Boca de lobo* foi publicado apenas um ano antes da grande crise de 2001 na Argentina, a relação de exploração do tempo e a sobrevivência de um tempo com pretensões aristocráticas soam assombrosamente previdentes, no relato. Não seria absurdo ler nisso certa expressão imaginária do tempo *en sincro*, para usar o termo sugerido por Ludmer, em que “en el trabajo de hoy están todas las experiencias-trabajo de la historia” (LUDMER, 2010, p. 1).

Entretanto, são alguns procedimentos propriamente escriturais que constituem esse passado que se arrasta até o presente enunciativo, na narrativa. A perambulação do narrador protagonista (com Delia) no tempo da intriga, bem como a lentidão do

avanço da história narrada – cujo ritmo faz lembrar as narrativas do neorealismo –, especialmente em razão do uso do pretérito imperfeito, fazem com que a narrativa permaneça suspensa no tempo, ou num tempo que não é o mesmo apressado de nosso presente nem o tempo serial das fábricas.

O narrador caminha pela cidade, pela periferia, pelos caminhos de uma geografia da grande cidade moderna arquetípica, pois dispõe de um tempo que Delia, por exemplo, não possui, ainda que ela também caminhe muito. Enquanto ela caminha porque às vezes sequer pode pagar um ônibus, ele caminha para passar o tempo ou para contemplar a paisagem, sejam as ruas dos subúrbios, as moradias pobres dos operários ou a frente da fábrica onde Delia trabalha, de onde ele a contempla em seus momentos de descanso. O narrador assume a atitude de um *flâneur* que se nega a ocupar o mesmo tempo das demais personagens, ou aparece muito antes deles – num passado como o do *flâneur* baudelairiano que se dispunha a explorar as belezas do submundo da periferia –, ou muito depois deles – como narrador que, sem nada para fazer, rememora e recria o passado em seu presente. O que fica claro é que o seu é um tempo ocioso, preguiçoso, cheio de um “un tedio propio de las viejas aristocracias, que buscan en el paisaje social un escenario humano tras el que guarecerse en los momentos en que las subjetividades selectas están ya definitivamente agotadas” (ELTIT, 2000, p. 3).

O movimento para trás e para diante a partir do núcleo gerador da realidade operária condensada em Delia constitui, junto com o perambular do narrador, uma forma de “extender los posibles narrativos” (BERG, 2007) do romance, bem como de garantir ao narrador um tempo suplementar no qual ele possa sobreviver, visto que em seu universo desreferencializado a vida depende integralmente de sua capacidade de estender o discurso que dá base à narrativa e à sua existência. Não se trata apenas de um tempo ocioso, mas de um tempo parasitário, permanentemente

dependente dos demais tempos mobilizados no relato. Diamela Eltit argumenta, inclusive, que “el narrador vive una vida prestada, una vida que le otorga Delia o, dicho de otra manera, vive la vida de Delia, vive en Delia, y ese vivir llega hasta sus últimas consecuencias, hasta la fecundación de un hijo, el abandonado histórico” (ELTIT, 2000, p. 4).

Entre tantos tempos, também figuram o tempo da leitura e do leitor, tanto externamente (uma vez que a lentidão, na narrativa, também depende da experiência do leitor com o relato), quanto internamente. Quanto ao último, esse é o tempo de um “desocupado leitor” (a referência cervantina não é casual), que já leu muitos romances e agora procura resgatar as coisas que viu nelas para desenvolver e alargar os limites de seu relato. Não é por acaso que dezenas de vezes o narrador afirme “He leído muchas novelas donde...”, frase que não apenas marca um ritmo, no relato, mas que também aponta para o tempo da rememoração como expansão residual da literatura e dos textos que vão sendo costurados na memória do narrador, abrindo o relato a outras narrativas e a digressões que vão aparecendo “involuntariamente” a partir das lembranças de Delia (claramente, Proust é outro dos precursores que o romance mobiliza) e produzem o que Berg chamou de “el tiempo que proyecta um aplazamiento” (BERG, 2007), talvez alcançado a partir da errância, na narrativa de Chejfec.

O recurso à memória aponta para mais um traço do tempo em *Boca de lobo*. A sobreposição de tempos e espaços na/pela memória do narrador promove uma espécie de “*dialéctica del lugar*: próximo con lejano” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 367), a qual, relacionada a seu isolamento quase melancólico, produz uma reflexão aurática e, portanto, temporal. A aura, para Benjamin, não só é um olhar devolvido pelo objeto ao qual a mirada se dirigira, mas é, também, “trama de espacio y tiempo” (DIDI-HUBERMAN, 2011) resultante, entre outras coisas, de acontecimentos *de* memória. Em sua orfandade isolada, o narrador de *Boca de lobo*, que,

vale lembrar, é um velho ou, ao menos, um homem mais velho do que Delia, liberta seu olhar do imediato para rememorar suas experiências com Delia, num passado que nunca é determinado na narrativa, na qual Delia por vezes se assemelha à Cinderela do conto homônimo, desejada pelo príncipe que a perdeu “depois da festa”, mas que aqui não mais voltará a alcançá-la. Esse sentido flutuante do tempo não é outra coisa senão uma percepção aurática do passado pelo narrador que, depois de tê-la abandonado e de ficar abandonado (na calle de los Huérfanos), sofre “la inquietante extrañeza de lo que le vuelve como un aura, como aparición alterante” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 348) de seu próprio tempo e de si mesmo.

Quanto ao processo criativo, isso corresponde, também, a um giro pessoal que Chejfec dá ao tempo no relato, não mais subsumido ao sentido de culto, mas como produto do trabalho pessoal (e manual) do próprio artista, que, desse modo, faz de sua ausência material (Sergio Chejfec, empiricamente, não está no relato) um sentido que se reveste de presença enquanto forma alcançada, isto é, o emprego da linguagem, essas inflexões de tempo e de espaço inscrevem o próprio Chejfec no relato, dotando-o de um matiz aurático, para acompanhar aqui a leitura de Robert Hullot-Kentor (2009) sobre o ensaio de Benjamin acerca da reprodutibilidade técnica. Desse modo, Chejfec produz uma imagem de si *in absentia*, no sentido de uma marca autoral que, como sugere Berg (2007), atravessa não apenas este, mas outros de seus romances anteriores.

ESQUIZOFRENIA E EUCRONIA: MALÍCIAS DO TEMPO EM *MENINO OCULTO*

Em *Menino oculto* desenvolve-se o que poderíamos chamar de um conflito do tempo ou de tempos. A temática e os procedimentos criativos desse romance estão orientados pelo tempo enquanto categoria capaz de organizar e desorganizar o mundo

das personagens ou, talvez, do próprio leitor. Inclusive, torna-se difícil resumir a história narrada, uma vez que a contingência das ações que constituem a intriga faz com que desconfiemos que toda tentativa de juntar os fragmentos da trama já seja produto de um processo de territorialização em busca de dar algum sentido coeso, acabado, coerente, a um conjunto de fios que quase não apontam para um discurso que pode ser racionalizado: trata-se da história de um falsificador de quadros (o título do romance remete ao quadro homônimo de Cândido Portinari), que também se diz escritor e maestro. Após ter problemas com duas quadri-lhas rivais com as quais ele fizera transações comerciais ilegais, e depois de ter sofrido uma tentativa de assassinato e ser resgatado meio louco, o protagonista Aimoré Seixas conta ao professor Albano uma série de pedaços de vivências que constituem a história de sua vida e que, a partir da gravação feita pelo professor, seria convertida num romance a ser publicado sob demanda por uma editora virtual, na Internet.

Tudo muito contemporâneo: o mercado ilegal de arte, o escritor que faz espetáculo com a obra que está escrevendo, o tema da originalidade e da autoria. Quanto a isso, o autor vincula-se a muitos escritores já mencionados anteriormente, colocando em evidência de modo tão explícito certa concepção do tempo como esquizofrenia, palavra que aparece inúmeras vezes na narrativa e, também, relacionada ao protagonista, que talvez nos induza a uma leitura alegórica: o relato como expressão da conexão esquizofrênica de nossa época, conforme observa Arnaldo Franco Junior (2011), que nos impulsiona a atribuir a dispersão narrada à condição possivelmente esquizofrênica do narrador protagonista (o qual parece estar numa clínica psiquiátrica). Esse fato reorganizaria e territorializaria a desordem narrativa e a aparência de loucura e mentira do que Aimoré conta.

Ou, por outro lado, ainda de acordo com Franco Junior (2011), a esquizofrenia apontaria para o mal estar a que a condição fragmentada e desconectada de nossa época nos expõe,

impedindo perspectivas que nos ofereçam um sentido de segurança e completude da/na vida. Num trecho em que o narrador fala em terceira pessoa (talvez outro de seus traços esquizofrênicos) do que parecem ser seus próprios relatos, ele diz: “Não é bem para enganar [...], a cabeça dele é que funciona assim, cheia de digressões, é próprio dos loucos, dos esquizofrênicos, para eles o tempo não existe como para nós” (OLIVEIRA NETO, 2005, p. 203). Em outro, o narrador desafia o professor, dizendo-lhe:

Pois é, para você é fácil. Fica aí sentado perguntando, parece sentinela do tempo, vendo o que é hoje, o que foi ontem. O tempo não existe, pelo menos pra mim, disso tenho certeza, não existe futuro, nem passado, só presente, professor, acabei de dizer isso há pouco, já disse milhões de vezes por aí pelo sanatório afora, porra! Ninguém acredita? (OLIVEIRA NETO, 2005, p. 158-159).

A esquizofrenia não apenas como diagnóstico clínico, mas como diagnóstico de nossa época, dezenas de vezes repetida no romance, torna-se tão evidente, que seria importante desconfiar da narrativa de *Menino oculto*. Apesar de a esquizofrenia como metáfora do contemporâneo ser clara, assim como do escritor e do artista em geral (que mente, inventa, altera, muda as peças de seu relato), tal metáfora lhe conferiria um sentido excessivamente transparente a um texto que se constitui justamente com base nas mudanças, nos roubos e nas alterações deliberadas ou casuais, como é o de Godofredo de Oliveira neto, a tal ponto que, como aponta Franco Junior (2011), mal podemos saber se é o narrador quem conduz o relato ou, ao contrário, é quem é controlado por ele.

A dúvida sobre os limites da mentira, ou do jogo, assemelha-se à do narrador de *Cómo me hice monja*, de César Aira, que a certa altura de seu relato diz: “Y entonces empecé a mentir con la

verdad (y viceversa) no sé cómo” (AIRA, 1999, p. 47). Um traço constitutivo da narrativa de *Menino oculto* é, de fato, a inverossimilhança da história narrada – histórias que se repetem idênticas protagonizadas por personagens diferentes, mesmos eventos que acontecem simultaneamente em diferentes lugares, a necessidade do próprio protagonista de salvar a si mesmo das ameaças de ambas as quadrilhas com que negociara, o que configura um quase-*thriller*. Esse traço chama a atenção para os procedimentos, no texto, como se denunciasse: isso é invenção! Declara-o o próprio Aimoré, ao dizer: “A lógica e o tempo são inventados, por isso eu construo a minha lógica e o meu tempo” (OLIVEIRA NETO, 2005, p. 183). Isso fragiliza qualquer aposta na correspondência entre o tempo da narrativa do romance e o nosso tempo contemporâneo, apesar da ampla crítica que já observou que o nosso é um tempo esquizofrênico – de Deleuze (2005) a Jameson (1996). Formalmente, tal configuração é obtida a partir da mescla de distintos sentidos do tempo:

- a. tempo automático ou alienado: expressa a vivência cotidiana segundo os fluxos do tempo controlado pelo mercado, o trabalho e as instituições em geral, e um sentido de ordem que sujeita o indivíduo. No romance, tal sentido do tempo aparece referido a personagens secundárias, que são observadas pelo narrador-protagonista a partir de um olhar crítico:

Anoitecia, o Museu de Arte Moderna ganhou luzes indiretas nos pilares principais, de várias cores, aquilo mexeu comigo – belo é belo, os filhos da puta passam a mil por hora aqui em frente e nem desfrutam dessa beleza, pensei. Na passarela diante do museu vi dois meninos negros, com jeito de meninos de rua, iam felizes, sorriam, gargalhavam. [...] tive a impressão que eles curtiam aquela arquitetura mais que muito letrado metido a besta por aí (OLIVEIRA NETO, 2005, p. 32).

- b. tempo de contemplação: expressa uma necessidade de distanciamento da ordem ou do ritmo da vida ordinária, o deixar-se levar pelo tempo não regulado. Aparece geralmente associado ao universo da arte, como fica sugerido no fragmento citado acima, quanto à contemplação do museu pelo narrador, ou no seguinte, que coloca em dúvida justamente a ideia de cópia ou mesmidade de obras e tempos, na narrativa:

Meus traços não são assim, cacete. Esse aí que você está me mostrando, Sílvia, quer imitar Matthias Grünewald, lembra *Os amantes mortos*, e o outro, o da esquerda, copia a técnica do Matisse, nada mais, eu não tenho nada disso, não, a minha pintura é só minha. Nas minhas cópias, que uns chamam de falsificações, tem o meu estilo, está lá dentro, é só reparar bem (OLIVEIRA NETO, 2005, p. 152).

- c. tempo da singularidade desconectada: um sentido de tempo desconectado não apenas do passado, mas também do futuro, uma espécie de presente total ou “presente do presente”: “O tempo parece que dá voltas, o que estava na frente passa pra trás, e vive-versa, mal consigo encontrar o dia de hoje, que é o único que existe, como já disse, os outros dois, passado e futuro, turvam a racionalidade da gente” (OLIVEIRA NETO, 2005, p. 158).
- d. Presente simultâneo ou sobreposto: tempo que é percebido como emblemático de nossa época espetacularizada pelos *media* e conectada em rede, época da globalização: “Tudo é presente, professor, estamos na época da Internet, dos eventos simultâneos, não tem mais a história do saber cumulativo, gradual, entende? Só louco não entende, professor, só louco” (OLIVEIRA NETO, 2005, p. 65).

- e. tempo do comentário ou presente enunciativo: se empregarmos a categoria de Benveniste (1989), esse tempo exerce uma função essencialmente metalinguística e meta-artística de comentário, no relato. Aparece relacionado às considerações do narrador protagonista ou de alguma outra personagem (quando também se identifica a uma espécie de autor implícito) sobre a arte em geral, a literatura, a pintura e a música em particular, ou, mesmo, sobre a própria narrativa:

O artista tem que ir se deixando levar pelo pincel, daí pode até ser fiel à natureza. O artista está a serviço da natureza nesse aspecto, e, claro, então não vai sair uma cópia dessa natureza, não tem como (OLIVEIRA NETO, 2005, p. 33).

Eu tive de reiterar várias vezes para a Sílvia que a minha pintura é minha e só minha, professor Albano, várias vezes. Se fosse um romance não teria narrador, mas, como é pintura, tem esses traços assim se contorcendo, falando consigo mesmo, tirando a forma a partir dos diálogos, dos conflitos de cores, de emoções contra a razão (OLIVEIRA NETO, 2005, p. 157).

Há, certamente, outras manifestações do tempo nesse romance, como certa extensão do tempo decorrente da própria alternância dos fragmentos, que por vezes fazem que a história narrada se “alongue” ao continuar muitas páginas depois de ter sido interrompida por outro fragmento (um claro exemplo é o relato do assassinato de uma travesti pelo narrador)⁹. Selecionamos

⁹ Há, além disso, no relato um tempo da memória relacionado à lembrança da personagem Ana Perena pelo narrador, em geral expressa pelo pretérito imperfeito, assim como certa conversão do passado em presente quando ele apresenta a fala das personagens que ele mesmo rememora, especialmente Ana Perena, Sílvia e Giácomo. Nos fragmentos em que a personagem Baltazar e os irmãos

anteriormente apenas as mais frequentes. É essa mescla que produz o efeito esquizofrênico de tempos desarticulados ou cujas relações não se estabelecem com base numa lógica causal, que às vezes se alternam com outros tempos num mesmo parágrafo ou num mesmo discurso direto, no romance.

Tudo isso, por sua vez, produz em *Menino oculto* um tempo convertido em malícia, que “es ante todo invertir el punto de vista” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 154-155) que se tornou consensual sobre o tempo e sobre o presente. Aquilo que é tão claro no discurso da pós-modernidade, da psicologia ou mesmo da pós-autonomia, quando convertido em (ou posto frente a frente com) nossa “experiência do mundo cotidiano”, mostra-se assombroso porque parece introduzir-nos por caminhos tão desregulados que nos impedem de formular qualquer sentido mais ou menos estável que potencialize a comunicação ou, inclusive, um sentido do sensível no campo da arte. A impossibilidade de saber se mente em razão da sua doença ou se mente deliberadamente, no fim das contas, captura o próprio Aimoré, na narrativa: “E ele, o nosso pintor preferido, que achava que estava fazendo a gente de bobo, dando informações fantasiosas nas entrevistas! Mal se dava conta de que ele mesmo é que era enganado; se atrapalhou com as próprias pernas” (OLIVEIRA NETO, 2005, p. 203).

Não seria, então, o caso de ler em *Menino oculto* uma espécie de “malicia del tiempo” (DIDI-HUBERMAN, 2011) que, aos nos colocar frente a frente com um modelo epistêmico-temporal potente de nossa época, burla-se desse modelo, apontando, por um lado, para sua configuração ficcional e discursiva, como qualquer outra expressão narrativa do tempo, para dizê-lo com Ricoeur (2010a), e, por outro lado, para o mal estar que as temporalidades que se mostram “irracionais” causam ainda hoje em

Alceste e Querêncio aparecem, manifesta-se, ainda, uma espécie de tempo ancestral localizado na dimensão do mito.

nosso sentido do tempo, o que demonstraria a influência que o *ethos* moderno, ancorado numa temporalidade causal, linear e teleológica, continua exercendo não apenas sobre o literário, mas sobre nós mesmos e sobre certo conceito que até hoje aceitamos para a narrativa de ficção?

Se o romance de Godofredo de Oliveira Neto constitui “uma estética do excesso de presente (aqui e agora)” (LESSA, 2011, p. 12) em sua textualidade, o que mais profundamente ela comunica é a não coincidência de tempos, a negação de uma eucronia possível entre o tempo dos eventos e o da configuração do relato, entre o tempo da intriga e o da narrativa, entre o tempo da obra e o de sua leitura ou, inclusive, entre o tempo particular ou exclusivo do romance e o tempo que o acolhe na forma do livro que temos à mão. O menino oculto no quadro falsificado de Portinari não só denuncia que não se trata mais da obra de Portinari, na história narrada, como lembra Lessa (2011), mas também assinala que o tempo do relato/no relato já é outro – o dos plágios literários, o da esquizofrenia histórica ou, talvez, o tempo de enfrentarmos um mal estar maior: a nossa é uma época esvaziada de qualquer sentido de tempo que potencialize uma formação/*bildung* (de sujeito, de obra, de certezas), e seu caráter não pulsado insustentável nos impulsiona a territorializá-lo por meio de metáforas ou alegorias que nos proporcionem um campo minimamente capaz de instituir um sentido (para a leitura, para a existência da própria obra, para o diálogo em literatura). Talvez esta análise seja, também, um exemplo disso¹⁰.

Se o louco, bem como o esquizofrênico, são realmente “homens de los flujos descodificados” (DELEUZE, 2005, p. 42), mas não é possível extrair nada dos fluxos descodificados (DELEUZE,

10 Nisso se constitui a noção de corte-flujo, de Deleuze: “la noción de corte-flujo se presenta doble puesto que es a la vez corte-extracción sobre el flujo y corte-separación sobre el código” (DELEUZE, 2005, p. 40).

2005), não haveria outra saída a não ser recorrer à recodificação ou reterritorialização da loucura e da esquizofrenia, convertendo-as em comportamentos amplamente conhecidos que pudéssemos classificar, dominar e conduzir a um sentido suportável do tempo, mesmo que possivelmente alienado; ou, então, resta a opção de rirmos de nossas próprias explicações do tempo, reconhecer suas fraturas e empreender um exercício de escavação do presente em busca dos delineamentos múltiplos que, a seu modo, nos interpelam atualmente, pois, afinal, é assim que percebemos nossa época.

Em certo sentido, é esse o gesto de Godofredo de Oliveira Neto, que atua como um trapeiro recolhendo fragmentos da arte moderna (literatura, pintura e música, especialmente), inserindo-os em sua própria escritura, espécie de depósito de tempos que, ainda que provenham do passado, estão retidos no presente da escritura (citações, referências, écfrases) e, talvez, no nosso. Diante da impossibilidade de alcançar uma formação ou uma aprendizagem no sentido do *bildung*, o autor lança-se – nesse que também é um espaço biográfico – à desmontagem e à montagem, apostando em vias que potencializem um olhar crítico para o presente.

TEMPO DO RETORNO (OU AO CONTRÁRIO) EM *EL ALEPH ENGORDADO*

Talvez o leitor se surpreenda ao deparar-se com *El Aleph engordado* entre os quatro textos selecionados aqui para esta reflexão sobre o tempo no relato contemporâneo, em primeiro lugar por uma ruptura quanto ao gênero – já que os demais textos são romances –, e em segundo lugar porque o central nesse texto de Pablo Katchadjian é o jogo com a originalidade e a autoria. No entanto, eu insistiria que, ao publicar os 300 exemplares da versão “engordada” do famoso conto de Borges em 2009, o escritor promoveu uma aproximação inesperada de tempos, ou, mais rigorosamente, apontou para o sintoma de uma *crise de tempo*

(expressão de Didi-Huberman), problematizando as visões causais a respeito da narrativa atual.

Isso porque, em tom de jogo, ele coloca em evidência algo como uma presença fantasmática ou estranha, familiar, do próprio Borges (este talvez rindo dos acalorados debates acadêmicos, jornalísticos e judiciais que se desencadeariam em função da diatribe promovida pelo “engordamento”, que, pode-se imaginar, o próprio Borges teria gostado de ter feito). Contudo, por outro lado, e mais rigorosamente, esse exercício de reescritura recoloca em debate um conjunto de ideias do próprio Borges, que o experimento de Katchadjian segue, não sem provocar alguma corrosão que coloca o tempo e o espaço (da literatura argentina) de pernas para o ar.

São amplamente conhecidos os textos de Borges voltados para a questão do tempo: do conto “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939), em que o narrador trata da tentativa de escrever o original de Cervantes, jamais alcançada por Pierre Menard, ao ensaio “Kakfa y sus precursores”, de 1951, entre tanto outros. Nesse ensaio Borges traz ao debate a tese de que o escritor funda sua própria tradição e, recuperando alguns pressupostos de Eliot, diz: “Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (BORGES, 2005, p. 160). Tal constatação borgiana não só abre *El Aleph engordado* a todos os tempos que atuam simultaneamente nele, mas também abre a imaginação do leitor, no deciframento desses tempos.

O curioso é que, com seu escândalo, Katchadjian parece emergir como uma idiosincrasia borgiana e, então, como uma espécie de precursor de Borges, numa torção do tempo que somente é possível nas artes. Katchadjian inverte o tempo quando burla de certos valores modernos e históricos a respeito da literatura, como originalidade e autor, bem como quanto joga com a noção de semelhança. No sentido mais simplista, em que o precursor é alguém de quem um escritor extrai suas influências, tentando alcançar uma forma depurada do anterior – concepção

meio positivista da arte enquanto processo evolutivo –, *El Aleph engordado* figuraria não como “o depois” a respeito de Borges, mas como o anterior a Borges. Como se “El Aleph” de repente aparecesse como a forma depurada e acabada do relato de Katchadjian. Inclusive, a opção pelo adjetivo “engordado” sugere tal interpretação, conotando a deformidade da versão (ou subversão). Borges teria tirado os excessos do relato de Katchadjian e dado formas às suas deformações, após um exercício de depuração alcançado a duras penas¹¹.

É um pouco como Walter Benjamin (2004) vê o drama barroco alemão em relação ao drama barroco espanhol de Lope de Vega ou de Calderón de la Barca, por exemplo. Os quase 70 anos que separam os dois relatos argentinos quanto às suas datas de publicação constituem um signo do tempo através de uma relação espacial (e o engordamento ou emagrecimento, de acordo com o sentido em que se olhe o processo), uma espécie de tempo necessário para que “El Aleph” engordasse, se lermos o texto de Katchadjian como herdeiro do de Borges, caso em que o andamento da escritura se assemelharia à ação de “uma espécie de vírus parasita” que vai contaminando todo o relato, imagem do experimento de Katchadjian sugerida por Juan Caballero (2012). Ou, ao contrário, o tempo necessário para que o texto de Katchadjian emagrecesse e chegasse à “forma perfeita”, no conto de Borges.

Se se entender que, em qualquer dos casos, há um *corpus* (ou um corpo) implicado que muda, a analogia fisiológica não parecerá descabida. De acordo com o caso, será a reivindicação do belo ou do feio para a literatura. Há, também, uma correspondência

11 Juan Caballero (2012) destaca os seguintes procedimentos de “engordamento” do texto de Borges por Katchadjian: 1. as inserções de adjetivos, advérbios ou monólogos que questionam a eleição de certas palavras por Borges; 2. a inserção de ilustrações ao relato de Borges; 3. Intervenções no diálogo entre o narrador e Daneri, bem como nos versos atribuídos a ele na narrativa de Borges; e 4. o próprio alongamento do relato.

entre tal analogia e a extensão, que é mais do que o dobro no texto de Katchadjian, que sustentaria tal ideia. Além disso, ao mobilizar um relato publicado em 1943 que, por sinédoque, é uma espécie de equivalente material ou literário do próprio Borges no sistema literário e de suas ideias acerca do tempo, Katchadjian revira um *corpus* transformado em *corpse*, isto é, em cadáver, conferindo-lhe novamente vida, recolocando-o em circulação junto com relatos recém-escritos ou recém-publicados na literatura argentina dos anos 2000.

Ao mesmo tempo, Katchadjian se burlaria de Borges, ao intensificar no relato o matiz erótico, aspecto que adquire um sentido mais irônico se não abandonarmos essa leitura fisiológica. Se se lembrar que *El Aleph engordado* foi razão de atos públicos de apoio ao autor e objeto de debates acadêmicos, jornalísticos e judiciais quanto a suas “deformações”, a leitura do conto em relação a um antes e um depois – mobilizada em sua própria composição – expressaria o desnudamento a que esse *corpus*, corpo gordo ou já transformado em cadáver seria submetido, uma espécie de ridicularização pública de sua condição estranha potencializada em suas próprias entranhas, que revelaria “una lucha, un conflicto de formas contra formas, de experiencias ópticas, de ‘espacios inventados’ y de fulguraciones siempre refiguradas” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 248).

Isso revelaria, também, a piscadela de Katchadjian ao “performar el juego y sus permutaciones en la historia de las contaminaciones literarias para el público argentino de la alta literatura, reconociendo el plagio y las infiltraciones textuales” (CABALLERO, 2012, p. 1) de um Borges fundador, ou burlador burlado, ao menos na leitura sugerida pelo processo de Maria Kodama Schweizer contra Katchadjian, quando reivindicou o *corpus*, corpo ou cadáver (“*El Aleph*”) do marido.

A reivindicação de Kodama, além dos interesses econômicos que implica, aponta para outro modo da relação com o tempo

envolvida no experimento de Katchadjian que sugerimos anteriormente: o tempo-matriz, ancorado numa relação de semelhança. Georges Didi-Huberman lembra que tal matriz temporal provém das tradições antigas do retrato produzido por aderência e contato com a matéria, o gesso com o rosto (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 112; p. 120), e que ideologicamente essa matriz também comunicava a herança ou o pertencimento genealógico ou, ainda, o direito jurídico e de posse através da transmissão. A permuta, por exemplo, de um rosto para um busto que não é o seu implicaria não só uma profanação, mas também uma distorção ou um simulacro de tempos e histórias distintos reunidos num mesmo corpo/*corpus*. A permuta mataria a semelhança por falsificação – e a semelhança dessa ideia com a de pastiche, de Jameson (1995; 2015), por outro lado, é outro anacronismo que mal podemos ignorar aqui. Ao mesmo tempo, em relação a *El Aleph engordado*, a relação de semelhança denuncia uma origem que já não existe, a não coincidência de tempos, o crime *sobreseído* por falta de acordo em seus fundamentos¹².

Se, por um lado, o experimento que é *El Aleph engordado* pode ter desfigurado o relato de Borges, por outro, o procedimento também foi responsável pelo aparecimento do próprio Katchadjian em seu relato, das inflexões que ele imprimiu ao conto borgiano e que, se tomadas em relação com outras recriações que ele desenvolvera antes (em 2007, o autor fizera outro jogo com a autoria, com seu *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, no qual, como o título sugere, a obra é o resultado da reorganização dos versos

12 María Kodama Schweizer processou Pablo Katchadjian, acusando-o de plágio da obra de Borges, em 2011, pela publicação de *El Aleph engordado*. No julgamento, considerou-se que faltava mérito à causa e ela foi arquivada. Posteriormente, num julgamento em segunda instância a viúva de Borges ganhou a causa, cuja decisão considerou o texto de Katchadjian uma fraude ao texto de Borges. Por fim, em 2016, após receber apoio público de intelectuais argentinos e após o arquivamento definitivo do suposto plagiador ante a Câmara de Apelações, o caso parece ter se encerrado.

do poema em ordem alfabética), expressariam suas marcas, aquilo que poderia assemelhar-se a ele como escritor, aderindo-se à sua própria marca de autor, pela qual o bio-gráfico inscreve-se em seu gesto e em sua prática da repetição¹³.

Em “La tradición y el talento individual”, T. S. Eliot (2000) apresenta o conceito de despersonalização como o equivalente necessário à superação do pessoal e do factual e biograficamente comprovável da vida do escritor na configuração da obra literária, mesmo se consideramos que se trata de um texto que surge de uma experiência claramente pessoal. Ele supõe, portanto, que esse procedimento permite ao escritor transportar suas experiências individuais para o literário sem deixar de lado o legado cultural que o passado lhe oferece – isto é, a tradição – visto que o procedimento corresponderia a um modo de dar relevância ao meio – o literário –, o que potencializaria infinitas conexões temporais entre um texto e os demais existentes, que, desse modo, expressariam uma atualidade sincrônica em relação à nova criação.

Por sua vez, em “Autobiografia como desfiguração” (1979), Paul De Man discute o estatuto e a constituição do autobiográfico na literatura, não a partir de uma concepção que o reduza a um gênero nem da oposição entre realidade e ficção, mas como representação cujo caráter indecível recai nos modos pelos quais um texto (autobiográfico) torna-se inteligível e legível, ou através da figuração, da configuração e da desfiguração.

13 Em um artigo no qual parte do conceito de escrituras não criativas para pensar certa vertente do romance contemporâneo, Luciene Azevedo considera a possibilidade de que o plágio e a reescritura a partir de quebras, cortes e da colagem cumpram um papel particular na literatura atual. Sintetizando algumas ideias de Kenneth Goldsmith, que criou o conceito de “escrita não criativa”, Azevedo observa que esse tipo de escritura “não poderia simplesmente ser discutido em termos de originalidade, visto que a *inventio* do século XXI supõe que ser original significa desenvolver as habilidades de ‘isolar, reconfigurar, reciclar, regurgitar, reproduzindo ideias e imagens que não são suas’” (AZEVEDO, 2017, p. 159).

Em certo sentido, há um cruzamento entre ambas as concepções (de Eliot e de De Man) na constituição do experimento de Katchadjian: *El Aleph engordado* não só é a colocação em cena de uma sincronia com “El Aleph”, de Borges, mas também é uma desfiguração do relato borgiano. Ao mesmo tempo, e em consonância com a leitura que fizemos do experimento de Katchadjian, todo o processo lhe confere certa teatralidade que produz frequentes des-figurações no/do relato em questão, quanto à figura do escritor, às tensões em jogo no âmbito do valor, às continuidades e descontinuidades do contemporâneo e do moderno e, claro, quanto ao tempo.

EM MEIO ÀS RUÍNAS DO TEMPO: *MESHUGÁ*

Jacques Fux, escritor chegado há não muitos anos na cena literária brasileira, publicou quatro livros de ficção até o momento: *Antiterapias* (2012), *Brochadas* (2015), *Meshugá* (2016) e *Nobel* (2018). Vou chamá-los indistintamente de romances aqui, mas concretamente tal classificação nem sempre é inquestionável para algumas dessas narrativas. Em todos eles está presente o tema da origem judia ou da experiência de ser judeu no mundo atual, após todos os horrores a que esse povo foi submetido ao longo da história. Em *Meshugá*, o autor lança-se a tratar, numa narrativa fragmentada que mistura o ensaio, a biografia e a invenção livre, da suposta “loucura dos judeus” (esta é a tradução literal do título do livro). Obviamente, há nisso uma tensão provocada pela oscilação entre certa ideia da loucura associada aos judeus (pelos não judeus) e aquilo que seria uma visão judia de suas próprias “loucuras” (*meshugá*), o que sugere que se alguém se aproximar muito dos loucos, talvez encontre a si mesmo (O PARANÁ, 2016).

O romance de Fux se adere a certa tendência da literatura latino-americana contemporânea de percorrer outras cartografias, inclusive a alemã, a judia e a asiática. Héctor Hoyos (2015)

localiza tal tendência na obra de Roberto Bolaño, por exemplo, identificando-a ao que ele tem chamado de “romance latino-americano global”. Também Susanne Klengel (2017) argumenta que as histórias de famílias judias narradas pela terceira geração (pós-Auschwitz) é um dos temas recorrentes no relato contemporâneo na América Latina. O fato é que na literatura de Jacques Fux a questão judaica inscreve-se no pessoal, bem como no acadêmico e no literário. O autor é de origem judia, especialista em literatura francesa e na questão judaica na França pós-Auschwitz, e escreve, entre outras coisas, sobre os judeus. Há que observar, inclusive, que Fux é um mestre do jogo com a referencialidade, fato que lhe permite introduzir-se nos terrenos da autoficção e da autobiografia e, enfim, deixar o leitor em dúvida sobre se está falando de si ou de outros. Em *Meshugá*, isso se torna evidente no último capítulo, no qual o autor não apenas constrói um breve relato de sua própria “loucura judia”, mas também toca nas biografias raras de suas personagens, convertendo-se, portanto, em sujeito e objeto de suas pseudoterapias e da loucura.

Em *Meshugá* Fux também explora o tema do tempo. O livro é constituído pela recriação ficcional de oito fragmentos biográficos sobre judeus famosos por diferentes razões, que, em certo sentido, foram ou são vistos como loucos ou, no mínimo, estranhos, por sua vida pessoal, mesmo quando muitos deles tenham sido geniais em outros domínios (filosofia, matemática, xadrez, cinema, etc.). Entre esses fragmentos o autor insere uma série de pequenos textos ensaísticos, nos quais retoma teorias científicas que, em diversos momentos da história, atribuíram ao judeus a loucura como um traço próprio que os distinguia dos demais povos. Internamente ao relato, “Fux, numa mistura de biografia, ficção e exercício pseudoterapêutico desgarrar-se de si mesmo para “entrar” na cabeça dessas torturadas figuras da história” (O PARANÁ, 2016), por vezes alinhavando, inclusive, o passado histórico ou biográfico do relato ao presente de seus comentários e da enunciação.

As personagens biografadas ficcionalmente no livro são: Sarah Kofman, a filósofa que não pôde superar o fato de ter sido “salva” por uma mãe adotiva francesa, que posteriormente ganha da mãe biológica, na justiça, a guarda da criança, mãe que talvez Kofman tenha amado mais do que sua mãe judia; Woody Allen, o famoso cineasta que se casou com Soon-Yi Previn, a filha adotiva de sua ex-mulher, a atriz Mia Farrow; Ron Jeremy, o judeu baixinho, gordo e dono de um enorme falo que mudou a história do cinema pornô nos EUA; Otto Weininger, o filósofo judeu e gay que não conseguiu conciliar sua condição duplamente marcada, que o levaria à morte por suicídio aos vinte e três anos; Grisha Perelman, o matemático genial que, depois de solucionar um famoso teorema cuja resolução parecia insuspeita, recusou o prêmio de um milhão de dólares que lhe foi oferecido e as cátedras que importantes universidades do EUA lhe propuseram; Daniel Burros, judeu antissemita, membro do Partido Nazista dos EUA e da Ku Klux Klan; Bobby Fisher, ex-campeão mundial de xadrez e fanático pelo ataque ao World Trade Center em 11 de setembro de 2011; e Zabbati Zevi, rabino do século XVII, que acreditava ser o messias esperado pelos judeus.

Porém Fux não faz uma mera colagem de personagens históricas nem cria um pastiche sem conexões com a história, como se se tratasse de um produto de arte *pop* ou de arte pós-moderna que parodiasse a história e a cultura judaicas, mas, em sua escritura múltiplos tempos intervêm na relação com um presente, que é o nosso e, supondo uma quebra, é o seu, isto é, o de um judeu no século XXI, que vive o que ele mesmo qualifica como “o tempo da não aceitação de nada” (GABRIEL, 2016). Nesse sentido, Fux atua como o trapeiro, para recorrer a uma personagem tão importante no pensamento de Walter Benjamin, não só porque mescla personagens de diferentes universos, épocas e importância na história da filosofia, do cinema, das ciências, etc., mas também porque recolhe fragmentos de vidas que “viveram

num limbo que, ainda que pareça consagrado a um só povo, é o limbo em que vive todo aquele que está em busca de pertencer” (O PARANÁ, 2016).

Desse modo, apesar do sentido de humor presente em todo o livro, ao recolher fragmento do ou a partir do “lixo da história” (dos vencedores ou, talvez, do universo dos próprios judeus – pensemos em Ron Jeremy ou em Daniel Burros, por exemplo), Fux atua a partir de uma perspectiva constelar do tempo, aparentemente movido por um desejo mais íntimo de redenção, como diz o narrador no último capítulo:

Ele enlouqueceu junto com seus personagens. Já não sabe mais de quem fala. Ignora de quem são as dores, as memórias, as tramas, os traumas e as invenções. Desconhece e adultera as verdades históricas, as biografias, as próprias reminiscências. Ele precisa testemunhar a sua mediocridade. Tem que confessar sua fragilidade e sua ojeriza. Busca alguma forma de redenção através da escrita (FUX, 2016, p. 179).

Na segunda de suas *Teses sobre o conceito de história*, Walter Benjamin diz o seguinte:

[...] nossa imagem da felicidade é totalmente marcada pela época que nos foi atribuída pelo curso da nossa existência. A felicidade capaz de suscitar nossa inveja está toda, inteira, no ar que já respiramos, nos homens com os quais poderíamos ter conversado, nas mulheres que poderíamos ter possuído. Em outras palavras, a imagem da felicidade está indissolivelmente ligada à da salvação. O mesmo ocorre com a imagem do passado, que a história transforma em coisa sua. O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção (BENJAMIN, 1985, p. 222-223).

Pode-se ler *Mesbugá* a partir de tal proposição de Benjamin, pois as personagens recriadas por Fux são indivíduos que o capturaram a tal ponto, que pouco a pouco foram tornando-se indistinguíveis do autor, na escritura. Por um lado, produziu-se uma volta ao passado desses “loucos famosos” para que Fux se tornasse escritor – em todos os seus romances a origem judia tem alguma importância na narrativa –, por outra, o autor recorre a seu próprio passado, não só articulando diferentes épocas, histórias e acontecimentos associados ao povo judeu, mas também localizando-os numa temporalidade baseada na coexistência ou, se se quiser, *en sincro*, para empregar o termo de Ludmer, com o que se sugere que em cada judeu pós-Aushwitz estão todos os judeus e toda a história dos judeus. Sua abertura a diversos tempos de extermínios, preconceitos e perseguição não deixa de provocar uma torção na própria história e no pensamento intelectual, também contaminados pelo positivismo, que foi um dos responsáveis pela barbárie do Holocausto.

Ao longo da história, houve teorias na psicanálise e na medicina, nas Humanidades ou, inclusive, no senso comum das pessoas, acerca da propensão ao chiste autodepreciativo e à neurose entre os judeus, ou sobre a neurastenia (Krafft-Ebing) relacionada à “avareza dos judeus”, bem como a ideia de certa proeminência de psicopatologias entre eles, a causa da endogamia e de uma suposta sexualidade exacerbada e incestuosa, as quais, à sua maneira, foram associando esse povo ao estranho e ao diferente. Então, literariamente, Fux confronta diversos tempos históricos e científicos, e com seus relatos biografados nos coloca diante de teorias e concepções que chegaram a ser reconhecidas como científicas e impulsionaram a segregação dos judeus pelo mundo, provocando um choque de textos e tempos com sua escritura. Essas teorias pseudocientíficas são, simultaneamente, confirmadas e negadas em cada relato de *Mesbugá*, que com isso aponta para uma complexidade muito mais profunda no que diz respeito

à individualidade e à dificuldade de se analisar a multiplicidade, que foi um dos principais motivos do antissemitismo no mundo e continua sendo um dos grandes desafios de nossa época.

Fica sugerido no livro que, por sua condição judia, se torna impossível para Fux escapar de tantas idiossincrasias histórias: “Assim como todos esses estrangeiros de si mesmos, ele cresceu sob a vigilância contraditória e artilosa do pertencer e do não pertencer a coisa alguma, apenas sendo obrigado a sentir o peso dessa maçante carga histórica” (FUX, 2016, p. 182). O único modo de enfrentar tal “carga” é através da escritura, que, no entanto, o surpreende ao final da narrativa, “ao descobrir que a escrita afervorou suas quimeras. Ele não foi salvo pelas suas palavras” (FUX, 2016, p. 180).

Desse modo, em *Meshugá* incidem processos simultâneos de territorialização e reterritorialização, ou, se se quiser, de tempo pulsado e tempo não pulsado, que produzem o movimento e o dinamismo capazes tanto de negar quanto de reivindicar para si esses milhares de “tempos judeus” que o trapeiro Fux recolhe do esquecimento da história, às vezes aproximando-se deles, outras distanciando-se para, em cada corte operado, produzir tempos repletos de história e capazes de atuar em busca da redenção à qual o autor se apega no último capítulo.

Nesse processo estão em jogo o tempo fragmentado dos relatos justapostos, bem como o nosso próprio tempo fragmentado e, aparentemente, esquizofrênico, que provocam sobreposições de tempo, inflexões que sintetizam e abrem a história judia na escrita do romance. Nesse exercício de escavação do tempo (distante ou recente), Jacques Fux, um pouco como o anjo da história identificado por Benjamin no quadro de Paul Klee (*Angelus Novus*) em sua nona tese sobre o conceito de história, olha para o passado e fica admirado e horrorizado: “Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele

gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos” (BENJAMIN, 1985, p. 226).

Não é outra coisa o que Fux faz na montagem de seu livro de fragmentos, que não deixa de lembrar o projeto das passagens de Benjamin, em sua constituição formal. No entanto, o tempo não para, não se detém nem se interrompe na própria escritura do livro – que avança, cresce, alonga-se e arrasta o autor sempre para adiante, ainda que cada vez mais ele volte as costas para o presente do relato e do tempo histórico, remexendo nos passados que, no agora de sua enunciação ficcionalizada, o atravessam sem cessar.

Uma vez que, no movimento de construção de *Meshugá*, os tempos que interpelam o autor e os tempos regulados de sua condição de escritor se tocam, inclusive a urgência editorial para sua conclusão e publicação após o êxito de *Antiterapias*, premiado como o melhor romance brasileiro de 2013 pelo *Prêmio São Paulo de Literatura*, e as demandas mercadológicas (apenas um ano é o tempo entre a publicação de *Meshugá* e de seu livro anterior, *Brochadas*, de 2015), novamente parece-me coerente a comparação com o *Angelus Novus* conforme este aparece na leitura de Benjamin: “Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu” (BENJAMIN, 1985, p. 226).

O fato de que o autor (ficcional ou real, como saber?) se queixe no último capítulo de ter sofrido fisicamente, ao longo da escrita do livro, os sintomas de uma doença insuspeita e nunca diagnosticada constitui-se num dado singular e de acordo com a ideia de que seu tempo, seu presente, sua história pessoal, foram atravessados pelos tempos e histórias que ele narrava, o que lhe provocaria uma ansiedade tal, que não é outra coisa senão uma experiência insustentável do tempo, ou uma fulguração, se se quiser, que ele pôde provar e que lhe mudou a vida (de autor, de personagem, talvez de escritor), à qual, no entanto, ele não pode se apegar, pois seu caráter não pulsado a torna incompatível com a própria vida. O narrador diz, já quase no final do livro:

Ao chegar ao fim dessa jornada quase psicografada pela agonia, o recalque que tanto temia resolve emergir. Todo amor ressurge assombrosamente. Agora sem o objeto amado. Terrível. Ele se deprime como jamais imaginou. Ele enlouquece mais que os personagens. Tenta buscar as raízes, causas e motivos para sua insanidade momentânea. Atribui ao judaísmo. Ao olhar do inimigo. Ao preconceito. A Auschwitz. Não sabe mais de nada e torce para que isso acabe logo (FUX, 2016, p. 189).

A experiência insuspeita e insuportável requer um distanciamento, que expressa o sentido mais contemporâneo do tempo em *Mesbugá*: sua relação singular de adesão e de distanciamento com o tempo e a névoa que ele traz a quem se enfrenta com ele. Na abertura de *Mesbugá*, o narrador/Fux tinha dito que “imaginava que escrever este livro seria divertido. Pensava que todos os mitos, as crenças e as falácias atribuídos ao louco judeu – *mesbugá* – poderiam ser discutidos ludicamente. Vislumbrava demolir todos esses argumentos, credos e teses através da ironia” (FUX, 2016, p. 7). Mas ao final da narrativa não se trata mais de brincar com a loucura e os tempos de uma história dos judeus, e sim de descobrir-se parte dela e sua vítima potencial. Diante da ausência de vínculos que lhe permitissem superar o sentimento de não pertencimento que o capturara e que, quanto a isso, o aproxima das outras personagens do relato – “Passa a ter certeza de que Auschwitz é o único marco que hoje congrega os judeus” (FUX, 2016, p. 190) –, restando-lhe um tempo aberto, que nunca termina de se fechar:

Surpreendentemente, ele conhece uma mulher maravilhosa quando vivia um momento idílico, mágico e surreal de sua vida. Ela é um fascínio. Um amor. O brilho eterno que tanto procurava. Ele a admira de corpo e alma. Ela, ao saber que ele é judeu, diz que também é judia, mas sem muitas raízes. Ele se encanta ainda mais. Um sonho. Alguém que é e não é simultaneamente. Ela, além de todos os encantos, de ter um

passado interessante, e um futuro promissor, de ser inteligente, engraçada, linda, e de ter uma bundinha e um perfume maravilhosos, ainda tem rastros esquecidos dessa cultura milenar. Perfeita. Deseja-a ainda mais. Depois ela diz que somente algum ancestral da família do seu pai tinha sido judeu. Ele, nesse instante, já não dá mais a mínima atenção a essa pífia questão judaica (engana-se) [...]// Ele não sabe o que aconteceu. Ainda a ama. E a amará durante muito tempo. Mas não sabe verdadeiramente se a queria convertida ou não. Queria ela assim, como era, vivendo esse enorme conflito pelo pertencimento. Mas isso era impossível para ela. E eles não foram capazes de compreender. Eles então se separaram da forma mais dolorosa jamais concebida (FUX, 2016, p. 187-188).

Seria essa condição errante, conflito permanente dos judeus, conforme aparece representado por Fux em *Meshugá*, o equivalente de um tempo não pulsado e de sua característica fundamental, que é tornar impossível a vida? Se nos lembrarmos de que, como dissera Benjamin em sua sétima tese, os bens culturais estão repletos de barbárie e não é possível olhá-los sem ficar horrorizado, que na história dos gênios da arte estão inscritos os fragmentos de tempo e de história de seus próprios contemporâneos anônimos, pode-se perguntar: como fazer a vida com o projeto de um *corpus* que articula corpos e cadáveres que, cada vez que emergem, parecem nos lembrar dos tempos insalváveis que tempo/a história nos/lhes legou?

Benjamin, mais uma vez, diz: “Sabe-se que era proibido aos judeus investigar o futuro. Ao contrário, a Torá e a prece se ensinam na rememoração” (BENJAMIN, 1985, p. 232). Entre outras coisas, *Meshugá* é uma tentativa de resposta a tais interrogações sobre o futuro, a partir de um olhar para o passado, da rememoração e das reminiscências. Diante da proibição de investigar o futuro, Fux revira o passado em busca de porvires possíveis e, quem sabe, melhores.

Ao tentar sintetizar os delineamentos de nossa discussão nesse estudo, torna-se evidente a ausência de um tempo exclusivo ou dominante no relato latino-americano recente, bem como fica claro que o tempo do mito e da história tal como figuraram na narrativa do *boom*, por exemplo, não se constitui mais na lei dominante dos relatos, apesar de não terem desaparecido, obviamente. Por outro lado, cada vez mais ganham relevância as ficções que especulam e colocam em xeque o sentido teleológico da história e do tempo, apesar de que não é fácil substituí-lo por noções temporais em consonância com nossa época, exceto se se admitir que, em qualquer caso, o tempo depende de uma realização narrativa que o dote de um sentido. No que diz respeito às quatro narrativas comentadas anteriormente, valeria a pena apontar três aspectos, com os quais encerro este texto:

- em cada um deles, o tratamento do tempo pelos escritores aparece associado à busca de uma marca autoral;
- os sentidos do tempo que emergem nas narrativas não se fecham na questão da fragmentação temporal nos relatos, de modo que, apesar de todos eles serem fragmentados, neles a questão temporal levanta interrogações que ultrapassam a questão do fragmento como alegoria da nossa época, sem que tal sentido desapareça de seu horizonte, no entanto; e
- as expressões do tempo neles são o produto de um diálogo crítico com muita literatura anterior, à qual os textos se vinculam por meio de citações, referências, personagens que são leitoras, alterações, *mise-en-abyme*, etc., que fazem do manejo do tempo nos relatos uma espécie de síntese-abertura narrativa e temporal muito coerente com certo *ethos* de nossa época e da literatura contemporânea.

Trata-se, portanto, de um sentido do tempo constituído por temporalidades múltiplas que, quanto a isso, expressa uma

configuração em forma de mônada ou constelação no relato recente na América Latina. Difere, nesse sentido, das manifestações mais frequentes do tempo na narrativa anterior (séculos XIX e XX), especialmente pela inflexão que tende a evitar a alegoria (especialmente as alegorias nacionais), apesar de que insista em historicizar o tempo (e o tempo do relato), para além de um olhar para a noção de tempo como representação ou a partir de uma crítica meramente culturalista.

FORMAS DO TEMPO EM *EL HOMBRE QUE AMABA A LOS PERROS* E *LA AUTOPISTA: THE MOVIE*

“La vida es una cosa fenomenal, lo mismo pal de alante que pal de atrás.” (Luis Rafael Sánchez, *La guaracha del macho Camacho*).

“eran como una fotografía inmune al paso del tiempo que en realidad no transcurría: si acaso retrocedía, como si le temiera al futuro tantas veces prometido”. (Leonardo Padura, *El hombre que amaba a los perros*)

“Era un territorio sin ley. Un territorio, para llamarlo como se puso de moda, fronterizo.” (Jorge Enrique Lage, *La autopista: the movie*)

O/A leitor/a atento/a notará que a aproximação entre forma e tempo, presente no título acima, é, no mínimo, merecedora de suspeição. De fato, quando tomada num sentido literal e empirista, a experiência do tempo, necessariamente atrelada à percepção e aos sentidos, dificilmente pode se vincular a uma forma, exceto no âmbito pouco confiável das sensações. Por sua vez, quando tratamos do tempo histórico, é muito frequente a associação entre formas (de governo, de registro da história, de conhecimento e tecnologias, de territorialidades, de artes) e temporalidades. Nesse sentido, a forma é tomada genericamente ora como elemento delimitador, ora como expressão ou, ainda, materialidade localizada no/num tempo dado. Já no plano estético, a noção de forma implica uma relação com a de estrutura e, apesar do descrédito a que parte da crítica literária tem relegado este conceito nas últimas décadas, ele continua sendo importante porque nos permite localizar na linguagem os elementos discursivos capazes de estabelecer uma complexa mediação entre expressões e ideias. As duas

discussões mais relevantes a esse respeito no campo dos estudos da linguagem estão, ainda hoje, na concepção de signo de Louis Hjelmslev (1975) e na noção de fantasia da forma de Roland Barthes (2005a; 2005b).

Quanto aos dois romances que pretendo comentar aqui, no entanto, a relação entre uma forma literária e os subgêneros que se inscrevem nela, por um lado, e temporalidades sócio-históricas e estéticas, por outro, é sugestiva.¹⁴ Num contexto em que se tende a afirmar, por vezes com esforço totalizador, que a indefinição dos gêneros escriturais é um traço definidor (de boa parte) da literatura contemporânea na América Latina, os romances em questão se apegam fortemente à categoria do gênero, mesmo que seja para transtorná-la. *El hombre que amaba a los perros*, de Leonardo Padura, e *La autopista: the movie*, de Jorge Enrique Lage, por mais que se configurem como sendo estruturalmente híbridos, não abrem mão da noção de forma do romance, seja no sentido de desenvolvimento de uma trajetória biográfica de sujeito, no caso de Padura, seja pela paródia ao sentido de *bildung*, uma viagem “de cabeça para baixo” que impede o desenho de qualquer trajetória individual acabada, em Lage. Também se organizam a partir de categorias narrativas ligadas ao romance histórico (Padura) e à ficção científica (Lage).

Além disso, esses dois subgêneros estão diretamente ligados tanto às literaturas modernas quanto ao mercado, no que se refere ao desenvolvimento e à história, ainda que em momentos diferentes. Como lembra Beatriz Sarlo em “Sujetos y tecnologías: la novela después de la historia” (2006), o desenvolvimento do romance histórico está atrelado a seu sucesso de público e ao agenciamento mercadológico do gênero mais do que a razões internas à forma do romance, seja em seus começos, influenciado por Walter Scott, seja nas modalidades recentes que têm sido

14 A esse respeito, Cf. Goldmann (1976).

chamadas de novo romance histórico. Quanto à ficção científica, apesar de suas origens ligarem-se ao romantismo (*Frankenstein*, por exemplo), seu êxito ao longo do século XX esteve relacionado às ações e ao alcance da indústria cultural, que lhe proporcionaram condições de difusão, inclusive em diferentes *media* (revistas, livros, cinema, HQ's) e um público cada vez maior, a tal ponto que somente numa acepção muito conservadora o gênero ainda poderia continuar sendo visto como menor ou do “segundo time”.

Se admitirmos nessa linha, ainda que hipoteticamente, uma aproximação do romance histórico e da ficção científica com o tempo, poderemos vislumbrar as relações de *El hombre que amaba a los perros* e *La autopista: the movie* com temporalidades da modernidade que se estendem ao presente do relato, na narrativa cubana contemporânea. Paradoxalmente, nesse ponto camadas do tempo parecem dobrar-se umas sobre as outras, e o tempo pretensamente superado da modernidade (mesmo a mais tardia) da literatura, do Estado, da nação, dos gêneros, da autonomia, reaparece sobreposto às temporalidades do “pós”: pós-modernidade, pós-nacionalidade, pós-gênero, pós-autonomia. Atravessando esse emaranhado de temporalidades e as diversas manifestações narrativas que o acolhem, aparece a heteronomia constitutiva dessas narrativas e da própria da arte, que não pode ser negada como fato social, conforme pontua Adorno na *Teoria estética* (1982). Desse modo, os dois romances acabam operando um movimento que não só reivindica as expressões da modernidade no campo da narrativa (mesmo quando elas aparecem parodiadas ou trans-tornadas na trama, em Laje; ou em consonância com expressões contemporâneas da narrativa histórica, em Padura), mas também problematizam as noções de dissolução da forma e dos gêneros na literatura contemporânea, na medida em que sua configuração parece projetar um convite para se reimaginar a noção de forma e suas expressões na literatura e na arte atuais.

ARQUIPÉLAGOS TEMPORAIS

El hombre que amaba a los perros, publicado em 2009, constituiu-se no que se poderia classificar como um romance bastante esquemático, se tal descrição puder ser tomada sem moralismos críticos nem a pretensão da falsa polêmica. Para tratar da biografia “suja” do assassino de Leon Trotsky (o espanhol Ramón Mercader del Río) e sua posterior tomada de consciência em relação aos desmandos de Stalin no contexto do que, à época, era a URSS, a narrativa alterna capítulos ambientados em diferentes lugares (Cuba, Espanha, México, França e Rússia, principalmente), articulando três núcleos diegéticos principais: um protagonizado por Trotsky, outro por Ramón Mercader e um terceiro protagonizado por Iván Cárdenas Maturelli, personagem responsável pela amarração dos três núcleos, visto que é quem conhece o assassino, o qual, por sua vez, lhe conta sua história, que Iván acaba por escrever e tornar-se escritor (postumamente).

O recurso à alternância de núcleos dramáticos, que pode funcionar inicialmente como um modo de dar fluidez à história narrada, acaba tornando-se meio monótono ao passo que se mostra previsível e, por fim, insustentável. De certo modo, sua configuração projeta uma problemática constitutiva que se torna objeto de metalinguagem, na própria perspectiva do narrador (Iván), como se pode ver neste fragmento do capítulo 15, na primeira parte do romance:

Después de la segunda conversación [com Ramón Mercader, sem que Iván saiba ainda sua identidade], yo arrastraba la insidiosa certeza de que algo muy importante no acababa de funcionar en el relato del hombre que amaba a los perros. Aunque todavía no había desarrollado por completo la desconfianza cósmica que adquiriría, precisamente, como consecuencia de aquellos encuentros (esa vocación por la sospecha que tanto molestaría a Raquelita y a mis

amigos, pues me llevaba a reaccionar de modo casi mecánico y a calificar de imposible, de pura mentira, cualquier historia capaz de desafiar mínimamente la verosimilitud), en lo que iba oyendo había una inquietante pero ubicua falta de lógica que, para empezar, me haría pensar si algunos episodios de la historia de Ramón no estaban siendo manipulados por su amigo y relator Jaime López [que é o próprio Ramón Mercader]. Pero sólo al final de la tercera conversación, ya en pleno diciembre, vislumbré con cierta claridad dónde estaba la grieta por la que se rugaba la lógica: ¿cómo era posible que López tuviera una información tan precisa de la vida y sentimiento de su amigo? Por más explícito y detallista que hubiera sido Ramón durante las conversaciones sostenidas en Moscú unos diez años antes cuando se reencontraron luego de tanto tiempo sin verse, y el decepcionado Ramón Mercader le abriera a su viejo camarada Jaime López todos los conductos hacia los más increíbles recovecos de sus existencia, el conocimiento exhibido por el narrador resultaba sin duda exagerado y sólo podía deberse a dos razones. La primera se calentaba en mi cabeza desde el diálogo inicial: López era un fabulador redomado y podía estar coloreando el relato con brochazos de su cosecha; la segunda me sorprendió como un flechazo, mientras viajaba en la guagua hacia La Habana después del tercer encuentro, y casi me enloqueció: ¿Jaime López no sería el mismísimo Ramón Mercader? ¿Todavía podría existir aquel ser fantasmagórico encajado en una esquina procelosa y perdida de la historia, protagonista sin rostro de un pasado plagado de horrores?” (PADURA, 2009, p. 243-244 – grifos meus).

Como se nota no fragmento, emerge uma fratura entre a narrativa como produto final (relato dentro do livro) e sua constituição interna, que o narrador percebe como uma “porosidade lógica”. O uso da metalinguagem coloca em questão tanto

o potencial reflexivo da linguagem no relato quanto as dificuldades de articulação entre as épocas, os espaços e as biografias das personagens da trama. Além disso, o procedimento coloca em evidência a narração como produto de linguagem (“el relato del hombre”, diz o narrador; não diz “a vida do homem”) que coloca em tensão a historicidade, a história, as formas narrativas e os modos de apreensão do tempo histórico. Ao colocar em xeque a indistinção entre realidade e ficção (experiência vivida e experiência relatada), o narrador flagra, de modo indireto, uma problemática importante para a discussão literária, que desde os anos 1980, aproximadamente, tem figurado nas indagações da crítica: como a história torna-se relato?

Ao dar-se conta da carência lógica do relato que ouve de Jaime López/Ramón Mercader e de sua inverossimilhança, o narrador deixa sugerida a impossibilidade de equivalência entre realidade e ficção (entre história e relato), ao mesmo tempo em que coloca em dúvida o caráter de verdade do relato do homem misterioso. Sua perspectiva demonstra uma espécie de ceticismo em relação ao que poderíamos identificar como os discursos que orientam os postulados pós-estruturalistas sobre a linguagem e a narrativa, para as quais o fora da linguagem não existe, assim como não existe o próprio da/na literatura, e também em relação ao que afirmariam, a partir de meados dos anos 1980, as perspectivas pós-modernas, para as quais a história somente se deixa conhecer a partir de textos (HUTCHEON, 1991). Para o narrador, não é possível conhecer a história, e qualquer alternativa que se lhe apresente está fadada ao fracasso, à dúvida, à manipulação, consistindo numa fantasmagoria (paradoxalmente, nisso sua perspectiva se reencontra com o pós-estruturalismo).¹⁵ Apesar

15 Se nos lembrarmos de que em *Espectros de Marx*, originalmente publicado no início da década de 1980, Jacques Derrida opera uma leitura da história a partir do pensamento imanente, numa perspectiva disjuntiva, e de que, ao

de continuar interessado no relato de Ramón Mercader, questão que formalmente liga o romance à narrativa investigativa, essa crise de perspectiva se mostra coerente quando, ao final, mesmo conhecendo todo o desfecho da narrativa do espanhol, Iván não encontra um sentido a que se apegar e acaba atordoado, sozinho e morto na casa abandonada de sua família, em cujo quarto uma viga cai sobre ele: morre imerso nas ruínas de um tempo que, literalmente, desaba e o soterra. Como observa Jennifer Duprey,

La historia había devorado a Iván; lo había convertido en fantasma cuyo mausoleo eran una casa y un país en ruinas. Su desaparición, así como la de Trotski y la de Mercader, es la quintaesencia de la desaparición

final da década seguinte, Michel Hardt e Antonio Negri retomam o pensamento imanente numa perspectiva mais constitutiva para pensar a história no âmbito do que consideram como uma ordem global, em *Imperio*, notaremos certa confluência entre o pensamento latino-americano e o norte-americano, depois dos anos 1960, enquanto herdeiros dos hábitos pós-estruturalistas de leitura. Román de la Campa observa que desde o início dos anos 1980, Fredric Jameson convida a pensar numa “ordem pós-literária da escritura”, que corresponde a uma fuga do objeto literário que, atravessado pelo olhar culturalista, já responde a exigências da produção simbólica global, apesar de que isso só se tornaria evidente mais adiante: “El rumbo ‘post-literario’ atravesaba el legado textual durante los ochenta, aunque su trasfondo ‘post-nacional’ no se haría palpable hasta un poco después” (DE LA CAMPA, 2001, p. 45). A questão punha o desafio da retomada do hábito imanente da leitura literária motivada pelos deslocamentos teóricos e acabou afetando o estatuto tanto da teoria literária quanto da literatura. De fato, em *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, cuja versão em inglês é de 1981, Jameson já formula questão. Discutindo os postulados de Louis Althusser sobre a história como causa ausente, o crítico defende que falta à “fórmula canônica” do filósofo francês a conclusão lógica de que “puesto que la historia es un texto, el ‘referente’ no existe” (JAMESON, 1989, p. 30). Em seguida, o crítico norte-americano propõe uma formulação revista e atualizada de Althusser, a saber: “que la historia *no* es un texto, una narración, maestra o de otra especie, sino que, como causa ausente, nos es inaccesible salvo en forma textual, y que nuestro abordamiento de ella y de lo Real mismo pasa necesariamente por su previa textualización, su narrativización en el inconsciente político” (JAMESON, 1989, p. 30).

de un mundo que, como proyecto político, mucha gente compartió en un mismo espacio y un mismo tiempo. En el capítulo titulado “Requiem” Daniel decide devolverle, enterrándolo con él, el manuscrito a su amigo. Será, pues, réquiem no sólo por Iván, sino por todo un proyecto político transatlántico: “en su historia mi amigo emerge como un condensado de nuestro tiempo [...]. [S]u personaje funciona también como una metáfora de una generación y como prosaico resultado de una derrota histórica (DUPREY, 2019, p. 1306).

A partir do final da segunda parte do romance, o emprego do procedimento da alternância entre os núcleos dramáticos não é mais possível, pois o assassinato de Trotsky já foi narrado e não há mais qualquer efeito de suspense capaz de justificá-lo. Não por acaso, a última parte do extenso romance se concentra na vida de Ramón Mercader ao longo dos 28 anos que vão da sua prisão no México em 1940 até o reencontro com seu mentor, em Moscou, já no final dos anos 1960. O desfecho da história narrada, com o amigo de Iván (Danny) encontrando-o morto numa antiga casa de sua família ao lado de seu cachorro, fecha um ciclo que é diegético e temporal, no sentido de uma temporalidade que a narrativa dá por concluída: o século XX. Nesse sentido,

La novela narra cómo se frustró la gran utopía del siglo XX: la comunista, junto con la igualdad y la democracia socialista, y cómo esa perversión que se había producido afectó a España y a Cuba. Las utopías que se pervierten son: la erradicación del franquismo en España y la posibilidad de un horizonte socio-político distinto del capitalismo, pero también se pervierte la Revolución Cubana (DUPREY, 2019, p. 1291).

Além disso, a história narrada avança para o século XXI, dando um pequeno destaque para o que foi a crise do regime

cubano na década de 1990 e sua superação já nos anos 2000, sem, no entanto, projetar melhores perspectivas de futuro, no romance. Concretamente, não há futuro ou porvir no relato, cuja forma é circular, começando em Cuba e retornando a Cuba, ao final. Todas as três principais personagens morrem, e com elas morrem, simbolicamente, as temporalidades da revolução (russa, espanhola e cubana), da resistência e da luta armada e, por fim, da própria narrativa da história dessas revoluções.¹⁶

Seria tentador ler o romance de Padura como metaficção historiográfica, para empregar a exitosa categoria criada por Linda Hutcheon (1991) para ler o que considera como romances pós-modernos, pois a narrativa se deixa ler nessa perspectiva se se entender que, ao colocar no centro das atenções a figura do assassino (Ramón), do condenado pela história (Trotsky) e do escritor periférico malogrado (Iván), o romance também narra, em algum nível, a história pela perspectiva das margens. Vista com um pouco de ceticismo, no entanto, tal classificação apenas confirmaria certa apropriação de modos já convencionais tanto da narrativa histórica, ao menos a partir dos anos 1980, quanto de modos importados da crítica euro-norte-americana para ler as literaturas que lhe são “estranhas” e que, em seu olhar, confluem para uma totalidade indiferenciada – alegoria, margem, periferia –, como é o caso da imagem da América Latina nos modos conforme costuma figurar na “imaginação pública” na Europa e nos Estados Unidos, por meio de discursos e produtos culturais e midiáticos.

Haveria, desse modo, que se perguntar pelas imagens do tempo no romance de Padura e pelos modos como elas figuram

16 Por mais que o romance não se centre na história da Revolução Cubana, esta emerge no relato por via interposta, a partir da crítica operada em relação ao regime soviético, especialmente ao estalinismo e à queda da URSS no início dos anos 1990 e suas relações com o regime de Fidel Castro.

na narrativa, para se compreender como (ou se) essas temporalidades se relacionam ao tempo presente. Há na configuração de *El hombre que amaba a los perros* certa feição de *já visto* ou repetição que lhe confere a aparência de reciclagem de tempos e de histórias (revoluções, personalidades famosas, mistérios), e esta é uma das expressões de sua contemporaneidade. Como uma máquina do tempo, a narrativa projeta e monta uma série de eventos e acontecimentos históricos e individuais que, no decorrer da leitura, como se se tratasse de um longo rolo cinematográfico, reconfigura o tempo da história e seus negativos (outras faces ou versões da história) a partir de um tempo da enunciação que, impossível de ser recuperado, deixa suas marcas na própria estruturação do relato (cortes, cenas, alternâncias, *flashbacks* e *flashforwards*). Nesse sentido, aliás, o tempo lógico da fabulação não é afetado pela disposição dos eventos narrados na trama, o que também sugere que esta disposição (ou projeção, se mantivermos a analogia com o cinema e com a máquina do tempo) é tão arbitrária quanto qualquer outra e que, apesar da aparência de avanço de uma temporalidade histórica ordenadora do relato, que nos permite falar em “final de um ciclo” temporal em relação ao desfecho narrativo, não haveria avanço algum; ao contrário, haveria um congelamento do tempo.

Esse *sentido* (mas também experiência) do tempo como repetição ou *dejà vu* marca os vínculos temporais de *El hombre que amaba a los perros* com um passado que, no presente da história narrada, fecha o horizonte para uma perspectiva de futuro. Posto que não se trata de uma temporalidade amparada em uma escatologia, a morte das três personagens principais aponta para um fim que, por mais que possa ser cristalizado como uma permanência na materialização do livro de Iván, se limita a ser uma espécie de recompensa ou justiça para o narrador-autor não reconhecido em vida e inseguro em relação à sua capacidade como escritor. É aqui que podemos identificar com mais clareza a primeira das duas

maneiras de temporalização da forma narrativa no romance de Padura.

Tomados separadamente, os três núcleos dramáticos do romance são bastante independentes: a vida de Trotsky desde sua fuga da Rússia até seu assassinato no México; a vida de Ramón Mercader, desde suas incursões na Guerra Civil Espanhola até seu retorno à URSS, depois de 20 anos de prisão pelo assassinato de Trotsky; e a vida de Iván Cárdenas Maturelli, marcada pela insatisfação com o regime cubano, as perdas familiares e a mediocridade como escritor, até conhecer o estranho dono de dois cães *borzois* (Ramón Mercader) que, de tão enigmático, se torna objeto de curiosidade e interesse para ele, levando-o a um reencontro com a escritura. A associação das três histórias de modo a projetar um sentido de estagnação do tempo histórico identificado à trajetória política cubana do século XX constitui-se, na verdade, numa atribuição da narrativa que não pode ser atestada como real, apesar de seu apelo histórico.

As semelhanças estruturais potencializadas entre as temporalidades mobilizadas nos três núcleos dramáticos (pré-Revolução russa, Revolução Russa, Estalinismo, fim da URSS; Guerra Civil Espanhola, ditadura franquista e abertura parlamentar-democrática; unificação cubana, Revolução de 1959, crise de 1990 e um presente sem otimismo) projetam uma repetição que é aparente ou ilusória e que achata as nuances de cada um desses processos históricos e suas inflexões particulares. Tal perspectiva dota a narrativa de Padura de uma melancolia que, por um lado, pode despertar a reflexão (num exercício hermenêutico amparado na concepção bejaminiana de história, por exemplo), mas, por outro, pode ser paralisadora em sua imanência. A temporalidade duplicada (presente que parece já ter acontecido e que, portanto, é repetição) expressa uma espécie de falso reconhecimento no qual o presente é a cópia de um original que nunca existiu: a Revolução Cubana nunca foi idêntica à Revolução Russa. A melancolia que

a narrativa imprime a tal matiz temporal, nesse sentido, remete à acepção freudiana do conceito, pois, para o pai da psicanálise, a melancolia se liga à monumentalização de um evento (uma perda) que se sobrepõe ao sujeito e o impede de seguir adiante e de elaborar (narrativamente) seu presente e ir em busca de seu futuro. Nessa acepção, o relato se apega à noção de um

[...] vacío de especificidad y temporalidad histórica de la posmodernidad. [...] [Y] vuelve a despertar tanto el sentido existencial como el material del tiempo histórico, el cual es un tiempo histórico particularmente roto y pervertido por su propias mediaciones sociales y su telos de progreso (DUPREY, 2019, p. 1306).

Desse modo, a narrativa histórica mostra-se, no relato de Padura, não só relacionada às temporalidades modernas, mas também impregnada de uma noção de curso da história que é paralisante e que se impõe aos indivíduos dificultando-lhes as tentativas de procurar outros destinos quando uma determinada dimensão temporal (presente) perde forças ou se mostra restritiva. O sentido da história para a narrativa histórica constitui-se, nesse caso, num dispositivo de controle (das mentes, dos corpos, das ações, dos sentidos do tempo) que tende a manter as coisas como elas *estão* (isto é, projeção de um *já sido*). Nessa perspectiva, a narrativa histórica redonda em mito, falso esclarecimento, naturalização da história.¹⁷ Por vezes, o discurso de *El hombre que amaba a los perros* cristaliza os sentidos da história e corrobora o discurso do fim da história, ainda que, como texto literário, seus sentidos

17 Não se trata de uma questão de perspectiva ou distância crítica. Trata-se de uma relação entre narrativa e forças produtivas que radicaliza a proposta, por exemplo, de Lucien Goldmann. Além disso, tal questão ajuda a compreender a ampla aceitação dos discursos estéticos pós-modernos e multiculturais no âmbito mercadológico nas últimas décadas.

estão postos em movimento e são potencialmente abertos e mais potentes do que essa concepção parece sugerir. Tal imagem do tempo se coaduna àquilo que Paolo Virno identifica como *dejà vu* e considera um estado de ânimo fundamental das formas de vida contemporâneas:

El presente instantáneo toma la forma del recuerdo, es evocado al mismo tiempo que se cumple. ¿Qué otra cosa significa “recordar el presente” si no es probar la sensación de haberlo ya experimentado anteriormente? En cuanto objeto de la memoria, el “ahora” se disfraza de ocurrido, duplicándose en un “entonces” imaginario, un ficticio *ya lo sé*. Y entre el invento actual, considerado una mera réplica, y el fantasmal prototipo anterior, no subsiste una simple analogía, sino la más completa identidad. Presente y pseudo-pasado, poseyendo el mismo contenido perceptivo y emocional, son indistinguibles. Las consecuencias son inquietantes: todo gesto y toda palabra que *ahora* hago o digo, parecen destinados a recorrer de nuevo paso a paso la parábola fijada *entonces*, sin que nada pueda ser omitido o modificado (VIRNO, 2003, p. 5-6).

Segundo o filósofo italiano, em princípio não há nada de patológico na coexistência do real e do virtual implicada nesse modo de captar ou perceber o tempo, exceto quando, por um lado, ele se generaliza e, por outro, se naturaliza e dificulta (ou impede) o vislumbre do presente-possível.¹⁸

18 Numa era em que a captação da realidade tende a ser mediatizada pela linguagem nas mídias e na Internet, não poderíamos deixar de apontar, ainda que hipoteticamente, o risco de que a indiferenciação entre o real e o virtual, a realidade e a ficção, seja no plano estético, seja no discurso da crítica ou na percepção do tempo histórico, corrobore o discurso homogeneizador da globalização. Nesse sentido, tal indiferenciação acabaria sendo agenciada para fins de dominação e controle dos indivíduos e do (mas também pelo) capital.

AS VOLTAS DO TEMPO

É justamente a partir das considerações de Virno que Josefina Ludmer parece derivar os dois conceitos fundamentais à sua discussão sobre o tempo na narrativa latino-americana dos anos 2000, considerada por ela como um diagnóstico de época. Esse sentido do “tempo unificado”, que amalgama os tempos de todas as revoluções anteriores e que acima identificamos como uma das duas maneiras de temporalização formal da narrativa no romance de Padura, corresponde àquilo que Ludmer chamou de tempo *en fusión*. O outro conceito que a autora deriva do pensamento de Virno é o de tempo *en sincro*, que, como veremos, corresponde à outra expressão da temporalização em *El hombre que amaba a los perros*, sob a figuração da exposição.

É a percepção do passado como idêntico ao presente somada à experiência do desvendamento da história da Revolução Russa e da União Soviética a partir do contato com o relato pessoal (íntimo) de Ramón Mercader del Río que leva Iván Cárdenas Maturelli a uma revisão mais profunda de suas impressões já confusas sobre o regime cubano. Nesse sentido, a aproximação entre noções de um “tempo da revolução” e experiências revolucionárias que não teriam conduzido a um mundo de liberdades individuais nem de significativa mudança das relações de poder emerge do cruzamento de temporalidades e esferas (público, privado, concreto, abstrato) na vida do narrador. Por um lado, esse diagnóstico parece muito coerente para tratar de um imaginário pós-Guerra Fria, mas, por outro, como vimos anteriormente, ele também corre o risco de congelar o tempo num presente sem qualquer perspectiva de futuro e aproximar-se de um sentido patológico da experiência temporal cuja expressão é a melancolia.

Há que observar, a esse respeito, certa disjunção que pode ser constatada entre a provocação teórica e polemista de Ludmer (2010a) e as expressões imaginárias da experiência

histórico-temporal *en fusión* mediatizadas, em geral, pelos *mass media*, mas também pelas artes. Ludmer emprega a noção de fusão temporal como dispositivo crítico supostamente capaz de flagrar, no presente, todas as temporalidades anteriores. Nesse sentido, sua formulação, que não tem caráter prescritivo, mas, sim, especulativo, corresponde a um desdobramento do conceito de *dejà vu* de Virno esvaziado das questões de valor que tradicionalmente são preservados nas reflexões de orientação marxista. A expressão do tempo *en fusión*, para ela, equivale a um *dejà vu* acompanhado do estranhamento do falso reconhecimento suposto na concepção de Virno. Trata-se, como se nota, de uma aposta construtiva por parte de Ludmer, uma tentativa de elaborar perspectivas críticas de futuro extraídas do exercício prévio de revisão crítica da história e da crítica da historiografia, numa perspectiva herdeira das orientações pós-estruturalista e desconstrucionista¹⁹. No âmbito do que a autora chamou de realidadeficção,

[...] *el fin de la historia es una idea, o un estado de ánimo, que surge precisamente cuando se vislumbra la condición de posibilidad de la Historia, cuando la raíz de toda acción histórica es arrojada a la superficie del devenir, ganando una evidencia fenoménica; cuando la historicidad de la experiencia [que] se manifiesta es históricamente* (VIRNO, 2003, p. 16).

O que não se pode deixar de apontar, no entanto, é certa distância ou fratura entre o esforço teorizador (de certo modo, eufórico) de Ludmer (e, mesmo, de Virno) e as expressões concretas do tempo *en fusión*, que podem aparecer matizadas de melancolia e ausência de perspectivas e, ainda, como impossibilidade de

19 Ludmer é um dos nomes importantes na história da introdução do pensamento de Jacques Derrida na crítica literária argentina, ainda em meados da década de 1980.

juízo, por exemplo, num relato como *El hombre que amaba a los perros*, como se pode notar na comparação entre os dois fragmentos a seguir:

Pensó, intentó pensar, se obligó a pensar que aquella era una derrota visible pero no definitiva. Que las revoluciones también debían aceptar sus reveses y prepararse para el próximo asalto. Que el sacrificio de aquellos seres desvalidos, y de los que –como su hermano Pablo– habían muerto durante aquellos casi tres años de guerra, apenas representaba una ofrenda mínima ante el altar de una historia que, al final, los reivindicaría con la gloriosa victoria del proletariado mundial. El futuro y la lucha constituían la única esperanza en aquel momento de frustración. Pero descubrió que las consignas no lo aliviaban y que desde un momento imprecisable de aquella tarde lacerante había extraviado a Jacques Monard en algún recodo de su conciencia y vuelto a ser, plena y profundamente, Ramón Mercader de Río, el comunista español, y le satisfizo saber que al menos Ramón tenía una alta misión que cumplir en aquel mundo despiadado, férreamente dividido entre revolucionarios y fascistas, entre explotados y explotadores, y que escenas como aquélla, lejos de mellarlo, lo fortalecían: su odio se hacía más compacto, blindado y total. ¡Soy Ramón Mercader del Río y estoy lleno de odio!, gritó para sus adentros (PADURA, 2009, p. 302 – grifos meus).

O fragmento acima aparece no capítulo 18 da segunda parte do romance. Como se pode notar, o “espírito do *homem novo*” figura no pensamento e na postura de Ramón Mercader, crente em sua contribuição para a humanidade, se cumprir sua missão: matar Trotsky. Seu “ódio blindado” o livra de quaisquer sentimentos que possam desviá-lo de sua tarefa, que porta ares teológicos, pautando-se na oposição entre o bem e o mal e, nesse sentido,

aproxima-se de uma religião autoritária que subsume as tensões de classe a uma forma de governo. Tais certezas contrastam, por sua vez, com o posicionamento da mesma personagem, no fragmento a seguir, agora sob a perspectiva do narrador:

Lo que más le molestaba era no poder discernir con claridad sus sentimientos, pues estaba convencido de que no sería un miedo común y corriente lo que podría paralizarlo o lanzarlo a una carreta delatora. Se trataba de un temor nuevo y más punzante, que no dejaba de crecer dentro de él: el pavor por la certeza de haberlo perdido todo, no ya su nombre y el arbitrio sobre sus decisiones, sino la solidez de su fe, su único asidero. Y el maldito tiempo no pasaba...

Ramón siempre recordaría aquel final de mañana y principio de tarde del 20 de agosto de 1940, aquellas horas agónicas y borrosas. Todo el arsenal de recursos psicológicos con que lo habían armado en Malájovka se había atascado en su mente y lo único que quedaba de su aprendizaje era el odio, pero no ya el odio epicêntrico y fundamental que le habían inculcado, sino uno cada vez más débil y difícil de conducir: un odio total, más grande que él mismo, visceral y autofágico (PADURA, 2009, p. 495 – grifos meus).

Esse estado de ânimo, motivado pela ansiedade prévia ao assassinato de Trotsky pela personagem, também expressa o cruzamento de perspectivas (da história e da própria vida) de Ramón Mercader, desde sua saída da Espanha em meio à Guerra Civil, sua passagem pelos treinamentos na URSS e o planejamento de sua missão, no México. O traço fundamental nesse fragmento, no entanto, é a vacilação do protagonista não só ante suas ações, mas também em relação à sua posição ideológica. Tal tensão leva ao outro modo de temporalização no romance de Padura, que se aproxima da noção de tempo *en sincro*.

Enquanto, na percepção do narrador, as histórias e suas respectivas temporalidades vão se fundindo e acabam minando as possibilidades de um distanciamento mínimo em relação ao próprio presente, do ponto de vista propriamente escritural, o que temos é a justaposição de cenas e situações dramáticas que retêm conteúdos do passado e vão formando uma espécie de extensa *exposição* que a narrativa dispõe ao longo do romance e que o leitor percorre. Lendo narrativas dos anos 2000, Ludmer comenta o seguinte a respeito desse tipo de justaposições temporais:

Es otro modo-procedimiento de imaginar y pensar que aparece en la literatura y por todas partes: lo sucesivo se yuxtapone y el pasado está en el presente. Cada idea, cada imagen, cada momento, cada territorio, contiene su historia y su pasado. En el trabajo de hoy están todas las formas-trabajo de la historia; en la familia todas las formas-familia; en la literatura la historia de la literatura (LUDMER, 2010b, *on line*).

A primeira coisa que se deve perceber é que os procedimentos *en fusión* e *en sincro* funcionam de modo articulado. O que se destaca aqui, no entanto, é a presença concreta (material) de elementos que, justapostos, colocam temporalidades lado a lado e promovem deslizamentos entre elas, potencializando relações que o espectador poderá captar ou fomentar. No romance de Padura, tal procedimento se aproxima da noção de exposição universal. São diversas cenas da história do século XX que se justapõem e vão construindo uma narrativa do tempo das revoluções, suas ascensões e crises, pelo prisma de um espectador (o narrador) que também contrai relações com a instância autoral do relato. No plano teórico, o procedimento corresponde à justaposição de tempos entendidos como “agora”, no presente (da história ou do relato). Trata-se do desdobramento da noção de falso anacronismo elaborada por Virno (2003) que, novamente destituída

dos juízos de valor, Ludmer emprega para ler a fratura entre percepção e recordação como duas faces simultâneas da experiência temporal. Ao promover a explosão do anacronismo, coloca-se em evidência e, desse modo, procura-se valorizar a potência do possível como experiência temporal, isto é, aposta na possibilidade de novos começos para a história (e, portanto, para o tempo).

Na materialização narrativa, entretanto, ainda que esse diagnóstico se mostre correto, não há qualquer garantia de que tal abertura temporal aponte para algo positivo, no romance de Padura:

[...] cuando el 31 de diciembre del 2000 se anunció en algún periódico cubano, ya sin demasiado interés, que ahora sí el mundo arribaría real y gregorianamente al nuevo milenio, apenas me sorprendí de que ya nadie se preocupara por celebrar lo que, un año antes, acaso toda la humanidad había festejado anticipada, equivocada, tozuda pero jubilosa, esperanzadamente. Nada: al fin y al cabo, en ese momento yo sabía demasiado bien que, fuera de unos números de mierda, nada cambiaría. Y si cambiaría, sería para peor.

Saco a colación este episodio para muchos intrascendente, en apariencia ajeno a lo que estoy contando, porque me parece que encierra una metáfora perfecta: a estas alturas no creo que haya mucha gente que se atreva a negarme que la historia y la vida se ensañaron alevosamente con nosotros, con mi generación, y, sobre todo, con nuestros sueños y voluntades individuales, sometidas por los arreos de las decisiones inapelables. Las promesas que nos habían alimentado en nuestra juventud y nos llenaron de fe, romanticismo participativo y espíritu de sacrificio, se hicieron agua y sal mientras nos asediaban la pobreza, el cansancio, la confusión, las decepciones, los fracasos, las fugas y los desgarramientos. [...] también hemos asistido a la dispersión de nuestros amigos más decididos o más desesperados, que tomaron la ruta del exilio en

busca de un destino personal menos incierto, que no fue siempre tal. [...] Los que por convicción, espíritu de resistencia, necesidad de pertenencia o por simple tozudez, desidia o miedo a lo desconocido optamos por quedarnos, más que reconstruir algo, nos dedicamos a esperar la llegada de tiempos mejores mientras tratábamos de poner puntales para evitar el derrumbe (PADURA, 2009, p. 502-503).

No fragmento, o narrador faz um balanço de sua geração sob o regime de Fidel Castro e extrai conclusões nada positivas para o futuro, sugestivamente identificado à virada do milênio. Nas páginas que se seguem à citação, ele apresenta uma síntese da crise dos anos 1990 em Cuba, os milhares de pessoas tentando sair da ilha e chegar aos EUA usando os meios mais precários e, em seu conjunto, avalia que, ao longo do tempo, pouca coisa mudou substancialmente e que tanto os que se foram quanto os que permaneceram no país perderam, de diferentes modos, a vida, os sonhos ou quaisquer possibilidades. Sua exposição (universal) porta um tom apocalíptico, espécie de juízo final das revoluções do século XX, no qual não há salvação para ninguém, ideia que reaparece mais adiante, numa conversa entre Ramón Mercader e seu mentor, já de volta à URSS, ao final dos anos 1960:

La mayoría de los soviéticos jamás saldrán de este país, y para ellos lo extranjero es lo prohibido, lo maldito. [...] Este es un país aislado del mundo y nuestros jefes se han encargado de demonizar lo que queda fuera del alcance de su poder, es decir, todo lo relacionado con los cabrones extranjeros. Recuerda que por tener contactos no autorizados con extranjeros Stalin te podía mandar a fusilar o meterte cinco o diez años en un gulag. El genio del pueblo ruso está en su capacidad de sobrevivir. Por eso ganamos la guerra...
[...]

¡Aquí la gente casi no piensa, Ramón!... Pensar es un lujo que les está vedado a los supervivientes... Para escapar del miedo lo mejor siempre ha sido no pensar. Tú no existes, Ramón; Yo tampoco... Menos todavía esos seis tipos que protestaron por la invasión de Checoslovaquia (PADURA, 2009, p. 541-542).

A ideia de que são sobreviventes aproxima os dois fragmentos e conota a percepção, num caso do narrador, no outro de Kotov (mentor de Ramón Mercader), de que estão/estiveram durante todo o tempo de suas vidas sob ameaças e riscos motivados pelos regimes políticos de seus respectivos países, e que em seu presente eles restam apenas como indivíduos anônimos ou invisíveis que somente ganhariam alguma notoriedade se rompessem a dinâmica da ordem sob a qual vivem. Em ambos os casos, nenhuma das personagens se mostra disposta a isso. Desse modo, apesar de que o “recuerdo del presente” como fratura entre percepção e experiência do tempo pode abrir um sentido não teleológico da história e, portanto, constituir-se numa porta que leve a outros eventos e a um futuro possível, tal horizonte não se coloca para as personagens do romance. A noção de presente como fábrica de realidades se vê confrontada com a impossibilidade de fabricar presentes ou futuros alternativos, de modo que o fluxo de imagens no qual a ficção devém realidade e esta devém ficção, em *El hombre que amaba a los perros*, permanece restrito ao horizonte do jogo, incapaz de alterar o universo (a sociedade) que, de certo modo, provoca horror e incômodo em Ramón Mercader e no narrador.

Não por acaso, *El hombre que amaba a los perros* não é um romance histórico no sentido tradicional, em que a história figura como pano de fundo, à distância da história narrada, nem é o que se poderia chamar de romance social, que toma a história recente ou presente como universo no qual as personagens agem na/sobre a história. Ao contrário, a “materialización de mediaciones

socio-históricas transatlânticas y sus efectos en la vida colectiva e individual, es un aspecto central” (DUPREY, 2019, p. 1291) do romance, e em “su forma y contenido esta novela plasma una interconexión entre dos aspectos: el histórico y el existencial (DUPREY, 2019, p. 1296).

Por sua vez, apesar de certo didatismo provavelmente herdado das narrativas de metaficção historiográfica, o romance de Padura não apresenta o caráter positivo de “revanche dos periféricos” típico dos discursos (ficcionais e epistemológicos) pós-modernos. A tentativa de “revolução simbólica” pela união entre grupos e classes fracassa em todas as instâncias do relato, na Rússia, no México, na Espanha e em Cuba. E a noção de “potência dos pobres” cara aos discursos contemporâneos da crítica – de Virno (2003), Hardt e Negri (2002) ou, mesmo, de Ludmer (2010a) – não chega a ser postulada na narrativa. A falência da esquerda, no plano diegético, obriga à interrogação (cética) sobre como promover uma revolução sem alterar radicalmente a dinâmica e a lógica de funcionamento das relações com o Estado, com a política e com a economia, o que aponta para a fratura entre um presente possível (mas não vislumbrado na narrativa) e um presente imaginado como repetição.

Nesse sentido, tal paradoxo exigiria uma discussão detida sobre a própria concepção de presente celebrada pela crítica contemporânea. A aceitação mais ou menos consensual de que o século XXI insere-se numa temporalidade que apontaria para o fim de um ciclo (temporal, histórico, cultural) tanto abre caminhos de leitura e perspectivas propositivas de futuro para a história, para a literatura e para a arte contemporâneas quanto se mostra, por vezes, impotente ante certas expressões artísticas que, como *El hombre que amaba a los perros*, parecem confirmar seus postulados ao mesmo tempo em que apontam para os limites do alcance dessas teses.

UM PRESENTE PÓS-APOCALÍPTICO BIFRONTE

As concepções apocalípticas do tempo ordenam a história e tendem a estabelecer limites claros entre territórios e épocas, bem e mal, antes e depois, como lembra Briohny Doyle (2015), ao passo que uma imagem pós-apocalíptica do tempo pode consistir numa mescla tão radical de fluxos temporais e territoriais, que se torna impossível qualquer separação evidente entre épocas e territórios, como ocorre em *La autopista: the movie*, publicado em 2014, do cubano Jorge Enrique Lage. Já ao final da narrativa, depois de uma viagem (ou uma errância) cujo percurso é impossível de ser rastreado claramente, o narrador protagonista separa-se de seu companheiro de viagem, chamado de Autista, e vai para a beira da estrada, em busca de uma carona, encerrando a história narrada com o seguinte comentário:

A mí me espera la autopista. El autostop.

El primer carro que pare.

¿Hacia el norte o hacia el sur?

*

Extiendo la mano. Levanto el pulgar.

Sé que alguien lo va a entender (LAGE, 2016, p. 185).

Apesar da sugestão do narrador, na verdade seu destino não é evidente. Não há clareza sobre para onde ele pretende ir, ainda que, por contraste com a opção do Autista, que decide permanecer onde estavam até então, se pode imaginar que o narrador queira ir em direção ao norte, sair da cidade, da ilha. A narrativa “se concibe desde la perturbación, el extrañamiento de un territorio minado por los vicios de la globalización, del lugar de paso (VIERA, 2020, p. 51). O relato inscreve-se numa “atopologia periférica” identificada, paradoxalmente, com um território cubano genérico e com uma temporalidade “pós-Havana” (expressão do narrador)

que, apesar de não esclarecer seus limites, se apresenta como um “depois do fim” (do isolamento da ilha pelo embargo norte-americano e de seu insularismo), um tempo pós-apocalíptico. Desse modo, no

[...] interior de la narrativa del escritor, todos estos fragmentos “habaneros” parecen estarse pensando desde una instancia deslocalizada; puede ser La Habana, en la misma medida que es cualquier otra ciudad del mundo. La referencia al espacio citadino es solo un dato, porque se apuesta por violar un territorio que ahora parece estar altamente marcado por la globalización, por dinámicas propias de otras ciudades europeas o norteamericanas profundamente pop, cosmopolitas, ciudades de los no-lugares (a la manera que los concibe Marc Augé: supermercados, aeropuertos, autopistas) (VIERA, 2020, p. 51).

Em meio a um espaço marcado pela destruição e pelas mudanças decorrentes de uma grandiosa obra rodoviária que conectaria Cuba ao México e aos Estados Unidos (por sugestão, também ao Sul), o narrador e o Autista circulam e vivenciam peripécias que desarticulam as possibilidades de um sentido de marcha linear do tempo ou avanço da história, no romance, ao mesmo tempo em que se deparam com *pontos* espaço-temporais de um passado (em ruínas) e um presente em processo de reconfiguração:

Dicen que la autopista va a atravesar la ciudad de arriba abajo. Lo que queda de la ciudad. Por el día avanzan los bulldozers barriendo parques, edificios, shopping centers. Por las noches yo deambulo en las proximidades del mar, entre los escombros, las maquinarias, los contenedores, tratando de imaginar desde ahí la magnitud de lo que se avecina. No cabe duda de que la autopista será algo monstruoso (LAGE, 2016, p. 11).

Nesse percurso, temporalidades locais e temporalidades globais aparecem associadas, ainda que não portem a mesma potência, figurando numa relação desigual: “Lo que fue La Habana. Lo que nunca fue. Lo que sea que haya sido. La autopista lo ha borrado del mapa. En su lugar, el inabarcable asfalto que llena nuestras pesadillas” (LAGE, 2016, p. 115). A narrativa corrobora certa imagem da dissolução da utopia

[...] como un hecho consumado, que otros, de alguna manera, contribuyeron a materializar. Sus obras son una muestra –una, entre otras posibles– de cómo se percibe actualmente el espacio habanero, manera que se aparta de las tendencias apuntadas por la crítica hasta los años noventa. Sus obras toman nota de un movimiento centrífugo en la literatura cubana contemporánea que desvirtúa el realismo de los espacios, elemento tan socorrido en la mayor parte de la literatura anterior, para trazar un recorrido que puede ir desde la construcción rutinaria, violenta, metafórica, intemporal de los espacios habaneros, hasta el cuestionamiento de discursos políticos e históricos que se conciben desde aquellos, o la configuración de la ciudad como no-lugar, como muro, como “una Habana que ya no existe y apenas importa” (VIERA, 2020, p. 49).

Como relato, *La autopista: the movie* é uma ficção científica carregada de humor, por cuja história narrada o leitor acompanha a perambulação das duas personagens em busca de concluir um filme/documentário sobre a construção da rodovia, ao qual o título faz alusão. Ora parece que as personagens conseguiram recuperar filmagens deixadas por outros, ora que eles mesmos estão filmando o documentário desde o início, ora que a narrativa do romance é o próprio documentário, que nesse caso seria fundamentalmente metalinguístico. Diferentemente da analogia com o cinema que sugerimos no tópico anterior para a leitura

de *El hombre que amaba a los perros*, na narrativa de Lage o extravasamento da fragmentação e da montagem narrativa, em lugar de articular a história numa perspectiva temporal mais ou menos clara, mesmo que pautada numa ilusão de verossimilhança, faz falhar a experiência de uma territorialidade temporal. Numa referência à modelo cubana Vida Guerra, o narrador traça um itinerário que é, ao mesmo tempo, um ir e vir pela rodovia e por territórios e épocas que dá o tom do relato: “Vida’s Life: de La Habana a Nueva Jersey a los inflados globos oculares del espectáculo a la velocidad de los viejos automóviles que no se detienen nunca y de regreso a La Habana otra vez y para siempre y...” (LAGE, 2016, p. 20). Segundo Wilfrido Dorta, a ficção científica do autor produz

[...] un regreso examinador a las condiciones del presente.// Aun cuando el marco general de las historias de Lage podría remitir a esta actitud de la predicción, los avatares de éstas, las distintas interrupciones que ellas contienen y producen (ironía, falta de espesor psicológico de los personajes, narrativas bizarras), impiden o difieren la plenitud de lo predictivo. De alguna manera, la mayoría de los libros de Lage, especialmente *Carbono 14...* y *La autopista...*, modulan esta negación de lo oracular, pues tratan de una “Cuba” futura, a la que el narrador aplica operaciones de susstracción y de borrado, de manera que satura este lugar con una sobreproducción de relatos desde el delirio y la mezcla de géneros *pulp* (DORTA, 2017, p. 51).

De fato, já no final da história narrada, ao chegarem à oficina de Ray Ban, um crítico de arte cego que no presente do relato é um mecânico e atende à beira da rodovia, o narrador e o Autista encontram um aparelho de televisão e podem, finalmente, ver e compartilhar o documentário: “Conectó la cámara, rebobiné... y la pantalla se llenó de colores opacos. El Autista subió el volumen.

Jamás pensó que aquel momento iba a ser posible. ¿Qué es eso?, lo interrumpió Ray Ban. El documental sobre la autopista que estábamos haciendo” (LAGE, 2016, p. 181). Mas Ray Ban dorme logo em seguida e não assiste ao filme. No dia seguinte, o Autista tenta novamente apresentar-lhe o filme, mas o espectador volta a adormecer, e assim mais uma vez. Como ele é cego, o Autista lhe narra o que vai sendo projetado na televisão, no entanto, a cada vez que o documentário é transmitido, ele altera a própria narração, inclusive inventando histórias sobre coisas que não aparecem nas imagens, de modo que nunca há um relato inequívoco orientado por ele, ou, ao contrário, que cada vez há um relato diferente para o qual, no entanto, não há espectador algum nem referente claro. Não deixa de ser irônico que o único espectador possível para esse relato incompreensível seja um crítico de arte cego, que dorme logo que a transmissão é iniciada. O relato-documentário permanece uma experiência não comunicada nem compartilhável. Outro paradoxo, já que o romance é a sua expressão metafórica.

O procedimento, que poderia remeter à lógica de *Rayuela*, de Julio Cortázar, pelo caráter desmontável e articulável das partes, é tão radical na narrativa de Lage, que transtorna nossos modelos cognitivos de apreensão de temporalidades e, desse modo, acaba expressando uma temporalidade bifronte que aponta para trás, ao dialogar com o arquivo literário hispano-americano, e para frente, ao apontar para o norte, sinédoque dos Estados Unidos, agora alcançável pela rodovia, e de uma temporalidade global que é, também, destrutiva. Como o portorriquenho Luis Rafael Sánchez já observara no final dos anos 1980, “El Norte es una quimera, Natural, Dolarizado paraíso que es infierno” (SÁNCHEZ, 2000, p. 38), noção que, se não se explicita, também fica sugerida em *La autopista: the movie*, em cuja narrativa o norte aparece associado ao tráfico, ao contrabando e às investidas contra o sul a partir da tecnologia, o que faz com que o romance de Lage também possa ser lido numa perspectiva caribenha. O espaço-tempo fronteiriço

do relato desliza, nesse sentido, entre a imagem de um norte quimérico, espécie de ponte para o futuro global, e o sul, que, segundo o narrador, “es una pregunta sin respuesta” (LAGE, 2016, p. 135). Não há, contudo, esquematismo na organização e disposição dessas imagens; ao contrário, elas aparecem entrelaçadas e confundidas, minando noções teleológicas de uma temporalidade histórica e, conseqüentemente, quaisquer perspectivas de redenção para as personagens, os espaços ou o próprio tempo.

Na narrativa de Lage, o recurso à *mise-en-abyme* funciona como via de mediação por meio da qual a escritura funda seus precursores e também potencializa a crítica de um futuro cujas lentes (da câmara e, por extensão, das imagens e da mídia) não deixam ver o Real. Seus vislumbres apenas podem ser sondados pelos destreços do tempo, da história e da tecnologia, que estão associados aos entulhos, à sujeira e às sobras deixadas pela mega-construção, formando suas margens. Nesse espaço fronteiro se desenvolve uma vida local (1) marginal e incerta: dois intelectuais rastafáris vivem num barraco de papelão e consomem drogas, numa atmosfera meio mística; (2) fora da lei, com a rodovia e o aumento do tráfego do norte rumo ao sul, são abertas boates, restaurantes e locais de entretenimento sexual à beira da estrada, o que também se pode ler como paródia aos antigos cassinos cubanos anteriores à revolução, muito frequentados pelos norte-americanos, além de conotar a conversão de La Habana, no relato, em mero ponto de passagem, na nova conjuntura; e (3) anônima e invisível, como se pode ver em relação a Ray Ban ou ao próprio narrador, no desfecho, à espera de uma carona à beira da estrada, sem rumo certo.

Enquanto o tempo apocalíptico é aquele que conduz a um final, o tempo do relato de *La autopista: the movie* aponta para um final “al que no era posible llegar.// El documental estaba (y está) inconcluso” (LAGE, 2016, p. 183). A equivalência entre a ficção do documentário e a realidade das personagens mostra-se perturbadora, justamente porque parece denunciar a fragilidade dessa

noção temporal, que é frequentemente reivindicada no âmbito da filosofia e da crítica literária como expressão da contemporaneidade, seja na associação entre capitalismo e esquizofrenia, na filosofia de Deleuze (2005), seja nas considerações sobre a pós-modernidade como temporalidade marcada pela liquidez, na concepção de Bauman (1998), ou pela esquizofrenia em relação ao tempo histórico, nas discussões de Jameson (1996). Após tentar mostrar-lhe repetidas vezes o documentário que fizera com o narrador, mas notando que Ray Ban está dormindo,

El autista se acercó y le quitó las gafas.

Debajo de las gafas había otras gafas iguales. El Autista se las quitó también.

Debajo de las segundas gafas había otras gafas. El Autista siguió quitando: bajo las terceras gafas aparecieron las cuartas gafas, y así sucesivamente. Gafas de sol unas sobre otras. El Autista nunca llegó a verle los ojos a Ray Ban (LAGE, 2016, p. 184).

As tentativas de encontrar algum referente ou algo concreto que lhe permita ver o Real (ingenuamente associado à verdade identificada aos olhos, no fragmento) e que dê coerência à experiência empreendida pelo Autista e pelo narrador em sua viagem-documentário, só os levam a outras imagens (uma lente dentro da outra), num processo que os insere cada vez mais dentro da *realidadeficção* que é seu presente. Esse jogo de imagens e cenas torna-se ainda mais indefinido na seção do romance intitulada ironicamente de “Breaking News” (que insere o relato no tempo da mídia), no qual a modelo Vida Guerra se torna onipresente. Ao mesmo tempo em que é encontrada morta pelo narrador e o Autista, está (“viva”) nas mais diferentes funções na televisão:

Entramos a la garita. En un televisor portátil en blanco y negro se ve el Noticiero Nacional de Televisión, y ahí está ella. Viva y en vivo. Vida Guerra

es la locutora principal. Con un escote devastador, nos habla de un maremoto en Asia. Pero también es el locutor principal. Vida Guerra con un bigote espeso, el pelo escondido en una peluca, tetas comprimidas bajo el traje y la corbata. Y también es ella la mujer del tiempo: otro traje, pantalones ceñidos y diferente la misma voz, recorre con la mano el mapa de la isla indicando (provocando) las altas temperaturas. Y a continuación Vida Guerra como el apuesto joven de los deportes que conversa con el canoso analista de béisbol que es ella también. Y después Vida Guerra en la sección de culturales: la cara mofletuda, la sonrisa sin estilo, la blusa decepcionante. Y Vida Guerra la presentadora de los reportajes de Vida Guerra la corresponsal que reporta desde distintos lugares del mundo. Adelante, Vida. Muchas gracias (LAGE, 2016, p. 15).

A experiência temporal materializa-se como uma viagem que joga com efeitos de aproximação e distanciamento (*realidade-ficção*) através de signos oriundos da literatura, da televisão e do cinema, e não aponta para uma transcendência nem para qualquer paraíso perdido, distanciando-se, pois, do imaginário moderno associado à América Latina e ao Caribe ao menos desde o final do século XV. É por essa via que a narrativa de Lage dialoga com o que poderíamos considerar seus precursores. No entanto, o procedimento deixa de perseguir o nacional, ou o concebe como uma memória que supera os limites identitários “para transformar la crítica en la voz de lo que no se es” (ANTELO, 2008, p. 11).

Esse procedimento funciona como um convite a um olhar para literatura e a história cubanas não subsumido ao insularismo nem a uma cronologia determinantes. Luis Rafael Sánchez já experimentara ao final da década de 1980 uma perspectiva semelhante em relação à cultura porto-riquenha, por meio do diálogo com a cultura de massa (BARRADAS, 1981; ALVES, 2019). Em *La autopista: the movie*, no entanto, a escritura reivindica territórios e temporalidades que são tanto latino-americanos quanto

globais, por meio de um diálogo com escrituras do Caribe, da América Latina e dos Estados Unidos, fundamentalmente. Num longo fragmento metalinguístico, o relato de Lage propõe uma caracterização de sua narrativa que se constitui, na verdade, numa proposta de genealogia estética que o liga a nomes como Guillermo Cabrera Infante, Julio Cortázar, Luis Rafael Sánchez, Adolfo Bioy Casares, Philip Kindred Dick (PKD) ou, ainda, a produtos culturais como a série *Lost*. Não deixa de ser, também, uma genealogia de sua obra para leitores não acostumados a ler a literatura cubana, o que novamente o insere no contexto das chamadas literaturas globais. Como numa estética radicante, a perspectiva do autor projeta as relações de seu relato para trás, rumo às estéticas das vanguardas do início do século XX (especialmente o surrealismo e o dadaísmo), mas também para frente, relacionando-a à ficção científica no cinema e a uma orientação borgiana do tempo compreendido como labirinto, como *Aleph* ou numa acepção *pierremenardiana*, que se constitui numa estratégia importante dos modos contemporâneos de expressão temporal e de produção cultural e reflexão crítica:

Rasgos que estarían presentes en esta narrativa cubana:

- a. Géneros borrosos: Las líneas de desaparición entre los géneros no están bien definidas, hasta el punto de que es imposible enfocar la narración ya desde un género, sino desde cualquier combinación de éstos.
- b. Unidad narrativa débil: las narraciones largas se sostienen, más que por el tema o el argumento (que suele ser inconsistente y absurdo), por la deriva de un personaje o por una secuencia de episodios conectados.
- c. Fluidez de contenido: Se desprende de lo anterior. Las historias son, básicamente, agregaciones y compuestos.

- d. Ambigüedad animal/humano/máquina: La característica más evidente y más clara de todas. Se explica por sí misma.
- e. Espacio-Tiempo surrealista: Los sucesos narrados no pueden encuadrarse en marcos espaciales ni cronológicos de corte realista. Transcurren por otras dimensiones (¿pero cuáles?). Sin embargo, puede demostrarse empíricamente que ocasionan curvatura en lo real.
- f. Estilo gaseoso: Por ser una narrativa que se transmite oralmente, está asociada a los vapores del cuerpo, a la humedad del instante atmosférico y, sobre todo, al humo de la pipa de la guerra. Este carácter oral la sitúa fuera del mercado. (Ponerla por escrito tampoco serviría de mucho. A un estilo así no le va a entrar dinero por ninguna parte.) (LAGE, 2016, p. 164-165).

O item “f”, por mais que se ampare numa ideia sobre a dificuldade dos escritores cubanos para publicar no exterior e serem reconhecidos internacionalmente, pode ser relativizado pelo próprio êxito de nomes importantes da literatura cubana tanto dos séculos XIX e XX quanto atuais (José Martí, José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Severo Sarduy, Pedro Juan Gutiérrez ou o próprio Lage, entre outros). No entanto, o fragmento se constitui, também, num jogo metalinguístico à maneira de Magritte (“*Ceci n’est pas une littérature*”) e dá uma torção no pacto de leitura previamente proposto no próprio texto ao parodiar os discursos sobre o valor estético do romance, direcionando-se a um gênero historicamente considerado massivo e inferior em relação às noções de alta e baixa literatura (a ficção científica). O valor é questionado a partir de um objeto cujo valor tradicionalmente fora contestado. A dupla negação desarticula o próprio juízo de valor, cujos referentes se tornam difusos e, portanto, incomensuráveis.

Por sua vez, os demais itens oferecem, de modo geral, uma descrição coerente de traços fundamentais de parte da literatura cubana moderna, ao menos numa vertente experimental que atravessa o século XX. Os itens “a”, “b”, e “c”, referentes à indefinição dos gêneros escriturais, à fragmentação da escritura e à montagem e à metamorfose como recursos literários, permitem a justaposição dos experimentos de vanguarda, das experiências neobarrocas e da abertura formal que não só em Cuba, mas na América Latina, se intensificam a partir dos anos 1960, marcando boa parte de sua literatura (Cf. MONEGAL, 1968, RAMA, 2005; SHOW, 1998; ALVES, 2019). Já o item “d” conecta o realismo maravilhoso à ficção científica. Nesse sentido, o relato de temporalidades limítrofes de Jorge Enrique Lage aponta para uma genealogia latino-americana que também poderia ser tomada, provisoriamente, como sendo uma genealogia regional pós-autonomista, ao passo que reivindica a sobreposição das temporalidades, estilos e formas estéticas locais a escrituras em outras línguas e meios (predominantemente de expressão norte-americana) cuja difusão está relacionada à cultura de massa e à globalização econômica e cultural no último século. Como na resenha que o narrador de “Pierre Menard, autor del Quijote” faz da obra do falecido escritor simbolista francês, Lage associa sua obra visível (o relato que o leitor tem em mãos) a uma obra invisível que tem como desafio reescrever as (ou inscrever-se nas) literaturas cubana e latino-americana.

A impossibilidade de síntese temporal de seu relato aponta, de certo modo, para a multiplicidade de temporalidades, estilos e problemáticas estéticas constitutivas dessas literaturas, diante da qual sua perspectiva vê tantas conexões possíveis que não consegue (nem pretende) traçar uma rota ou trajetória única, sem negar seus antecedentes possíveis. Tais percursos diaspóricos “expresan menos la tradición de la que provienen que el recorrido que hacen entre aquella y los diversos contextos que atraviesan, realizando actos de *traducción*” (BOURRIAUD, 2009, p. 51), o que tanto

problematiza a discussão sobre a perda das origens quanto crítica o relativismo característico de parte das discussões literárias em voga, aos menos desde os anos 1980.

GENEALOGIAS PÓS-AUTONOMISTAS: UM PERCURSO PROVISÓRIO POR *LA AUTOPISTA Y EL SUR*

Num texto em que experimenta um percurso genealógico local da pós-autonomia, Raúl Antelo considera que a mudança de rumo na perspectiva crítico-criativa latino-americana poderia ser sondada no que ele chama de “pasaje de lo arquitectónico (construir la novela, fraguar la identidad) a lo archi-textual (reconstruir la diseminación sintomática liberada por el lenguaje)” (ANTELO, 2008, p. 13), cuja saída se daria pela via de uma expressão que aposta na inoperância como alternativa ao funcional e ao utilitário. Para o crítico, são os intelectuais dos anos 1930, em sua maioria arquitetos, que inauguram o debate sobre o regime pós-autônomo, ao tentarem resolver o paradoxo de ser nacional e, ao mesmo tempo, ser avaliado como local e universal. O ponto de referência dessa discussão estaria no barroco. Essa modernidade das margens apontaria para o caráter de gesto, processo e contato que, na arte contemporânea, se tem identificado como expressão das escrituras pós-autônomas:

El presente, el elusivo presente cuya imagen no cesa de sernos esquivo, como derivado del mismo juego del acontecimiento, nos ofrece una singular reconfiguración temporal donde confluyen, a veces de manera catastrófica, varias temporalidades. En ese presente, reconocemos, sin embargo, el pasado que, aún negado, aún inactivo, continúa existiendo de manera tensional. El presente no fue, sino que es todavía, en el recuerdo o la memoria (ANTELO, 2008, p. 20).

Nesse jogo de temporalidades se pode observar a genealogia de *La autopista: the movie*, na qual alguns textos e escritores

latino-americanos seriam fundamentais – trata-se, necessariamente, de uma especulação. A partir da seleção e combinação e de uma multiplicidade de situações dramáticas, recursos de linguagem e imagens, o romance de Lage não só dialoga com escrituras que lhe são afins em diferentes aspectos, mas também coloca em evidência as temporalidades articuladas no presente do relato, de certo modo projetando uma imagem do presente como contemporaneidade (cubana) imaginada.

Nesse jogo de conexões e anacronismos, o primeiro texto que emerge é “La autopista del sur”. Em 1966, o escritor argentino Julio Cortázar publica a coletânea de contos intitulada *Todos los fuegos el fuego*, que se inicia com o conto em questão. O romance de Lage contrai uma relação evidente com ele, não só pelo título. O relato de Cortázar narra a história de um insólito engarrafamento provocado na “rodovia do sul”, que liga Fontainebleau a Paris, durante o qual as duas mãos da rodovia (cada uma com três vias) ficam abarrotadas de veículos. Não se sabe ao certo a razão da interrupção do trânsito, ainda que, segundo boatos que circulam pela boca de algumas personagens secundárias, tenham ocorrido alguns eventos que podem ter provocado a lentidão: um avião monomotor teria caído sobre a pista; em outro ponto, um vão se abrira atravessando a pista e cortando-a; um acidente entre dois veículos teria ocorrido em outro lugar (o que em outro momento se desmente, sob a alegação de que o acontecimento se dera em outra rodovia). De fato, não se sabe exatamente onde todos estão (exceto que vão pela “autopista del sur” rumo a Paris), quantos são, nem quanto tempo permanecem nessa situação. Aparentemente, o evento dura uns quatro dias ou mais, durante os quais os carros avançam poucos metros por dia²⁰.

20 Em decorrência do inusitado acontecimento, os até então desconhecidos começam a trocar algumas palavras e, pouco a pouco, pequenos “núcleos” ocasionais se formam: as crianças brincam umas com as outras, os adultos conversam com aqueles que estão nos carros próximos, organizam uma rotina, etc. À medida

que o tempo passa, são necessárias algumas medidas que garantam não só a sobrevivência das pessoas, mas também alguma organização capaz de evitar o caos. As personagens, que são identificadas por suas profissões ou por seus veículos, acabam formando grupos provisórios, comunidades pouco coesas capazes, no entanto, de articular-se para atender as necessidades imediatas: conseguir água, dar apoio aos idosos, contabilizar as provisões de que os viajantes dispõem e encontrar modos de garantir uma distribuição justa, conseguir mais comida, etc. Segundo o narrador, operações semelhantes ocorrem em outros pontos do engarrafamento, e novos grupos vão se formando. Tais grupos tanto mantêm alguma relação uns com os outros quanto, eventualmente, trocam hostilidades. Cada grupo parece formar uma “sociedade improvisada”, na qual há famílias, engenheiros, médicos, policiais, camponeses e até freiras. Pouco se sabe dos demais grupos, pois o narrador limita-se, basicamente, a focalizar um deles, mas supõe-se que, estruturalmente, não se distingam muito uns dos outros. Com o passar dos dias, surgem pequenos problemas, como conflitos pela distribuição da água, indivíduos que tentam “burlar as leis da comunidade” para obter mais água do que lhes cabe ou que se valem da situação para criar “leis paralelas”, como a comercialização supervalorizada dos produtos de que dispõem (comportando-se, nesse sentido, como mercenários). Além disso, surgem conflitos “externos”, pois ao percorrerem as chácaras situadas às margens da rodovia para tentar conseguir água e comida, os homens são hostilizados e, mesmo, ameaçados, e o pouco que conseguem parece ser produto de algum roubo. Em meio a tudo isso, uma das personagens decide desertar, outra se suicida, uma senhora idosa morre, mas, por outro lado, também se criam laços: o 404 e a Dauphine, por exemplo, aproximam-se, passam as noites juntos e parecem pouco a pouco envolver-se numa relação amorosa que, no entanto, é eclipsada quando, tão inesperadamente como começou, o engarrafamento termina e, pela irregularidade do fluxo de cada uma das filas do trânsito, o homem do 404 não consegue alcançar a mulher do Dauphine e acaba perdendo-a de vista. Agora o 404 já não está tão certo de que queria que o engarrafamento acabasse: “Absurdamente se aferró a la idea de que a las nueve y media se distribuirían los alimentos, habría que visitar a los enfermos, examinar la situación con Taunus y el campesino del Ariane; después sería la noche, sería Dauphine subiendo sigilosamente a su auto, las estrellas o las nubes, la vida. Sí, tenía que ser así, no era posible que eso hubiera terminado para siempre” (CORTÁZAR, 2007, p. 204). Por um lado, o relato mantém uma tênue atmosfera de incerteza sobre os acontecimentos (por que estão ali, até quando permanecerão lá, por que o Floride teria desertado, por que o Caravelle se suicidara...) que o inscreve no âmbito do fantástico – no sentido ampliado em que Roas (2001) o concebe. Mas, por outro lado, instaura-se em sua imanência uma possível crítica de

Aqui me interessa o funcionamento das operações de linguagem no relato de Cortázar, pois são as marcas desse tempo pressionado *para frente* que são revitalizadas e transtornadas, no romance de Lage:

um mundo onde os indivíduos são incapazes de interromper os fluxos da vida ordinária nem “olhar para trás” ou deter-se: “sin que ya se supiera bien por qué tanto apuro, por qué esa carrera en la noche entre autos desconocidos donde nadie sabía nada de los otros, donde todo el mundo miraba fijamente hacia adelante, exclusivamente hacia adelante” (CORTÁZAR, 2007, p. 204). O território instável e provisório no qual a história narrada transcorre tanto aproxima indivíduos quanto interrompe os laços com a mesma imprevisibilidade. Por sua vez, as subjetividades postas em relação, por mais que cheguem a mobilizarem-se em prol de interesses provisoriamente comuns, acabam desfazendo-se ao final, talvez pela falta de uma “causa em comum”. Exceto pela necessidade de chegar a Paris, não há nada mais que os aproxime. Apesar de que “la autopista” e o “sur” figuram como duas instâncias de uma topologia precária e meio indefinida, a problemática central do relato de Cortázar é, na verdade, o tempo. Não por coincidência, o início da história narrada apresenta distintas personagens e suas relações com o tempo (de espera) no trânsito engarrafado: uns têm pressa, outros são indiferentes, alguns se mostram preocupados por causa dos compromissos já agendados em Paris, etc. Apesar de se verem *re-unidos* num presente que se constitui numa operação de interrupção do fluxo de suas vidas ordinárias, esse momento estranhamente compartilhado constitui-se de uma variedade de experiências, concepções e dinâmicas do tempo que podem tanto se chocar quanto se complementar. A pressa, a espera, a ansiedade ou a indiferença das personagens em relação ao tempo que o engarrafamento pode durar são expressões de uma relação com o presente e o futuro, mas são, também, fantasmagorias de suas próprias convenções. Não por coincidência, as freiras do 2HP mantêm, rigorosamente, suas práticas religiosas, mesmo dentro de seu carro. O desfecho, em que o discurso indireto livre parece permitir ao narrador e ao homem do 404 compartilharem uma voz indignada com a preocupação de todos em continuar “sempre para a frente”, projeta uma tentativa de interrupção desse fluxo que, no entanto, é incapaz de alterar a dinâmica dos eventos narrados. São evidentes, no relato, os vislumbres de uma crítica ao fluxo do tempo “unificador” e “sempre para frente”, que, aliás, porta os mesmos traços do fluxo do capital. Não por coincidência, o engarrafamento ocorre durante o retorno das personagens a Paris, após um fim de semana (o tempo livre). E a situação se torna problemática não pelo mero engarrafamento, mas porque ele *dura*. Se tivessem continuado sempre *para frente*, nada disso teria ocorrido.

Y sin más demora: los carros. Sus modelos, sus colores, sus cambios de personalidad. Devoran el pavimento virgen lanzando destellos cromados. Apenas unas horas y la autopista ya está inundada. Sur-Norte. Norte-Sur. Cada vez pasan más, y cada vez disminuye más la velocidad y la distancia entre ellos. Hasta que la autopista, la franja de autopista que cabe en nuestro espectro visual, queda cubierta de carros que apenas se mueven, que hacen sonar las bocinas, que adelantan unos metros por hora (LAGE, 2016, p. 84).

Tal imagem é emblemática do que, na imaginação pública, aponta para o desenvolvimento associado à vida urbana, aos motores e ao progresso (o que, no século XXI, é anacrônico). No romance de Lage, contudo, o mundo é o que está à volta da rodovia, e está semidestruído. No conto de Cortázar, a emergência provisória de uma comunidade problemática não previamente planejada e surgida da exceção, mas organizada a partir de uma matriz pautada no uso comum dos bens (água e comida) e no cuidado mútuo, aponta para um comunismo improvável que é, no entanto, uma das poucas alternativas de superação do estado das personagens ao longo do engarrafamento. Contudo, a garantia da coesão desse universo acaba demandando recursos como a força e operações de justiça, além de planejamento e supervisão constantes. Nesse sentido, em meio às temporalidades que se chocam nesse presente imprevisto, no conto, emerge uma temporalidade pretensamente comum e vinculada à interrupção do “tempo para frente” associado ao fluxo rumo a Paris, que pode ser vista tanto como uma alternativa quanto como uma experiência de oposição radical a ele. Paradoxalmente, este é um tempo “parado no tempo” que não avança nem retrocede e que emergiu de um acaso mais do que das necessidades ou afinidades previamente identificadas e articuladas em torno de objetivos comuns. Por sua vez, a atopia do relato de Lage aponta para uma Cuba pós-pós-revolução na qual o passado, concretamente, ficou à margem (da rodovia), mas

o presente que poderia levar ao futuro ora está parado (engarrafado), ora inscrito numa contingência que, como no desfecho, não aponta para um rumo claro.

Essa noção de tempo congestionado aproxima o relato de Lage de outro romance que também tem “La autopista del sur” como uma de suas matrizes discursivas: *La guaracha del macho camacho*. Publicado em 1976 pelo porto-riquenho Luis Rafael Sánchez, a narrativa fragmentada e experimental explora, no plano sonoro, os falares populares porto-riquenhos, assim como as relações históricas de dependência e exploração do país pelos Estados Unidos. Em meio a um engarrafamento que faz a capital do país parar no meio do dia, “un tapón fenomenal como la vida, made in Puerto Rico” (SÁNCHEZ, 1985, p. 27), narram-se as vicissitudes, os encontros e desencontros das personagens: um senador, sua esposa, seu filho, sua amante e diversos anônimos. Os fragmentos são costurados pelo ritmo da *guaracha* que dá mote à narrativa, assim como pela voz de um locutor de rádio que faz a mediação entre o presente da enunciação e os recortes de tempos presentes vivenciados simultaneamente pelas personagens: “Y SEÑORAS Y señores, amigas y amigos, aquí está la guaracha del Tarzán de la cultura, el Supermán de la cultura, el James Bond de la cultura, aquí está y está aquí la ecuménica guaracha del macho Camacho La vida es una cosa fenomenal” (SÁNCHEZ, 1985, p. 247).

Atravessada pelo diálogo tanto com a cultura popular local quanto com a cultura de massa de padrão norte-americano, elementos frequentes na poética do autor, a narrativa imprime mais uma inflexão latino-americana ao conto de Cortázar a que me referia acima, pois o lema da *guaracha* que se repete ao longo de todo o relato diz que “La vida es una cosa fenomenal, lo mismo pal de alante que pal de atrás”. Tal lema embala o tempo engessado das personagens presas no engarrafamento e conota, também, o humor corrosivo da cultura popular, as operações de caráter

neocolonial que marcam não só a história, mas a vida social em Porto Rico, afetando a todos (seja pela presença da língua inglesa em meio ao espanhol, seja pela estratificação social, seja pela desigualdade entre ricos e pobres). Essa questão ganha destaque no comportamento linguístico americanizado da esposa e do filho do senador, contrastando com a pobreza e a linguagem periférica da população local. A *guaracha* que, por sua vez, alcança a todos, funciona como uma espécie de elemento unificador que, no entanto, não esconde tais diferenças; ao contrário, ressalta-as, à medida que coloca em evidência a “inferioridade” simbólica porto-riquenha em relação ao “Norte”, além da estratificação social que marca a diferença interna entre as personagens (todas porto-riquenhas).

A conexão de *La autopista: the movie* com o romance de Luis Rafael Sánchez coloca em evidência uma temporalidade ligada ao trabalho e ao subdesenvolvimento que aponta para mais um anacronismo do presente do *homo cubensis* (a expressão é do Autista) do relato de Lage, além de abrir o relato à possibilidade de uma leitura em diálogo com o Caribe, também. Não por acaso, as personagens de Lage aparecem em atividades alternativas ou desviadas: intelectuais vivendo do lixo, às margens da rodovia, que aos poucos vão sendo ocupadas por restaurantes *fast food* e dão lugar a atividades clandestinas. No passado recente a rodovia figurava como expressão de possibilidades: “La autopista necesita constructores. Los nativos necesitan dinero” (LAGE, 2016, p. 43). O tempo do trabalho transnacional, no entanto, acaba povoando o território de máquinas e robôs, o que aponta para uma temporalidade pós-humana e tecnológica:

[...] podemos ir a mirar a los robots transformers. Constructions, les llaman. Son enormes. Caminan sobre el terreno devastado como bestias de guerra. Son los pesos pesados de la ingeniería nonfiction que se está filmando. De lejos parecen juguetes. Levantan y desplazan estructuras, y de cuando en cuando se

transforman con estilo en bulldozers, excavadoras, camiones de volteo, concreteras, aplanadoras, grúas, etcétera.

*

Los obreros se cuidan de no ser pisoteados por los transformers. Atraídos por el trabajo de dimensiones históricas, han venido no sólo del norte, sino de todas las proximidades de la zona. Hormiguan obreros mexicanos, centroamericanos, dominicanos, haitianos, puertorriqueños; nativos de las Bahamas, de Gran Caimán, de Jamaica, de las islas de las costas pisoteadas con furias por los huracanes (LAGE, 2016, p. 44).

Duas imagens do tempo e do trabalho pós-nacional globalizado se apresentam aqui – o domínio das máquinas e a precariedade da situação dos operários, questão que abriria uma ampla ressonância que leva às maquiladoras no México, à terceirização, à uberização e, enfim, às inúmeras expressões informais das relações de trabalho neste início de século XXI em toda a América Latina, e que poderia conectar o romance de Lage, ainda, a outras narrativas do trabalho na literatura contemporânea, como Roberto Bolaño (2666), Diamela Eltit (*Mano de obra*), entre outros, cada um dialogando de modo particular com tal problemática, por sua vez.

O emaranhado de vozes e as marcas de uma oralidade que coloca em tensão o tempo da enunciação e o do relato, por outro lado, expressam o vínculo do romance de Lage com o de Sánchez e, ainda, com *Tres tristes tigres*, do cubano Guillermo Cabrera Infante – cuja narrativa toca, também, no tema do assassinato de Trotsky, que, como vimos, é fundamental em *El hombre que amaba a los perros*. Não se trata de entrar num jogo intertextual sem fim, mas de observar a opção pelo heterogêneo, em *La autopista: the movie*, e por

[...] instalarse en una situación, un lugar, de manera precaria; y la identidad del sujeto no es sino el resultado provisional de esa acampada, en que se efectúan actos de traducción. Traducción de un recorrido sin el idioma local, traducción de sí en un medio, traducción en ambos sentidos. El sujeto radicante se presenta como una construcción, un montaje: dicho de otro modo, una obra, nacida de una negociación infinita (BOURRIAUD, 2009, p. 62).

O deslocamento contínuo, mesmo que incerto e aparentemente esquizofrênico, no romance de Lage, aponta para uma estratégia, uma tentativa de não fechar-se ao exterior, ao estrangeiro ou ao outro e, ao mesmo tempo, não alienar-se a ele. Nesse ponto, a relação com *Tres trites tigres* e com *La guaracha del macho Camacho* se potencializa pela paródia aos formatos midiáticos e pelo uso da língua. Em *La autopista: the movie*, a oscilação de pontos de vista por vezes se aproxima do olhar da publicidade e, mesmo, do *show business*, pois ora a perspectiva narrativa se identifica com a do narrador internamente à história narrada, ora externamente a ela, ora numa visão distanciada. Com esse procedimento, propagandeia-se parodicamente a rodovia, e cenas que se desenvolvem nela são flagradas pelas objetivas da câmera, mas também se incorporam fragmentos da língua inglesa que atualizam uma relação histórica e entre Cuba e Estados Unidos, não só em termos políticos, mas também culturais.²¹ É nesse ponto que os três romances mais se aproximam:

Y NO SE trata, señoras y señores, amigas y amigos, del numerito sosito que rellena el repertorio de una agrupación musical como digo diciendo los Afro Babies, los Latin Procatives, los Top of the Top, los Monstruo Feelings, los Temperamento Criollo. Digo diciendo

21 Um romance que discute a potência dessa relação, no plano cultural, centrando-se na música popular e nos ritmos afro-cubanos é *Bolero*, do cubano Lisandro Otero. Cf. Alves (2019).

que no se trata de un estribillo o pamplina sacarina para chulear el gusto de melencidos (SÁNCHEZ, 1985, p. 53).

Na narrativa de Luis Rafael Sánchez, o barroquismo da linguagem transtorna os lugares valorativos do alto e do baixo associados à língua e aos produtos culturais ligados à literatura e à cultura de massa, respectivamente, por meio da articulação não só de expressões de gosto massivas, populares e cultas, mas também pela exploração de uma sonoridade por meio da qual os signos fazem ecoar temporalidades e trajetórias culturais diversas (música popular, rádio, oralidade). A língua inglesa funciona, no relato, como expressão de uma apropriação com diferença (do norte pelo sul, do rico pelo pobre, do alto pelo baixo). Por sua vez, recuando ainda mais no tempo, o romance de Cabrera Infante, publicado pela primeira vez em 1965, mas ambientado em décadas anteriores, explora uma articulação entre as línguas inglesa e espanhola que projeta Cuba (e Havana) como um espaço de trocas culturais e de multiplicidades. Tal noção é importante para a narrativa de Lage, na medida em que localiza as temporalidades do presente numa trajetória marcada por simulações e dissimulações na linguagem e por um apelo à oralidade que conecta passado e presente (pré-, pós- e pós-pós-revolução):

Showtime! Señoras y señores. Ladies and gentlemen. Muy buenas noches, damas y caballeros, tengan todos ustedes. Good-evening, ladies and gentlemen. Tropicana, el cabaret MAS fabuloso del mundo... "Tropicana", the most fabulous night-club in the WORLD... presenta... presents... su Nuevo espectáculo...its new show... en el que artistas de fama continental... where performers of continental fame... se encargarán de transportarlos a ustedes al mundo maravilloso... They will take you all to the wonderful world... y extraordinario... of supernatural beauty... y hermoso... of the Tropics. El Trópico para ustedes queridos compatriotas... (CABRERA INFANTE, 1971, p. 15).

Em Sánchez e em Cabrera Infante, a língua sofre um desvio da esfera da troca (econômica) para o uso, abrindo-se a uma performance em que o jogo (tradução, alternância) comunica uma presença, um estranhamento da própria língua que corresponderia, na brevidade de sua enunciação, à tropicalidade do trópico. No lugar da afirmação da identidade, o procedimento promove uma desidentificação (da língua e do outro, da língua do outro, de si como outro), que força a uma leitura em rede da cultura, do tempo e da história. É tal convite que reaparece em Lage, porém ainda mais transtornado. Enquanto em Sánchez e em Cabrera Infante o procedimento está pautado na proliferação do significante, em *La autopista: the movie* ele se liga a uma esquizofrenia inscrita na linguagem como expressão de uma temporalidade marcada pela simulação.

Cabrera Infante criara a célebre personagem Bustrófedon, monstro barroco da linguagem. Por sua vez, o Autista é um Bustrófetón na era do “pós”, que fala com máquinas, como na longa conversa com o holograma de *The Therapist 2.0* (que ele acaba por vencer e aniquilar), fazendo proliferar um discurso esquizofrênico em vez de fazer proliferar o próprio signo, como fazia a personagem de Cabrera Infante. Paradoxalmente, seu discurso aparentemente à margem da razão é o que lhe permite atravessar territórios (a construção da rodovia, por exemplo) e driblar as tentativas de reduzi-lo a um mero louco operadas no relato (uma médica da construtora e *The Therapist 2.0* procuraram tratá-lo como louco em dois momentos da história narrada). Sua aparente loucura (ou simulação da loucura) é o que lhe preserva uma mínima subjetividade. Tal potência esquizofrênica, no entanto, já aparecia na personagem de *Tres Tristes Tigres*, pela oscilação entre a primeira e a terceira pessoas e pela metamorfose onomástica²².

22 “¿Quién era Bustrófedon? ¿Quién fue quién será quién es Bustrófedon? ¿B? pensar en él es como pensar en la gallina de los huevos de oro, en una adivinanza sin respuesta, en la espiral. *Él era Bustrófedon para todos y todo para*

Convertida em estranheza, a linguagem do Autista, que também se identifica com a linguagem do documentário que está sendo gravado e, por extensão, com a do próprio romance de Lage, liga-se à montagem em seu fundamento e, nesse sentido, também emerge como uma espécie de máquina do tempo (indefinido). É por essa via que a linguagem de *La autopista: the movie* se aproxima de certa ideia sobre o tempo (*en fusión*) que o situa no âmbito da *realidadeficción* e, no que se refere ao plano da escritura, à ficção científica. Numa conversa com a personagem Pícher Frío, num restaurante pelo qual passam o narrador e o Autista, aquele lhes conta como pôde viajar no tempo, e o narrador o interroga:

Ahora sí te fundiste por completo, Navy, le dije. Esto no puede ser, no se puede viajar en el tiempo. Yo sí puedo, ripostó él, pero no está bajo mi control, va y viene, y me lleva siempre al futuro. ¿Pero cómo?, ¿cómo es posible?, insistía yo. Pensé que mi deber era ponerlo frente a frente con la irracionalidad de lo que estaba diciendo. En el fondo lo que tenía era envidia. [...] A ver, explícame, ¿cómo es posible que tu mente se vaya sola por ahí?, ¿y mientras tanto tu cuerpo qué hace?, ¿se queda al campo? [...] Le grité: ¡Viajar en el tiempo es una fantasía! ¿Cómo puedes hablar de esa mierda fantástica y de ciencia-ficción después de todo lo que hemos vivido tú y yo aquí? ¿Así es cómo

Bustrófedon era él. No sé de dónde carajo **sacó** la palabrita –o palabota. Lo único que sé es que **yo me llamaba** muchas veces Bustrófoton o Bustrófomatón o Busnéforoniepce, depende, dependiendo y Silvestre era Bustrófenix o Bustrófeliz o Bustrófitzgerald, y Florentino Cazalis fue Bustrófloren mucho antes de que se cambiara el nombre y se pusiera a escribir en los periódicos con su nuevo nombre de Floren Cassalis, y una novia de él se llamó siempre Bustrófedora y su madre era Bustrófelisa y su padre Bustrófader, y ni siquiera puedo decir si su novia se llamaba Fedora de veras o su madre Elisa y que él tuviera otro nombre que el que él mismo se dio. Me imagino que sacó la palabra de un diccionario como del nombre de una medicina (¿ayudado por Silvestre?) tomó lo del continente de Mutaflora, que era la bustróforesta de los bustrófalos” (CABRERA INFANTE, 1971, p. 207 – grifos meus).

piensas escaparte ahora? ¡Cojones, esto es la realidad!
(LAGE, 2016, p. 111).

No fragmento, a ficção científica é posta em relação disjuntiva com a realidade pelo narrador-protagonista, que, no entanto, não se incomoda quando, em outros momentos da narrativa, se envolve em situações características das narrativas de ficção científica, como na seção em que os índios Seminolas, que reivindicam a condição de criadores e donos da franquia Hard Rock Cafe, explicam-lhe que PKD foi o último a conhecer o segredo da tribo que agora os dois seminolas estão procurando. Relido com atenção, o fragmento acima sugere um questionamento não à ficção científica ou à condição de suposto alheamento à realidade implicada nesse gênero, mas um incômodo em relação a experiências anteriores que, na perspectiva do narrador, não poderiam ser esquecidas. A necessidade de escapar, de fugir, reconecta o relato ao seu desfecho, ao mesmo tempo em que reinstala a temporalidade histórica em sua imanência: estaria o narrador referindo-se à crise político-econômica dos anos 1990, na ilha? aos excessos autoritários cometidos pelo regime de Fidel? No capítulo “Girls gone wild” o narrador, enquanto ajuda o Pós-Traumático (um sobrevivente da Guerrilha) e ouve sua história, comenta sobre a crise de 1994, as fugas em massa, os balseiros e o sonho de chegar aos EUA. Aparentemente, a ficção científica não é o que representa um problema para o narrador, mas, sim, certo potencial de alienação ou distanciamento que Pícher Frío demonstra em relação a ações concretas, no seu presente, limitando-se à viagem (fuga?) pela via da ficção.

De fato, como gênero, a ficção científica é fundamental em *La autopista: the movie*, e Philip Kindred Dick é a referência principal a esse respeito, no relato. O autor é, inclusive, incorporado à diegese como personagem. Os Seminolas estão em busca do grande segredo da tribo perdido há anos, e PKD teria sido o último que o conhecia, devendo tê-lo guardado ou escondido em algum lugar

e sob uma forma desconhecidos: “Es posible que se ocultara tras una forma híbrida o mutante” (LAGE, 2016, p. 32). O segredo era a Teoria Unificada, “la Teoría a partir de la cual podían desarrollarse todas las otras, en la cual todas las otras estarían de cierto modo contenidas, como células vivas. Sí, los hombres-caimanes tenían en su poder un caldo primigenio, una matriz, un punto de ignición” (LAGE, 2016, p. 33). Convertido em um agente secreto da tribo dos Seminolas, PKD acabara morrendo, contudo, muitos anos atrás. Os demais *hombres-caimanes* também foram morrendo e, então, só lhes resta a esperança de encontrar o segredo, que estaria no último Hard Rock Cafe, em Havana:

– Creemos que la conjura entre el agente PKD y los hombres-caimanes –termina el indio con voz grave– consistía en esperar determinada fecha, un evento futuro que marcaría el inicio de una maquinación subversiva y potencialmente libertadora en la que él iba a desempeñar un rol fundamental, Creemos que esta fecha tuvo lugar a comienzos de este siglo. Pero el agente PKD ya estaba muerto (LAGE, 2016, p. 34).

O episódio pode parecer menor, no conjunto da narrativa, mas não é. Por um lado, seu léxico aponta para um desejo difuso e inalcançado, fundamentalmente político (“maquinación subversiva”, “libertadora”), ainda que não se esclareça em relação a quê. Seria uma revolução? Não se sabe. Por outro lado, nele se descortinam algumas ideias importantes para o relato de Lage. Primeiro, a noção de busca por algo (uma verdade) cuja *forma* é incerta, híbrida, mutante. Segundo, que tal verdade importaria pelo conteúdo, não propriamente pelo formato (Cf. LAGE, 2016, p. 32). Terceiro, PKD morre sem que se saiba que objeto é esse. Além de a fabulação aproximar-se de certa atmosfera típica da ficção científica do contexto da Guerra Fria (agentes secretos, KGB, CIA são elementos que aparecem no relato dos Seminolas

sobre PKD), esses trechos também funcionam de modo autorreferencial, no romance, tanto em relação à sua estrutura pautada no gênero da ficção científica, num ambiente pós-apocalíptico que encontra referências no cinema e na própria literatura, quanto em relação à temática ancorada na noção de um futuro incerto projetado a partir de um presente em ruínas, em cujo espaço, longe de ser um paraíso, as personagens erram em busca da própria sobrevivência. O sentido do tempo que emerge dessa imagem de ficção científica do presente das personagens, em *La autopista: the movie*, encontra ao menos duas matrizes fundamentais. A primeira é indireta e integra a genealogia latino-americana do romance: Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*. A segunda está diretamente incorporada à narrativa: a série *Lost*.

Publicado em 1940, o romance do argentino Adolfo Bioy Casares narra a história de um fugitivo que está escondido numa ilha, pois tinha sido acusado de um crime, e permanece solitário lá até que um grupo de pessoas aparece, obrigando-o a se esconder em outra parte da ilha, de onde ele os observa. Aos poucos, ele se apaixona por Faustine, a quem observa frequentemente, enciumado por achar, inicialmente, que Morel tem um caso com ela. Acaba descobrindo que não há nada entre os dois, porém também descobre que as imagens que vê são o produto da projeção de uma máquina criada por Morel e, provavelmente, movida pela força das marés. Retomando o tema do eterno retorno, a narrativa também coloca em evidência o motivo da reprodução e da própria ideia de aventura:

La eternidad rotativa puede parecer atroz al espectador; es satisfactoria para sus individuos. Libres de malas noticias y de enfermedades, viven siempre como si fuera la primera vez, sin recordar las anteriores. Además, con las interrupciones impuestas por el régimen de las mareas, la repetición no es implacable.

Acostumbrado a ver una vida que se repite, encuentro la mía irreparablemente casual. Los propósitos de enmienda son vanos: yo no tengo próxima vez, cada momento es único, distinto, y muchos se pierden en los descuidos. Es cierto que para las imágenes tampoco hay próxima vez (todas son iguales a la primera). Puede pensarse que nuestra vida es como una semana de estas imágenes y que vuelve a repetirse en mundos contiguos (BIOY-CASARES, 2006, p. 128).

Aos poucos, o fugitivo compreende o regime das imagens, seu caráter repetitivo e acaba observando sua similaridade com a vida, a ponto de desconfiar que na vida real ou na máquina de Morel tudo transcorra de modo semelhante. Apaixonado por Faustine, ele procurará um modo de transferir-se para as imagens para permanecer com ela, ainda que isso possa custar sua vida (sua alma). Escrito bem antes da elaboração do conceito de espetáculo tal como formulado por Guy Débord, mas já na época da indústria cultural e apenas poucos anos depois do famoso ensaio de Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica, o relato de Bioy Casares problematiza as relações entre vida e aparência de vida no plano das imagens de modo, no mínimo, previdente. Seu texto prefigura as discussões sobre a alienação decorrente do contato com o cinema e, posteriormente, com a televisão, que entraria na pauta de discussões da filosofia e das correntes políticas de extração marxista, assim como nos debates pós-modernos do final do século XX. Em relação ao romance de Lage, podem-se traçar certos paralelismos de sentido com a ideia de um tempo que permanece o mesmo, mas se mostra sempre como um tempo inicial. Pensado como um perpétuo recomeço, esse é o tempo das transformações e revoluções, mas, entendido como mesmice, esse também é o tempo das transformações e revoluções aniquiladas. A diferença fundamental entre esse tempo e o do presente da narrativa de Lage é que neste não há a ilusão do recomeço nem

a possibilidade de voltar atrás, como se nota no desfecho. Nesse sentido, “no hay origen ni fin, excepto los que decida fijarse para sí mismo” (BOURRIAUD, 2009, p. 58).

Por sua vez, *La invención de Morel* também antecipa uma “máquina fantástica” (outro possível título para o romance argentino) que se constitui num instrumento que apresenta um dos modos de pensar e imaginar o tempo, especialmente numa época como a nossa, em que a profusão de imagens e a simultaneidade e velocidade dos acontecimentos no cotidiano dos indivíduos tende a fazer com que as imagens circulem e se articulem independentemente de cronologias prévias. Mas é na série *Lost* que Lage encontra sua referência fundamental para tal matriz temporal.

Na ilha tropical e misteriosa onde se desenvolve a trama da série, o tempo avança, recua, o passado convive com o presente e com o futuro, e isso perturba a memória (que se funde, por vezes, à experiência) das personagens. Em *Lost* as personagens não só viajam no tempo, mas também flagram tempos distintos em perspectivas simultâneas que ora ampliam sua perspectiva, ora a restringem ou comprometem. A experiência ameaçadora aos poucos se revela imanente e, se aceitarmos o desfecho frustrante da série, sem saída, lembraremos que não há um fora da ilha possível para as personagens. Nesse sentido, a ilha configura-se como uma metáfora bastante conveniente para a compreensão da contemporaneidade como um tempo intranscendente atravessado por fluxos simultâneos. Não por acaso, em sua discussão sobre o tempo *en sincro*, Ludmer menciona essa série:

En sincro: en la isla de *Lost* están todos sus pasados, desde los mitos de fundación hasta hoy; los personajes anteriores y los originarios coexisten en el presente y se relacionan: todos son contemporáneos. La historia de la isla es su presente y su narración (LUDMER, 2010b, *on line*).

O que não é possível saber, contudo, em relação a essa compreensão, é se ela expressa em linguagem aspectos de uma verdade que não se deixa simbolizar, o Real das temporalidades contemporâneas e sua aparente simultaneidade, ou se, ao contrário, ela é a projeção metafórica de uma imagem que atende à necessidade de dar alguma expressão apaziguadora ao sentido esquizofrênico do tempo como uma das expressões contemporâneas da globalização. O jogo entre verdade e mentira, realidade e ficção, imagem e repetição, tanto no romance de Bioy Casares quanto em *Lost*, aponta para a impossibilidade de se desarmar o conceito de *realidadeficacão* por outras vias que não sejam o exercício crítico e especulativo, de modo que somos forçados a reconhecer sua validade, mesmo que nem todos possam concordar com ele ou que desconfiemos de seu alcance. Construído a partir do efeito de aproximação e distanciamento, ele se mostra um operador de leitura que conecta escrituras, temporalidades e, inclusive, conceitos. Como observa Antelo (2012), tal movimento situado entre o fenomenológico e o transcendente, entre o estrutural e o histórico, constitui-se num anacronismo que poderia ser rastreado ao menos desde o conceito benjaminiano de aura, conforme o crítico argentino radicado no Brasil procura demonstrar a partir da problematização da relação do espaço-tempo no campo da arte, passando pelo presente e retomando as vanguardas e o século XIX, sob a perspectiva da discussão acerca da quarta dimensão. *La autopista: the movie* constitui-se, em certa medida, em paródia de *Lost*:

Una guagua Yutong parada en el borde de la autopista. Dos pasajeros asomados a las ventanillas, otro recostado en la puerta con una Pepsi en la mano y el resto afuera de la guagua, captados en distintas posiciones que recrean la desolación y el hastío. Son fans de una vieja serie de televisión: *Lost*. Sudamericanos, probablemente. Subtituladores compulsivos. Iban a una convención de fans o venían de una convención de fans cuando quedaron atascados en medio de ninguna

parte. Todavía van disfrazados de los personajes de rigor. Hay uno que es Jack y otro que es Sawyer y otro que es Desmond. Hay dos Charlies, el rockero, y un Daniel, el físico cuántico, y varios más que sólo pueden aproximarse al terrible Linus. Hay una muchacha atractiva que lo mismo es Kate o Juliet, y hay hasta una gorda haciendo de Hugo. Un mulato, Sayid, está mirándome en el instante de la foto. A continuación la foto empieza a moverse: [...]// Un Linus me pregunta qué es lo que está pasando en este lugar. Respondo con mis tres únicas palabras:// –No lo sé (LAGE, 2016, p. 89).

Como sugeri acima, o romance também se constitui numa versão *trash* latino-americana da série em relação ao ir e vir do Autista e do narrador, à incompreensão de seu tempo e às forças que lhes dificultam a saída da ilha (desde o engarrafamento até os ciclones fabricados em laboratório *no norte* para atrapaalhar a megaconstrução). Por outro lado, a fantasia da viagem – “Sé que alguien lo va a entender” (LAGE, 2016, p. 185) são as últimas palavras do narrador, no relato – sugere que ela é estranhamente compartilhada, e o desejo de sair “da ilha” pode ser produto de uma ilusão – “Las copias sobreviven, incorruptibles” (BIOY CASARES, 2006, p. 140), dirá o fugitivo em *La invención de Morel*. Tal desejo não é mais contingente do que a sensação de estar preso a ela: “No podré salir. Estoy en un sitio encantado. [...] Como es una proyección, ningún poder es capaz de cruzarla o suprimirla (mientras funcionen los motores)” (BIOY CASARES, 2006, p. 134), insiste o narrador de Bioy. Lage, por sua vez, confronta uma projeção política, identitária e temporal com outra cujo intercâmbio de signos se inscreve numa temporalidade aberta que, incapaz de ser tomada como simples substituição da anterior, pois isso não alteraria a lógica de sua dinâmica, se constitui numa estratégia para preencher provisoriamente as lacunas de sentido dos pontos e espaços em branco de um tempo que, para a história

cubana, foi, também, o tempo da nacionalidade, da revolução, da rigidez em relação às expressões da sexualidade, dos sonhos e de sua falência. A ficção científica de Lage é sua *realidadeficção*.

PADURA, LAGE E AS VOLTAS DO (OU AO) TEMPO PRESENTE

O tempo em *El hombre que amaba a los perros* é captado fundamentalmente por *rewind*, a partir da memória convertida em dispositivo, enquanto em *La autopista: the movie* ele é captado por *zapping*, numa fragmentação que só com algum esforço de recepção pode sugerir qualquer trajetória decorrente da conexão entre as partes. A incrustação do tempo constituído por uma sobreposição de temporalidades que atravessam séculos (XIX, XX e XXI) faz com que a narrativa histórico-biográfica de Leonardo Padura e a ficção-científica de Jorge Enrique Lage projetem perspectivas e temporalidades complementares, a partir da imagem do engarrafamento como expressão de noções encravadas na história, na literatura e na cultura cubanas; dos fantasmas da dicotomia entre comunismo e capitalismo; e de certo desejo de integração mundial que toca tanto nos discursos da globalização quanto nas noções de utopia como forma escritural, espacial e ideológica, mesmo que por denegação.

Numa reflexão sobre o tempo e, também, sobre territórios, como é a que tento aqui, antes de finalizar as considerações sobre esses dois romances de Padura e Lage, convém retomar a discussão com a qual iniciei este texto, que procurava relacionar o romance como gênero e os subgêneros da narrativa história e da ficção científica às temporalidades associadas às literaturas modernas. Vimos que *El hombre que amaba a los perros* e *La autopista: the movie*, ainda que de modos diferentes, proporcionam uma imagem do presente como temporalidade congelada, repetição, *dejà vu*, no romance de Padura; e como caos não teleológico, mesmo

que se vislumbra na perspectiva do protagonista o desejo por um *depois* do presente, uma temporalidade mais feliz, na narrativa de Lage. Paradoxalmente, tal temporalidade neste segundo romance, reduzida à imanência absoluta, pode não passar de uma imagem cuja repetição tornou-a parecida com certa noção de realidade, sem que necessariamente corresponda a uma fagulha do Real.

Em Padura temos um passado que parece repetir-se, e a ilusão de que o presente repete uma forma temporal do passado faz do futuro um ponto cego e inimaginável. Em Lage, por sua vez, a repetição fragmentada do passado e do presente como ruínas e fragmentos cria lacunas, em razão da impossibilidade de elaboração de uma imagem unificadora a partir da qual o futuro possa ser imaginado. Em ambos os casos, portanto, o futuro figura como impossibilidade ou, no melhor dos juízos, como incerteza. De certo modo, expressam uma espécie de *diferença* cubana (por vezes, também latino-americana) em tempos hipermodernos.

Chama a atenção o fato de que, por diferentes vias, esses romances apresentam perspectivas *desconsoladas* do tempo e, sem que se crie qualquer relação determinista a esse respeito aqui, não deixa de ser significativo o fato de se tratar de duas narrativas cubanas. Com as particularidades que marcam a história de Cuba ao longo do século XX e suas ainda frágeis tentativas de reaproximação do mundo globalizado neste início de século XXI, *El hombre que amaba a los perros* e *La autopista: the movie* tanto aderem às tendências estéticas recentes marcadas pelas figurações de espaços e tempos fronteiraços às voltas com a globalização e sua dinâmica da aceleração, das tecnologias, das migrações, quanto retêm imagens de temporalidades que, se não constituem mais a principal figuração do presente cubano (como no passado), sobrevivem nele em diferentes intensidades: geralmente sobrevivências, ruínas, atrasos.

Quando nos voltamos para os procedimentos e gêneros escriturais praticados em ambos os romances, nos damos conta de

que qualquer correlação proposta a esse respeito entre autonomia e pós-autonomia, ou, no plano temporal, entre modernidade e pós-modernidade, é provisória e passível de questionamento aqui. As figurações do tempo passam pela reflexividade da metaficção historiográfica e pela ironia em Padura, pela ficção científica e a *mise-en-abyme* em Lage, que também se vale da metalinguagem como recurso para inscrever sua escritura numa genealogia que é a sua, ainda que também possa ser vista, provisoriamente, como parte de uma genealogia latino-americana pós-autonômica. Mesmo valendo-se de gêneros amplamente incorporados às literaturas modernas, nesses dois romances eles acabam funcionando como expressão de uma fratura que, por um lado, torna problemática a aparência de continuidade temporal identificada à modernidade, à modernização e à nacionalidade cubanas e, por outro, põe em dúvida os modelos oferecidos por uma modernização tardia de feição global. Desse modo, a despeito de si mesmos, os romances oferecem uma visão crítica da imagem da América Latina vista de cima, numa perspectiva euro-note-americana, que normalmente

[...] se nos define como temporalmente diferentes según una historia desarrollista, en etapas, que es la historia del capitalismo y del imperio concebidos como modernidad, civilización y continuo progreso. América Latina, en esa cronopolítica, está siempre en una etapa anterior, atrasada, o “emergiendo” en relación con lo ya constituido, en un proceso que nunca acaba y que se ajusta con cada salto modernizador (LUDMER, 2010a, p. 27).

Da comparação dos dois romances, por sua vez, emergem imagens temporais que colocam a América Latina atrás, à frente, ao lado e, enfim, em inúmeras posições possíveis em relação a outras balizas temporais e territoriais, pela via da imaginação. Nesta leitura, noções como *realidadeficção* e *en fusión* e *en sincro*

têm o mérito, por sua vez, de problematizar cronologias sem abandonar as contribuições mnemônicas que tanto a vivência quanto a escritura podem proporcionar à constituição dos sentidos do tempo, nos relatos.

A oscilação infinita entre distâncias sugerida pelo conceito de *realidadeficção* e a possibilidade de abertura a múltiplas conexões e relações temporais (pertencimento, não pertencimento, contiguidade, continuidade, repetição, justaposição) suposta nas noções *en fusión* e *en sincro*, como operadores de leitura, contribuem para desnaturalizar a imagem de um presente global homogêneo dominante na leitura da literatura latino-americana das últimas décadas.

A partir das imagens do tempo em *El hombre que amaba a los perros* (semelhança, identidade) e em *La autopista: the movie* (tempestade, caos, temporalidades de todos os lados do tempo), a noção mais consistente de uma temporalidade contemporânea que emerge é a de sua reconfiguração incessante, uma vez que ela surge do contato com imagens e estas, por sua vez, atravessam épocas e são capazes de sobreviver a elas. O que a leitura apresentada aqui procurou fazer, a esse respeito, foi colocar em evidência o caráter de sobrevivência e reconfiguração das imagens no tempo e sua capacidade de, ao fraturar-se, chocar-se ou justapor-se, abrir novas temporalidades do/no presente. Numa época em que o pensamento no campo da literatura corre o risco de um retorno aos dogmatismos identitários e ideológicos, esta talvez não seja uma contribuição prescindível.

MIGRANTES E ERRANTES: TERRITÓRIOS DA PERIFERIA GLOBAL EM *BOLIVIA, BOLIVIA* *CONSTRUCCIONES E LAS ACACIAS*

“Idealmente sería una cultura acogedora, un tanto sofocante, que enlazaría las esferas pública y privada de modo que habría lugar para todos, siempre y cuando todos supieran cuál era el lugar que les correspondía.” (Doris Sommer, *Ficciones fundacionales*)

A pesar dos convencionalismos retóricos que visam a conotar objetividade do discurso da crítica, como o uso de formas verbais indeterminadas ou na primeira pessoa do plural, toda leitura é situada, seja em razão da base teórica adotada pelo/a crítico/a, seja por causa dos campos pelos quais ele/ela transita. Dizer isso não deveria ser motivo de incômodo, ainda que continue despertando contendas entre nós. Por sua vez, a tendência cada vez mais inter e transdisciplinar dos estudos literários, assim como seu diálogo frequente com correntes de leitura abertamente pautadas em compromissos políticos, acarreta certo sentido de perda da especificidade dos objetos ou das particularidades que os distinguem de outros campos (não literários, por exemplo), o que tanto pode provocar o efeito de limitação do alcance teórico quanto pode, por outro lado, possibilitar a abertura do discurso crítico para caminhos que noções como literariedade, estrutura ou campo talvez não sejam, atualmente, plenamente capazes de recobrir.

Chamar a atenção para isso é um modo de colocar em evidência as disputas internas nos estudos literários atuais, assim como a ausência de um sentido autoevidente entre nós de noções como literatura, estética, arte, crítica ou teoria literárias. Pontuo aqui de

modo bastante livre tais tensões, porque a leitura que segue coloca uma série de interrogações desse tipo para o/a leitor/a, entre as quais eu destacaria estas: qual é seu enfoque? É geopolítico, sociológico, ou literário e cinematográfico? Ou, então: como integrar a noção de global a uma discussão pautada em relatos cujos temas são, basicamente, ancorados no contexto latino-americano, sem muitas referências objetivas aos debates postos em escala global?

Tais perguntas talvez apontem não só para a cristalização de modos de pensar a literatura e as artes numa perspectiva disciplinar – cujos méritos são evidentes –, mas também para aquilo que parecem negar: ler a literatura a partir de prismas e contaminações entre campos teóricos, conceituais e, mesmo, de um sentido ampliado da ficção implica riscos, perdas e ganhos, mas talvez seja uma alternativa para tentar ver/ler nos objetos de arte contemporâneos algo além do que o campo disciplinar da teoria literária nos autoriza ou viabiliza. Nesse sentido, é oportuna a resposta de Josefina Ludmer em seu manifesto “Literaturas postautônomas”, quando, como se tivesse sido interrogada pelo interlocutor insatisfeito com suas provocações no texto, ela diz:

Todo depende de cómo se lea la literatura hoy. O desde dónde se la lea.

O se lee este proceso de transformación de las esferas [o pérdida de la autonomía o de “literaturidad” y sus atributos] y se cambia la lectura, o se sigue sosteniendo una lectura interior a la literatura autónoma y a la “literaturidad”, y entonces aparece “el valor literario” en primer plano.

Dicho de otro modo: o se ve el cambio en el estatuto de la literatura, y entonces aparece otra episteme y otros modos de leer. O no se lo ve o se lo niega, y entonces seguiría habiendo literatura y no literatura, o mala y buena literatura (LUDMER, 2007, sem número de páginas).

Não só nos estudos literários, mas nas ciências humanas, as reflexões sobre identidade, sujeito, gênero, política e economia têm estado atravessadas por discussões sobre território, nas últimas décadas, e estabelecem uma relação, simultaneamente, de continuidade e descontinuidade com os debates anteriores sobre territórios na América Latina. A chamada literatura pós-moderna explora a história a partir das margens, pondo em xeque não apenas o próprio território, mas também as tensões internas em nome da legitimidade e do direito de narrar (homens, mulheres, gays, brancos, negros, asiáticos, latino-americanos). A metaficção historiográfica, nesse sentido, apontou para a consolidação de uma crítica da homogeneidade implicada no conceito de nação, revelando suas fraturas internas e a guerra hermenêutica em que estão envolvidos o Estado como ideia e como instituição, seus símbolos e discursos.

Quanto às subjetividades, o sujeito contemporâneo tem sido caracterizado como líquido, fato que coloca em evidência o mal-estar constitutivo provocado pela crise de seus limites, e também se aponta para o caráter múltiplo de sua identidade. Por sua vez, nos planos político e econômico, a ascensão neoliberal torna mais aguda a fragilização das fronteiras do capital, à medida que consegue intervir em realidades locais, em discussões governamentais, em eleições presidenciais ao redor do mundo, no âmbito da dinâmica do Império. Além disso, outras fronteiras se (re)configuram constantemente, fazendo emergir a xenofobia, as tensões religiosas, as complexidades implicadas nas políticas de migração, mesmo quando as economias dependem da força de trabalho subalterna imigrante e ilegal.

Quanto à noção de território, anteriormente ela já tinha se constituído numa referência fundamental para o desenho das nações – a partir da ideia de limite (Cf. ANDERSON, 2008). O território estava, pois, constituído por um emaranhado de elementos como o espaço e as fronteiras concretas, ou a espacialidade simbólica em que se circunscreviam as ideologias

políticas dicotômicas às quais correspondiam as formas históricas da direita e da esquerda; a raça e a mestiçagem resultantes dos encontros coloniais; e o gênero enquanto dispositivo de envolvimento amoroso como expressão modelo do Estado e da nação, conforme demonstra Doris Sommer em *Ficciones fundacionales*. Nesse sentido, na América Latina a noção de território estava atravessada pela vida e nele se desenvolveram projetos e práticas cotidianos responsáveis por justificar a cartografia da pátria e de sua literatura. Ao mesmo tempo, o território atravessava a vida, nos projetos de modernização, reivindicando os corpos e o espaço, que confluíam no eixo civilizatório: “en América, civilizar es poblar” (ALBERDI, 2017 [1853], p. 201), dissera Alberdi.

Enquanto conceito, no entanto, o território figurava como algo exterior e, de certo modo, alheio aos indivíduos, ainda que os envolvesse, interpellando-os ou impulsionando-os a estabelecer uma relação de pertencimento ou de estrangeirismo com ele, e funcionava como elemento de coesão interna ou como elemento diferencial – o território, assim como o cidadão, é argentino porque não é chileno nem mexicano. Sua configuração enquanto sistema era relacional e exclusiva. A relação entre os territórios (ou dependente deles) tinha sua gramática e previa normas diferenciais (espaciais, temporais, de gênero, de classe). Por exemplo: a poesia gauchesca, a literatura das vanguardas ou os romances do *boom* e do *pós-boom* em todo o continente foram elaborados em diálogo com tal perspectiva, obviamente no interior das tensões e dos debates particulares de cada um de seus respectivos momentos²³.

Basta mencionar o discurso “anti-gringo” do *Martín Fierro*, as ficções de nacionalidade de *Don Segundo Sombra* ou de

23 Sobre a questão, ver Rama (1987), para a poesia gauchesca; Jitrik (1995) e Verani (1995) para as vanguardas; e Rama (2005), Shaw (1998) e Alves (2019) para o *boom* e o *pós-boom*.

Macunaíma, o Macondo mítico de García Márquez ou o trecho final de *De amor y de sombra*, no qual Irene Beltrán foge da perseguição policial e política pela cordilheira chilena levando consigo uma muda de *nomeolvides*, enquanto, chorando, diz “–Mi país..., mi país” (ALLENDE, 2008, p. 317) e olha para trás, num tom patético característico do melodrama, para demonstrar que a relação com o território tanto é constitutiva das representações de nossa modernidade periférica quanto está mediada pela linguagem (discursos, símbolos, memórias). Os relatos (da literatura, da política, das relações de gênero e de classe) historicamente mobilizaram imagens cujas fronteiras estão claramente estabelecidas, razão pela qual o indivíduo podia estar fora ou dentro de um determinado território, identificar-se ou ser identificado como pertencente ou não pertencente a certo meio, e estar protegido ou ameaçado de acordo com a posição que ocupasse nele.

Seja a partir de uma perspectiva ufanista, que tendeu ao desaparecimento por volta dos anos 1950, seja a partir da consciência do subdesenvolvimento, na segunda metade do século XX (CANDIDO, 1972), as nações latino-americanas se constituíram como questão territorial, e as guerras que aconteceram no continente se deveram, basicamente, a disputas territoriais: entre Brasil e Uruguai, Brasil e Paraguai, México e Estados Unidos, Argentina e Reino Unido, por exemplo. Nesses casos, o poder aparece articulado ao território, o qual é um elemento-chave da economia e das operações políticas. A construção de uma memória e de um tempo por vir dependem, entre outras coisas, de uma revisão crítica das relações do sujeito com o território (VIÑAR; VIÑAR, 1991), questão que seria reivindicada especialmente a partir das reaberturas democráticas na década de 1980.

Atualmente, no entanto, como problemática inerente à globalização, a noção de território mobiliza imagens de diferentes temporalidades, numa espécie de *dejà vu*. Por outro lado, apesar de o isolamento entre os indivíduos ter diminuído, graças à

tecnologia tanto no âmbito da comunicação quanto dos transportes, é evidente que as leis e as normas dos Estados nacionais continuam sendo determinantes na vida cotidiana: existem normas alfandegárias, setores de imigração, controle de permanência em países estrangeiros, exigência de visto para viagens internacionais. Apesar do afrouxamento das fronteiras e do “encurtamento” das distâncias no contexto da etapa mais recente da globalização, não é menos verdade que as formas e as políticas de regulação, controle e domínio territoriais modernos continuam exercendo papéis estruturais nas diferentes esferas da vida cotidiana (política, economia, língua, circulação, trabalho).

Na literatura, ao falar do global, haveria que pensá-lo como uma noção que é, simultaneamente, real e ficcional, a qual tanto força os limites do território para fora de si, quanto os implode, cultivando tensões entre o local e o global, o particular e o geral, América Latina e o mundo (HOYOS, 2015, p. 31). De fato, nas últimas décadas na América Latina se tornaram frequentes os percursos literários por territórios não latino-americanos ou não nacionais, assim como o desenvolvimento de temas não circunscritos à noção de origem, a qual foi fundamental para os discursos sobre o território e a nação nos séculos XIX e XX.

Analisando escrituras de autores como César Aira, Fernando Vallejo, Diamela Eltit, Mario Bellatin e Chico Buarque, Héctor Hoyos estuda as relações entre a literatura latino-americana contemporânea e a globalização a partir da forma, compreendendo que a globalização também é constituída pelos discursos e as operações linguísticas sobre si mesma, tautologicamente, como produto de um longo processo de integração mundial de dimensões econômicas e culturais (HOYOS, 2015, p. 16). Inscrito na dinâmica das disputas formais, o romance global corresponde, segundo o crítico, à “novel that can have a world literary standing” (HOYOS, 2015, p. 16-17), que “seeks not to flatten, but to give an almost tactile quality to the conflicting forces that define world-consciousness,

in the region and elsewhere” (HOYOS, 2015, p. 33). Nesse sentido, aliás, não necessariamente um romance precisa nomear-se global para vincular-se a tal esfera, uma vez que ele pode desenvolver uma problemática facilmente reconhecível como não sendo circunscrita a uma realidade exclusiva ou meramente local, como se nota, por exemplo, no tratamento da temática do trabalho e das tensões entre sujeito e mercado no contexto neoliberal, em *Mano de obra*, de Diamela Eltit, ou na presença de uma periferia de imigrantes oriundos da própria América Latina em *Cosa de negros*, de Washington Cucurto. Por essa via, as relações que se potencializam entre o mundo e a América Latina, ou entre as distintas partes do âmbito latino-americano, são tanto de afirmação quanto de ressonância (como se se tratasse de uma câmara de ecos), o que poderia promover o entrecruzamento de diversas literaturas sem deixar de lado as assimetrias que seus atores implicam ou seus espaços e dinâmicas próprios.

Ao tratar da noção de pós-autonomia, Josefina Ludmer concebe o território como uma das categorias fundamentais para se analisar o presente dos anos 2000 (a outra é o tempo), e entende que é possível imaginar o mundo como espaço, pois cada território corresponde a “una noción, una imagen, un régimen de sentido para pensar el nuevo mundo. Las formas de territorialización son instrumentos conceptuales: diagramas, delimitaciones y topologías con sujetos” (LUDMER, 2010, p. 122). A partir de relatos de Sergio di Nucci, Daniel Link, César Aira, María Sonia Cristoff, Héctor Abad Faciolince, entre outros, e de séries de televisão como *Okupas* e *Lost*, a autora propõe a existência de regiões territoriais *dentrofora* (as ilhas urbanas) que ultrapassam os limites e as configurações do território inscrito na dinâmica da nação, provocando-lhe curto-circuitos. Pode-se, segundo ela, pensar tais noções em fusão (apagam-se as oposições e um território está contido no outro) e em sincronia (diferentes formas e temporalidades do território aparecem justapostas através do

emprego da memória como instrumento). Com isso, o conceito de território se torna mais complexo e expandido, apesar de ter como consequência o fato de converter-se numa categoria cujo regime de significação é provisório e seus sentidos podem apagar-se para tornar a reconstruir-se, infinitamente: “‘Territorio’ es una delimitación del espacio y una noción electrónica-geográfica-económica-social-cultural-política-estética-legal-afectiva-de género-y-de sexo, todo al mismo tiempo” (LUDMER, 2010, p. 122).

Numa posição intermediária que pode dialogar tanto com Ludmer quanto com Hoyos, Lidia Santos fala em certa configuração nem nacional nem cosmopolita, na literatura latino-americana contemporânea. Diferenciando-se das tendências dos séculos XIX e XX, atualmente emergiria um “nuevo concepto de cosmopolitismo” que, “conservando la solidaridad contenida en el sentido común de la palabra, le agrega un poder contrahegemónico” (SANTOS, 2013, p. 196). Segundo a autora, esse novo cosmopolitismo corresponde a uma espécie de “globalización desde abajo [...] como el aglomerado de las diferencias de este cambio que comparten o no un mismo territorio. (SANTOS, 2013, p. 196). Uma das consequências dessa mudança é que se poderia ler essas literaturas com novos parâmetros, defende Santos, e também que nos permite observar que, muitas vezes, “la globalización desde arriba margina localidades derrotadas” y “es siempre el éxito de algún localismo” (SANTOS, 2013, p. 196).

Nota-se, pois, que, enquanto na dinâmica da modernidade o território funcionava como elemento externo constitutivo das formas de vida (identidades, pertencimentos, nacionalidades), emergem nas últimas décadas outros eixos constitutivos do território e de suas políticas, e não parece mais coerente a separação entre sujeito e território, entre um dentro e um fora claramente delimitados. Obviamente, tempos pulsados e tempos não pulsados, figuras mais territorializadas ou mais desterritorializadas

incidem tanto nas formas de vida quanto nas formas sociais, porém as formas inter e transdisciplinares do pensamento contemporâneo tendem a recusar as separações dicotômicas nostálgicas de certa ideia de transcendência, envolvendo tudo no “império da imanência”. Por um lado, isso demonstra a dificuldade de se sustentar um pensamento binário para tratar da cultura e da arte contemporâneas e, por outro lado, sublinha a aproximação da crítica ao interior do capitalismo, sem as separações entre arte e política típicas do estruturalismo (DE LA CAMPA, 2001), nem as oposições drásticas dos relatos de direita e de esquerda tradicionais²⁴.

No entanto, tais operações de indiferenciação trazem para o debate o problema das fraturas no interior das diferenças, pois categorias como classe, raça ou gênero empregadas nos questionamentos aos universalismos modernos mostram-se insuficientes quando outras reivindicações ganham relevância no interior de cada grupo minoritário: africanos, afro-americanos, afro-latino-americanos, heterossexuais, homossexuais, bissexuais, transexuais, ricos, pobres e classes médias, além dos novos ricos, dos emergentes, isso para não falar do relativismo quanto ao que é ser rico

24 A oposição drástica entre as noções de direita e de esquerda já era objeto de crítica desde os anos 1960, o que se intensifica a partir da década seguinte e das crises consecutivas do regime socialista soviético. Massimo Cacciari (1982) observa que, à medida que grupos de minorias lutaram por mais direitos, o conceito de direita, que concebe o governo como “reto”, ancorado na sujeição de tudo aquilo que não seja semelhante a ele, tendeu ao moralismo e a decisões drásticas e regressivas, enquanto a esquerda foi perdendo seu sentido apriorístico, mas conseguiu conservar certa diferença afirmativa e posicional em relação a programas, força e opções. Apesar da perda de potência em sua capacidade de ação revolucionária, a esquerda construiu para si um sentido criativo e gerador que substituiria o velho sentido simbólico ancorado na semântica patriarcal, religiosa e burguesa (“doppia esaurita”) do conceito. A renovação de suas balizas e orientações funcionaria, segundo Fachinelli (1982), como um suplemento que lhe conferiria um novo fôlego nas décadas seguintes.

ou pobre nos Estados Unidos ou na Etiópia, por exemplo, nem entrecruzar essas categorias entre si (negro, homossexual, pobre, boliviano, por exemplo).

Inscrita nos essencialismos modernos ancorados no território, a política está orientada à exclusão da diferença (cria-se, em seu interior, alguma identidade grupal, tão problemática quanto necessária nas lutas políticas ao longo da história). Todavia, no contexto recente – pós-moderno, no plano histórico; ou pós-autônomo, no âmbito literário, se aceitarmos provisoriamente as proposições de Ludmer –, tanto a indecidibilidade territorial quanto o caráter fluante ou fraturado dos territórios simbólicos fragilizam as possibilidades de organização política coletiva desses grupos rumo a conquistas que sejam capazes de ir além do estreito reduto microidentitário. Visto que não figura mais como um elemento exterior ao qual o indivíduo pode identificar-se ou pertencer, mas apresenta-se como algo do qual ele é parte (mesmo que seja por meio de diferentes redes e fluxos significantes), o território torna-se uma categoria pouco potente para promover ação política, apesar de que, paradoxalmente, apresente forte matiz cultural.

Uma das consequências dessa fragmentação (potencializada *ad infinitum*) que caracteriza as relações entre os indivíduos na conjuntura global é que nos vemos diante de um retorno a (ou retorno de) certa demanda por totalização, o que outra vez dá relevância ao tema do território. Num ensaio de 2001, Masao Miyoshi chama a atenção para uma consequência, que permanece atual e relevante, do relativismo e da fragmentação dos territórios concretos e simbólicos na globalização: “The world is sectioned into nations and nationalities only for those who cannot afford or travel beyond their home countries. For the rich, the world is indeed transnational and deterritorialized” (MIYOSHI, 2001, p. 292).

Ao recolocar a questão a partir de um prisma de classe, o crítico sublinha alguns aspectos fundamentais para o debate sobre

os “relatos da globalização” contemporâneos (na literatura, na economia, na política), que são a heterogeneidade de seus agentes e as diversas forças dos fluxos em jogo quando se fala de territórios concretos e simbólicos globais. A problemática, constantemente presente na indefinição territorial típica de certas escrituras recentes, corresponde ao desenvolvimento de uma topologia contemporânea ancorada na inseparabilidade das dimensões do espaço e do tempo no horizonte do político.

TOPOLOGIAS PERIFÉRICAS

Eu gostaria de comentar a seguir três relatos argentinos do início do século XXI – sem preocupar-me excessivamente com as diferenças quanto aos gêneros escriturais ou entre os *media*, ainda que não as desconsidere na análise, atendo-me à escritura e às formas do relato. Antes, porém, convém apresentá-los e situá-los em seus respectivos contextos.

O filme *Bolivia*, do diretor Israel Adrián Caetano, estreou em 2001, e o contexto de crise política na Argentina da época, assim como o niilismo associado às ruínas ocasionadas pelo avanço do Estado neoliberal contaminam a atmosfera do relato fílmico. A opção pelas cenas em preto e branco, nesse sentido, além de conferir certo minimalismo ao relato, que transcorre basicamente dentro de um bar, corrobora certo efeito documental para a narrativa e aproxima as imagens do universo discursivo e visual do jornal, assim como confere às cenas certa aparência de realidade cotidiana – tal como essa circula no universo das mídias. O filme integra o chamado Nuevo Cine Argentino, iniciado em meados dos anos 1990 e caracterizado pelo trabalho com recursos limitados (por vezes, precários), pela abertura à atuação de atores amadores e pelo interesse por temas e situações dramáticas menores e não grandiloquentes, assim como por certa experimentação formal, ainda que a diversidade de diretores e opções estilísticas

dos filmes dessa vertente criativa tornem difíceis as caracterizações genéricas do movimento. Entre suas realizações emblemáticas, podem-se mencionar *Rapado* (dir. Martín Rejtman, 1994), *Historias breves* (1995), *Pizza, birra y faso* (1997) e *Bolivia* (2001), dirigidos por Adrián Caetano, *Mundo grúa* (dir. Pablo Trapero, 1999), *La ciénaga* (2001) e *La mujer sin cabeza* (2008), dirigidos por Lucrecia Martel, ou, ainda, *Nueve reinas* (dir. Fabián Bielinky, 2000).

Já *Las acacias*, dirigido por Pablo Giorgelli, é um filme cujo contexto de produção é bastante diferente, tendo estreado em 2011, não mais, portanto, em meio à atmosfera de ruína que caracterizou o ano 2001 na Argentina e que, como disse, afeta diretamente a configuração de *Bolivia*. De fato, Giorgelli explora a extensão espacial das cenas, quase todas dentro de um caminho em movimento, de modo a extrair certo efeito metafórico pautado nas cores, nos sons, no olhar e, também, nos movimentos de câmera, o que confere ao relato fílmico uma densidade lírica e certo minimalismo que fazem com que os elementos ligados à problemática que me interessa aqui figurem de modo menos intenso ou menos explícito do que, por exemplo, em *Bolivia*, ainda que sejam claramente perceptíveis, sempre que o espectador não desconsiderar as cenas em seu conjunto nem as motivações dramáticas da própria narrativa, que conta a trajetória de uma mãe solteira que precisa emigrar para o país vizinho em busca de trabalho para garantir sua sobrevivência e a de sua filha.

Por sua vez, o romance *Bolivia construcciones*, o primeiro de Sergio de Nucci, publicado em 2007, dá continuidade ao interesse do autor pelo tema boliviano anteriormente explorado em seus contos, mas explora, de modo mais detido, o universo periférico da região do Baixo Flores e o cotidiano de imigrantes (ilegais) latino-americanos em busca de trabalho ou trabalhando em funções subalternas na capital argentina. A narrativa, num tom leve

e, por vezes, paródico, pautada na cópia e na imitação²⁵, coloca em cena o cotidiano de personagens simples (pedreiros, serventes, vendedores ambulantes) e seu universo cultural (vida noturna, encontros com os amigos), possibilitando a sondagem das imagens que fazem uns dos outros, por meio das quais se pode vislumbrar um ambiente que, apesar do sentido de humor e leveza característico dos meios e narrativas populares, também é recheado de xenofobia, racismo e machismo. Além disso, esse espaço se mostra bastante cruel com os indivíduos, na medida em que lhes oferece poucas oportunidades para a ascensão econômica motivadora de sua própria imigração.

Talvez a escolha dos três relatos provoque algum estranhamento no/a leitor/a, visto que não se trata de um *corpus* definido *a priori*, mas de um *corpus* montado, cuja análise depende, em parte, do relato a ser elaborado pelo crítico.²⁶ Todavia, vale a pena observar que há elementos tanto estéticos quanto temáticos que aproximam as narrativas, em diferentes níveis. O primeiro e mais óbvio deles é a tematização da imigração latino-americana (especialmente paraguaia e boliviana) na Argentina, questão histórica, visto que se trata de fluxos constantes de imigrantes que desempenham diferentes funções no país, especialmente nas zonas rurais e em atividades diversas no espaço urbano. Mas há, também, certa condição potencialmente anônima das personagens – os protagonistas de *Bolivia* e de *Las acacias* não têm sobrenomes, nos relatos, e o de *Bolivia construcciones* sequer é nomeado –, cujo anonimato é parte de sua forma de vida. São personagens cuja existência não lhes confere qualquer tipo de visibilidade social, configurando-se como uma alteridade frequentemente apontada na diegese. No

25 Sobre a problemática da imitação e da cópia no romance, Cf. Alves (2017).

26 A problemática envolvendo a discussão sobre *corpus* de autor e *corpus* montado na crítica contemporânea foi bem discutida por Kohan (2003), Contreras (2003), Dalmaroni (2005) e Panesi (2005).

plano formal, as três narrativas exploram alguns procedimentos experimentais: o minimalismo do espaço e das cores (preto e branco) em *Bolívia*; o minimalismo do espaço (a cabina do caminhão) e dos diálogos, além dos efeitos de cores e sons em *Las acacias*; e a fragmentação e a reescrita, em *Bolívia construcciones*.

Tendo em vista que minha leitura se interessa pelo que se poderia identificar como a *realidadeficção* (nos termos de Ludmer) nessas narrativas, o fato de se tratar de um romance e dois filmes não constitui nenhum problema, já que o enfoque não está pautado nem num gênero escritural em particular nem num *medium* específico, mas no relato – tanto o relato de cada história narrada, quanto o relato mais amplo que, relacionadas, as três narrativas permitem vislumbrar. A montagem do *corpus* colabora, nesse sentido, para que se possa ver a emergência de uma questão que é, simultaneamente, local, regional e global: a temática e a complexidade das migrações motivadas por questões econômicas, que se constituem numa constante das últimas décadas em todo o mundo, seja dentro de uma mesa região, de um país ou até mesmo de um continente para outro.

Recupero aqui, então, algumas cenas que integram o filme *Bolívia*, o romance *Bolívia construcciones* e o filme *Las acacias*. Vou articulá-las por meio de uma operação de montagem e anacronismo que nos permite ver como passado e presente, assim como diferentes territorialidades reconfiguram-se permanentemente nessas narrativas, produto da memória e da imaginação (dos próprios relatos, mas, talvez, também do crítico).

Em *Bolívia* a cena fundamental a ser retomada corresponde, na verdade, a uma síntese-abertura de um conjunto de cenas do filme: Freddy, um boliviano de La Paz recém-chegado a Buenos Aires, começa a trabalhar num bar/churrascaria no bairro de Constitución, onde conhece Rosa, garçõete paraguaia com quem trabalha e de quem se aproxima. Em meio às tensões cotidianas, Freddy acaba morto com dois tiros motivados por uma briga

atravessada por questões de gênero, raça e economia postas em cena por um dos frequentadores do bar (o Oso). Na cena final do filme, o patrão cola na porta do bar um cartaz idêntico ao que aparecia na cena inicial, antes da contratação de Freddy, no qual se lê: “se necesita cocinero/parrillero”.

Do romance de Di Nucci reproduzo a seguir o fragmento inicial:

El viaje desde Potosí fue largo, zigzagueante y sobre todo frío. Me dolían la espalda, el cuello, los hombros, las piernas respondían con torpeza, y no había dormido en toda la noche. [...] Al mediodía llegué rengueando al puesto fronterizo, Villazón-La Quiaca. Hacía calor y el cuarto olía a vino picado. Un suboficial argentino, barrigón, de ojos vivaces, más bien petiso y morocho, con la camisa desabrochada y aliento a vino, me preguntó cosas que no supe responder. Adelantaba el cuello, como si quisiera husmear una fuente de asado que un oficial le sacaba de la mesa y nunca le dejaba oler.

—Y decime, ¿por qué venís a la Argentina?

Me sorprendió el voseo y sentí ganas de decirle, para confirmar sus sospechas, “a vender setenta y dos kilos de pasta base chucha-tu-madre”, recordando el célebre insulto peruano. Pero cordialmente le dije:

—A visitar a mi madre.

Quispe me felicitó por cómo me había comportado.

—Has estado correcto, muchacho, sobre todo en tus expresiones.

Nos expresamos de modo más correcto que el país hermano, pero todavía debes aprender mucho de mí: paciencia... —me dijo ya del lado argentino.

Sentí que este país me hacía un gran favor al dejarme entrar, pero no se me ocurría por qué agradecer la deferencia que los argentinos tenían conmigo (DI NUCCI, 2007, p. 7).

E do filme *Las acácias* retomo duas cenas que conferem uma volta ao relato errante que vamos montar com as três obras e que, nesta, aponta para o futuro: no interior do Paraguai, Rubén, um caminhoneiro argentino que transporta madeira, conhece Jacinta, uma paraguaia de Areguá, mãe de uma menina de 5 meses (Anahí), que precisa viajar até Buenos Aires, onde pensa morar na casa de uma prima e conseguir um emprego. Na viagem de mais de 1500 km, partindo da região da fronteira paraguaia com a província argentina de Formosa, ambos descobrem que têm vários aspectos em comum em suas vidas: Rubén e a mãe de Jacinta trabalham para o mesmo patrão (o sr. Fernando); Rubén tem um filho e, como Jacinta, leva uma vida difícil e solitária. Cena 1: no cruzamento da fronteira, Rubén diz a Jacinta que ela tem de descer do caminhão e cruzar sozinha com a filha nos braços, a pé, até o outro lado, e que ele as encontrará após a ponte. Cena 2: em Buenos Aires, mas antes de despedirem-se, depois de deixá-la em frente à casa da prima, Rubén a convida a viajar com ele na semana seguinte até Catamarca, para onde ele teria que ir a trabalho. Ele faz questão de destacar que está convidando as duas (Jacinta e Anahí), dando mostras de que também fora se apegando à criança ao longo da viagem.

Esses três recortes ou cenas podem ser tomados um em relação ao outro para apontar para uma situação semelhante: gente que sai de sua cidade ou país para ir a um país vizinho (e latino-americano, nesses casos, a Argentina) para procurar trabalho e, enfim, uma vida melhor. Motivos como as migrações, a pobreza e a precariedade no trabalho emergem nos três relatos (ainda que com singularidades em cada um), assim como diversos motivos livres: a xenofobia, mesmo que isso não implique o impedimento total de que o outro ao menos tente levar adiante sua vida no novo país, em *Bolivia construcciones*; a aniquilação e a morte violenta do imigrante (porque é boliviano) imediatamente substituível por outro e esquecido, em *Bolivia*; e, por fim, a possível passagem

de um regime de silêncio e desinteresse a outro de aproximação, que aponta para a emergência de um território comum de acolhimento e integração possível por meio dos afetos, em *Las acacias*. Nele, o conflito não se desenvolve do mesmo modo que no filme de Caetano, porém a condição de Jacinta (mulher, mãe, sozinha, imigrante ilegal que viaja de carona) a coloca claramente numa posição subalterna.

É verdade que o espaço, as personagens e as trajetórias individuais nos três recortes anteriores poderiam ser associados ao da história de outros indivíduos da América Latina, da Ásia, do Leste europeu ou, mesmo, de certas regiões da África, o que nos permitiria lê-los a partir de uma topologia global em cuja dinâmica a fragilização das relações e dos mecanismos de produção forçam os indivíduos a irem em busca de meios alternativos capazes de lhes proporcionarem a sobrevivência. No entanto, o destino das personagens acima é Buenos Aires. E as personagens partem de La Paz e Potosí (na Bolívia) e do Paraguai, isto é, saem de lugares concretos rumo a outro lugar concreto, o que inviabilizaria uma hipótese de leitura ancorada na sinédoque universalizante. Há, por outro lado, um elemento global e territorial envolvido em tais experiências, que é o das periferias globais bem conhecidas e territorializadas, com suas hierarquias e fraturas regionais: aqui, a Argentina, a Bolívia e o Paraguai.

As fraturas se manifestam nas relações laborais e econômicas das personagens, mas também no plano linguístico. Ainda que o idioma compartilhado seja um dos fatores facilitadores da própria escolha do destino da migração pelas personagens, as variantes linguísticas desses migrantes colaboram para associá-las a uma *diferença* e a um não pertencimento comunitário. Em *Bolivia construcciones*, frequentemente a diferença linguística reafirma a condição estrangeira do protagonista e do Quispe (identificados como índios, como peruanos, nunca como os bolivianos que são). Em *Las acacias*, as personagens paraguaias por vezes falam

guarani. E, por mais que isso não seja usado na narrativa para marcar uma distância ou diferença radical, trata-se de um traço que, além de certo efeito realista, expressa a diferença racial de Jacinta e Anahí (cujo nome já aponta para a origem guarani). Por sua vez, em *Bolivia*, apesar de ser extremamente educado, Freddy também será identificado como o outro a partir de diferenças sociolinguísticas, e mais de uma vez os clientes (sempre argentinos e brancos) o tratam como índio, peruano, “negro sudado”. A insistência do traço indígena nessas personagens não deixa de ser relevante como marca da diferença. Enquanto em *Las acacias* a diferença se salva no desfecho, em *Bolivia* ela é razão da violência e em *Bolivia construcciones* ela corrobora a invisibilidade.

Bolivia é, dos três relatos, aquele que mais intensamente coloca em evidência o conflito das diferenças. Todos os dias gente comum frequenta o bar de Enrique: Héctor, um rapaz cordobês e gay, que parece ter encontros furtivos com outro dos frequentadores; dois taxistas e amigos, um deles endividado (o Oso), que posteriormente assassina Freddy²⁷. As diferenças se manifestam já a partir da questão sexual, pois dissimuladamente circulam nas conversas no bar comentários e chistes sobre Héctor por sua homossexualidade, e o proprietário chega a dizer-lhe mais de uma vez que não quer problemas em seu bar (entende-se: problemas provocados por ele ser gay). Além disso, o machismo pode ser

27 É verdade que a motivação para o tiro dado em Freddy pelo Oso é uma briga de bar envolvendo um homem endividado e embriagado. No entanto, no plano discursivo, emergem elementos raciais que tornam a situação mais complexa. O Oso insiste que esse tipo de gente (Freddy) vai para a Argentina para roubar o emprego dos argentinos, reafirma constantemente a inferioridade do garçom e, na cena que termina em assassinato, insulta-o a partir de noções de classe e raça. A grande ironia está no fato de que o Oso está endividado, prestes a perder o carro e, desse modo, não está em condições melhores do que Freddy, que no decorrer da narrativa fora se aproximando de Rosa e, ao menos, tinha um emprego.

vislumbrado na relação dos clientes com Rosa, que a assediam frequentemente, e na própria relação de Freddy com ela, na noite em que saem para dançar, ele se envolve numa briga de jogo, e quando ambos voltam para a pensão onde ela mora, ele a assedia. Apesar de que, nessa oportunidade, eles acabam tendo uma relação sexual consensual e ela o deixa dormir em seu quarto por uns dias, não se deixa de perceber certas balizas hierarquizadoras de gênero que interpelam esses sujeitos nos diferentes espaços em que circulam, na narrativa.

Ainda em relação à tensão de gênero, há um momento semelhante em *Las acacias*, quando Rubén fica com ciúme de Jacinta porque ela estivera conversando com outro paraguaio que encontram num restaurante à beira da estrada, durante a viagem a Buenos Aires. Aqui, no entanto, o ciúme está relacionado ao processo amoroso que, discretamente, começa a desenhar-se entre eles, e não chega a implicar nenhum tipo de assédio. Já em *Bolivia construcciones*, os comentários de Quispe sobre a mulher são machistas e, em geral, todas as personagens masculinas da periferia, no relato, também são, sejam imigrantes ou argentinas: “Argentina, como las mujeres, fue hecha para ser querida, no para comprenderla” (DI NUCCI, 2007), diz certa vez o boliviano ao protagonista. O machismo e a xenofobia emergem em tais relações como se temporalidades do passado (e da nação) não deixassem de interpelar os modos de vida da periferia. Nesse sentido, os sujeitos figuram como anônimos cuja invisibilidade sociopolítica não os liberta de outras amarras (gênero, classe, língua, raça), o que aumenta a dificuldade de se elaborar um sentido comum de cidadania ou pertencimento entre si capaz de apontar para a emergência de uma comunidade.

No que diz respeito à topologia do território latino-americano global e periférico nesses relatos, a suposta abrangência, segundo o discurso central da globalização, das possibilidades de deslocamento dos sujeitos, do capital e das tecnologias a partir

da dinâmica dos sistemas de rede apresenta, no entanto, traços concretamente diferenciais aqui. O espaço físico constitui-se num elemento fundamental nas três narrativas. E nele confluem a pampa, as longas distâncias, assim como o entorno incerto da zona urbana onde o protagonista e Quispe, em *Bolivia Construcciones*, perdem-se ao chegar ao terminal rodoviário de Retiro, em Buenos Aires²⁸. É também num meio territorial concreto que Rubén e Jacinta vivem sua existência quase anônima. E é onde Freddy, em suas caminhadas noturnas pelas ruas após o trabalho (porque não dispõe, inicialmente, sequer de um lugar para morar), sente medo de ser abordado pela polícia, pois é imigrante ilegal. Tais circunstâncias, por sua vez, mostram uma face nada acolhedora desse território movediço *dentrofora*, que se apresenta como sendo pouco aberto a qualquer esboço de mobilidade social (especialmente em *Bolivia*).

Apesar das singularidades no plano da representação e no tom da *mise-en-scène* – afim ao realismo em *Bolivia construcciones*, ao documentalismo em *Bolivia* e ao lirismo em *Las acacias* –, nos três relatos a noção de território está atrelada ao rés-do-chão, e são poucas as possibilidades que as personagens têm de elevar-se acima desse horizonte. Não é casual que, aqui, certa acepção etimológica da noção de território retorne: a terra (o solo). Freddy, Jacinta, Quispe e o protagonista no romance de Di Nucci viajam por terra, caminham, cruzam pontes e fronteiras a pé, são interrogados nas alfândegas e nas ruas pela polícia e por guardas (a Lei). Enquanto o território simbólico de uma topologia global é frequentemente associado às redes, à ruptura das fronteiras e

28 “Quispe, que dijo varias veces saber exactamente dónde vivía su familia, se vio desorientado en Buenos Aires. Durante el trayecto desde Jujuy fuimos detenidos cuatro veces. Cada vez, el Quispe les repitió a los gendarmes a qué lugar exacto nos dirigíamos. En Retiro ya no era tan preciso. Preguntaba cosas que la gente no entendía” (DI NUCCI, 2007, p. 7).

à expectativa de uma fluidez entre fluxos de pessoas, capitais e linguagens, a experiência das personagens desses relatos continua sendo muito concreta e dependente dos caminhos que eles são capazes de percorrer (a pé, de carona, de ônibus, sempre por terra). Elas deslocam-se para regiões relativamente próximas ou que podem acessar com seus poucos recursos, e refazem percursos que pouco se distinguem daqueles que outrora eram feitos por viajantes no interior da pampa, por exemplo. A imagem poderia dialogar tanto com as pinturas de Johan Moritz Rugendas (*La carreta, Paisaje contra carreta*) quanto com narrativas paródicas de César Aira em relação a esse universo (*Un episodio en la vida del pintor viajero, Ema la cautiva*), o que aponta para o anacronismo da “globalidade periférica” na realidade cotidiana das personagens de *Bolivia, Bolivia construcciones* e *Las acacias*. Articulá-las, por sua vez, nos permite pensar o território sem cair nas oposições binárias entre local e nacional, local e global, nacional e global:

[...] este modo de hacer presente con la pura memoria como instrumento, con la pluralidad de tiempos yuxtapuestos, con lo intimopúblico y la realidadficción, lo invade todo. Y entonces cada uno de la ciudad pero también cada sujeto, cada idea, cada imagen (la imaginación, el trabajo, la familia, la literatura y hasta el modelo productivo del posfordismo, como dice P. Virno) es y contiene su historia, sus formas anteriores y sus pasados yuxtapuestos. Imaginemos que en el trabajo de hoy (en la forma trabajo) están, virtual y potencialmente, todas las formas anteriores desde la esclavitud hasta el arte; que en la familia están todas las formas pasadas de la familia; que en el imperalismo se incluyen todas las formas de territorialización del imperio y todas las formas de lucha y resistencia (LUDMER, 2010, p. 116).

A experiência da viagem é um elemento escritural fundamental nesse universo de temporalidades justapostas e deslocamentos

geográficos, justamente porque reúne e articula o *espaçotempo* no presente da escritura. Tanto *Bolivia* quanto *Bolivia construcciones* e *Las acacias* estão estruturados numa relação com a viagem. Isso é menos evidente em *Bolivia*, cujo relato elimina a viagem em si, mas não as experiências e as contradições do viajante e/em sua condição estrangeira. Por sua vez, a viagem é fundamental para as narrativas de *Bolivia construcciones* e de *Las acacias*, constituindo parte do próprio relato no primeiro e sua quase totalidade no segundo. Nos três casos, porém, é a viagem que projeta, para os sujeitos migrantes, a expectativa de um futuro diferente por vir. Talvez tais deslocamentos e as situações conflituosas que eles envolvem nos permitam esmiuçar melhor a configuração dessa topologia que emerge nas três narrativas, mesmo que se trate de histórias diferentes em cada uma delas.

CARTOGRAFIAS DESEJADAS, DESAFIOS DO PORVIR

Qualquer noção territorial é, ao menos em parte, o produto de operações imaginárias. Em “La política de la utopía”, Fredric Jameson defende que um traço fundamental da globalização é a dissociação constitutiva entre dois mundos: o da desintegração social absoluta (pobreza, escassez, violência, morte) e o do excesso, do desperdício e da riqueza (e, por extensão, de tudo aquilo que ela proporciona, desde as tecnologias aos prazeres do consumo e aos bens culturais). Para Jameson, essa tensão entre dois mundos aponta para o capitalismo (a propriedade privada) como sendo a raiz de todos os males. Por esse prisma, podem-se ler os três relatos que comentamos aqui como sendo capazes de problematizar as razões e as consequências dessas fronteiras em seus fundamentos de classe, e os modos como tais fundamentos afetam o desenho da cartografia contemporânea de um possível Sul global, suas dimensões políticas, raciais e sociais.

É por serem pobres e precisarem lutar pela sobrevivência que Freddy e Rosa, de *Bolivia*, o narrador protagonista do romance de Di Nucci, ou Jacinta, em *Las acacias*, viajam para Buenos Aires em busca de trabalho e se deparam com um porvir incerto (e diferente, em cada caso). Seus deslocamentos expressam uma *diferença* que é, sobretudo, de classe. Entretanto, é essa diferença que impulsiona as personagens a imaginar ou a tentar construir um futuro. Esse futuro se mostra impossível em *Bolivia*, já que Freddy é assassinato e esquecido; mostra-se suspenso em *Bolivia construcciones*, pois o relato termina sem qualquer mudança na condição social do protagonista, apesar de seu desejo de começar a trabalhar por conta própria, visto que a personagem continua trabalhando como pedreiro e, portanto, não muda de classe; e mostra-se como projeção, possibilidade ou desejo em *Las acacias*, uma vez que o desfecho aberto do filme tanto nos permite imaginar o começo de uma nova vida para Rubén, Jacinta e Anahí, quanto pode significar que essa relação desejada ou desejável (pelas personagens? pelo leitor?) não dure mais do que o tempo que levou sua viagem até Buenos Aires²⁹. Nesse sentido, os relatos instauram na escritura um sentido de jogo – a projeção miniaturizada de soluções possíveis para tais destinos – que não deixa de portar, também, o sentido de luto e reflexão, que é o que os aproxima, de certo modo, da história das desigualdades e da ruína constitutivas dos projetos de desenvolvimento falhos da modernidade latino-americana.

A incerteza sobre o porvir (ou sua total negação, no caso de *Bolivia*) no desfecho narrativo desses relatos parece corroborar certa “incapacidad para imaginar un futuro tal – nuestro encarcelamiento en un presente no utópico sin historicidad ni futuridad– a

29 No caso de *Las acacias*, esse desfecho pode ser lido como social na medida em que, para além do lirismo da história sentimental, aponta para a possibilidade de um recomeço tanto para Jacinta quanto para Rubén, a partir da relação familiar.

fin de revelar el cierre ideológico del sistema en el que de algún modo nos encontramos atrapados y confinados” (JAMESON, 2004, p. 47). Essa conjuntura mostra a dificuldade (ou inviabilidade) de se continuar pensando as organizações e formas de vida contemporâneas a partir de parâmetros binários.

Tanto Michael Hardt e Antonio Negri (2002) quanto Miyoshi (2001) insistem na urgência de se pensar novas organizações, em nível planetário, capazes de englobar a todos, assim como Ludmer (2007), ao tratar dos sujeitos *dentrofora* no âmbito do que chamou de temporalidades dos anos 2000, tenta encontrar vias de aproximação de subjetividades e categorias políticas, econômicas, linguísticas, étnicas e sociais que parecem não caber (mais) nos conceitos (modernos) de análise pautados no pensamento em esferas e campos claramente delimitados. O problema dessas proposições, por sua vez, está nos limites de suas apostas para a construção de futuros em comum.

Miyoshi, discutindo as três dificuldades que considera centrais ao multiculturalismo – o qual, obviamente, é preferível ao monoculturalismo de um grupo dominante e opressor –, destaca (i) o postulado da não interferência externa, que tem como consequência a ausência de responsabilidade com as minorias pela maioria; (ii) o fato de que não se alcança coesão interna entre grupos divididos pela etnia e pelo gênero; e (iii) que a classe, enquanto elemento diferencial, é diferente das outras duas categorias, porque seria menos importante na constituição da identidade. Esse último pressuposto, no entanto, parece problemático, ao menos quando se discute o contexto latino-americano. Vejamos o que diz o crítico:

[...] among three main categories of difference (race, gender and class), class is distinct from the other two, in that class has no reason to retain its identity if liberated, whereas race and gender have no reason to lose theirs. Race and gender can thus be viewed as more

“authentic” identities than class, since class aspires to erase itself (MIYOSHI, 2001, p. 294).

Na América Latina, porém, historicamente houve grande resistência à mobilidade socioeconômica de grupos periféricos, a tal ponto que se pode admitir certo sentido de continuidade na lógica sistemática de domínio do dinheiro, da terra, do pensamento e dos corpos pelos mesmos grupos político-econômicos e étnicos (QUIJANO; WALLERSTEIN, 1992; MIGNOLO, 2007). E, ainda que possamos acusar de estáticas as teses defendidas pelos teóricos do sistema-mundo acerca das dinâmicas estruturais da modernidade, de fato sobrevivem nas sociedades latino-americanas traços residuais de hierarquias que, mais do que ao sistema de classes, remetem ao sistema de castas, o qual é fixo e baseia-se numa percepção de diferenças físicas, mentais e de gosto, que se assemelham à situação estrutural feudal (Cf. JAMESON, 2009), mas que não deixam de aproximar-se dos racismos modernos. Ou seja, a classe não poderia ser tomada separadamente das outras duas categorias (raça e gênero), ou como menos importante na constituição identitária, em regiões que, como na América Latina, o matiz de casta persiste.

Nos relatos de *Bolívia*, *Las acacias* e *Bolívia construcciones*, o elemento étnico-genérico-econômico está permanentemente no horizonte da problemática das personagens. Os clientes argentinos (brancos) irritados com Freddy o chamam de “índio” frequentemente, no bar, em *Bolívia*; na viagem a Buenos Aires, os paraguaios de *Las acacias* falam guarani entre si, e isso não deixa de marcar uma diferença atrelada à ideia de não pertencimento que não pode ser ignorada quando se trata de uma sociedade classista e racista como é a argentina; e em *Bolívia construcciones* o protagonista e Quispe são mais de uma vez classificados como índios: “el diariero le dijo [a Quispe] que hablara ‘argentino’ y no ‘quichua’. Eso lo desalentó y sumió en un silencio profundo” (DI NUCCI, 2007, p. 8).

Em seu conjunto, apesar de formarem uma multidão constituída por diferenças e diversidades, as personagens dos três relatos não chegam configurar uma força de “sujeito ativo” que “se apropie del espacio” para a emergência de uma “auto-organización biopolítica” (HARDT; NEGRI, 2002, p. 345) evidente. Mesmo as personagens supostamente mais bem estabelecidas das três narrativas não se destacam radicalmente dos imigrantes: Enrique, o patrão de Freddy, é dono de um pequeno negócio no bairro de Constitución; o patrão do protagonista de *Bolivia Construcciones* é mestre de obras; e Rubén, em *Las acacias*, é um motorista. Apesar de não estarem radicalmente distantes da condição periférica de Freddy, do protagonista de Di Nucci ou de Jacinta e, nesse sentido, de ocuparem posições *dentrofora* do território da nação e da economia, há nuances (raciais, genéricas e classistas) que impedem que, em seu conjunto, essas personagens formem uma comunidade com os imigrantes. Ou, então, que apontam para o fato de que qualquer comunidade que possa surgir dessa aproximação será constitutivamente fraturada e heterogênea³⁰.

Nesse sentido, as personagens, em sua condição potencial ou realmente anônimas, constituem peças de cartografias territoriais que não chegam a ultrapassar a fronteira da periferia. O afeto como perspectiva alternativa à xenofobia não chega sequer a ser cogitado em *Bolivia* nem em *Bolivia construcciones*. Além disso, entre as personagens migrantes, o trabalho é sempre material. Neles, a potência dos pobres emerge do trabalho material, eventualmente associado aos afetos (*Las acacias*). São gente que “se vira como pode”. Essa condição parece corroborar uma expressão periférica, latino-americana ou, mesmo, afim ao Sul global, das dinâmicas laterais de sobrevivência ao/no Império, e coloca em dúvida os discursos acerca do fim das fronteiras no relato da

30 Moira Álvarez (2016) faz uma leitura semelhante do filme de Adrián Caetano a esse respeito.

globalização, assim como as consequências da lógica global (e de sua narrativa hegemônica) sobre a vida cotidiana de indivíduos da periferia do mundo.

Como se pode notar, emerge aqui o tema da crise decorrente da fragmentação identitária e as porosidades do imperativo de totalização. Surge a pergunta sobre como elaborar algo como uma “comunidade”, sem necessariamente voltar aos modelos separatistas e hierárquicos nem abrir espaço para os oportunismos políticos e econômicos, uma vez que “need for solidarity is –functionally, at least– as disciplinary as any national demand for loyalty and patriotism” (MIYOSHI, 2001, p. 294) e, portanto, requer coesão. No entanto, as singularidades isoladas também podem ser inertes e, por vezes, facilmente fagocitadas pela dinâmica da globalidade econômica.

Miyoshi argumenta que o caminho requereria inserir nos grupos posições comuns para o planeta (seu debate também toca na questão ambiental): “to replace the imaginaries of exclusivist familiarism, comunitarianism, nationhood, ethnic culture, regionalism, ‘globalization’, or even humanism, with the ideal of planetarism” (MIYOSHI, 2001, p. 295). Nesse âmbito, enquanto construção concreta, a cidadania comum falha em *Bolivia* e em *Bolivia construcciones*. Mas os três relatos abrem uma fratura desejante por meio da qual se pode imaginar um futuro: que é inalcançável em *Bolivia* (para Freddy), inoperante em *Bolivia construcciones* (para o protagonista); mas parece possível para Jacinta, Anahí e Rubén, em *Las acacias*. Nesse sentido, o filme de Giorgelli, justamente aquele dos três que menos dá ênfase à problemática política no plano da superfície, parece ser o que mais projeta um desejo “concreto y continuado, sin ser derrotista ni incapacitante” (JAMESON, 2009, p. 111). Nesse sentido, concordo com Jameson, quando ele sugere que

[...] tal vez fuese mejor, por lo tanto, seguir un paradigma estético y asegurar que no sólo la producción de la contradicción irresoluble es el proceso fundamental,

sino que debemos imaginar una forma de gratificación inherente a este enfrentamiento con el pesimismo y lo imposible (JAMESON, p. 2009, p.111).

Gostaria de finalizar esta leitura com mais uma cena de *Las acacias*. Ela ocorre na metade do filme, como dobradiça que conecta as partes da intriga. Enquanto esperam que a irmã de Rubén volte para casa (ela vive numa pequena cidade situada à beira da estrada, no caminho percorrido por Rubén rumo a Buenos Aires), pois ele quer entregar-lhe um presente por seu aniversário, ele, Jacinta e Anahí se sentam à beira de um lago e esperam. A tomada de cena, feita pelas costas das personagens, numa panorâmica que situa as três personagens entre o lago e a câmera, mostra que Jacinta segura a filha nos braços, Rubén está a seu lado e em seguida um cão de rua se aproxima deles, que lhe dão carinho. A cena cria uma família que é, também, o outro de uma família tradicional – e aqui o fato de a tomada de cena ser feita pelas costas fica claro, pois é uma família “dada volta”. O espaço não é aleatório ou menos importante: a cena ocorre num lugar incerto, carente de referências, comum, sem sinais grandiloquentes nem acusadores de qualquer diferença radical, e as margens (do lago, da cena) funcionam como sínteses-aberturas que tanto indicam um limiar quanto um começo possível, desde que os sujeitos estejam dispostos a atravessá-lo. O que os une são o afeto, certa trajetória pessoal marcada pelo abandono e a solidão, a vida de trabalho, assim como o longo caminho que – literal ou metaforicamente – ainda têm pela frente para percorrer. Nenhum desses vínculos é produto de uma obrigação ou contrato prévio de qualquer natureza.

Talvez a cena configure-se como um *punctum* a partir do qual se possa vislumbrar o esboço possível de uma cidadania dos comuns, espécie de comunidade argentina, sul-americana, latino-americana, globalmente periférica urgente e improvável no nosso presente obscuro.

THE BRIEF WONDROUS LIFE OF OSCAR WAO E OS MODOS DE VER/LER A AMÉRICA LATINA

“É preciso que aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida.”
(Silviano Santiago, “O entre-lugar do discurso latino-americano”)

“El silencio siempre ha sido mi lenguaje dominante. Estructura no sólo lo que se escribe, sino también cómo se desarrollan las tramas y cómo se resuelven. Lo que queda sin ser dicho –lo que se niega, lo que se contradice– es el estilo arquitectónico en el que construyo”. (Junot Díaz, entrevista)

Ao ler o romance *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (*A fantástica vida breve de Oscar Wao*), publicado em 2007 pelo escritor dominicano-estadunidense Junot Díaz, a primeira coisa que notei foi certo uso sofisticado da ironia, porque na narrativa ela é capaz de passar despercebida ou, inclusive, de ser lida como ingenuidade e adesão acrítica à perspectiva do Império. Enquanto o narrador principal (Yunior) conta a atribulada história da vida breve de seu já finado amigo Oscar de León – que, no relato, vem acompanhada de relatos paralelos que contam a história de sua família, passando por gerações (Abelard, La Inca, Beli, Lola) –, fazendo intrusões, comentários irônicos e preconceituosos sobre seu amigo, num tom entre bem humorado e desdenhoso, eu me lembrava de alguns comentários lidos em outras oportunidades, recolhidos em diferentes textos de literatura e crítica latino-americanas. Um deles era uma passagem de *Los cuatro viajes del Almirante y su testamento*, diário de Cristóvão Colombo, em que o navegador, já no Novo Mundo, se aproxima de um grupo de índios e acredita que eles estão lhe dando as boas-vindas, mas, de repente, se dá conta de que eles estão prontos para atacá-lo, e

então precisa fugir às pressas com sua tripulação para não serem capturados.

Outra cena que me vinha à cabeça durante a leitura está recolhida numa das entrevistas que Silvia Oroz apresenta no seu livro *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*, sobre os filmes melodramáticos latino-americanos, na qual um velho espectador comenta que, quando ia ao cinema, chorava visivelmente diante da tela, mas, depois que saía de lá, ria daquilo que vira no filme e de sua própria atitude como espectador.

Sem querer me estender nessas alusões, há uma terceira recordação que reaparecia durante minha leitura do romance de Díaz e que quero recuperar aqui. Trata-se de uma passagem do conhecido ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, na qual Silviano Santiago comenta um trecho de *Tristes trópicos*, do antropólogo francês Lévi-Strauss:

A violência indígena é sempre cometida pelos índios por razões de ordem religiosa. Diante dos brancos, que se dizem portadores da palavra de Deus, cada um profeta a sua própria custa, a reação indígena é a de saber até que ponto as palavras dos europeus traduziam a verdade transparente. Pergunto-me agora se as experiências dos índios de Porto Rico não se justificariam pelo zelo religioso dos missionários. Estes, em sucessivos sermões, pregavam a imortalidade do verdadeiro Deus, da ressurreição de Cristo – os índios, em seguida, tornavam-se sequiosos de contemplar o milagre bíblico, de provar o mistério religioso em todo seu esplendor de enigma. A prova do poder de Deus deveria se produzir menos pela *assimilação* passiva da palavra cristã do que pela *visão* de um acontecimento verdadeiramente religioso.

Nesse sentido, encontramos informações preciosas e extraordinárias na carta escrita ao rei de Portugal por Pero Vaz de Caminha. Segundo o testemunho do escrivão-mor, os índios brasileiros estariam

naturalmente inclinados à conversão religiosa, visto que, de longe, *imitavam* os gestos cristãos durante o santo sacrifício da missa. A imitação – imitação totalmente epidérmica, reflexo do objeto na superfície do espelho, ritual privado de palavras –, eis o argumento mais convincente que o navegador pôde enviar a seu rei em favor da inocência dos indígenas. Diante dessas figuras vermelhas que macaqueiam os brancos, caberia perguntar se eles não procuravam chegar ao êxtase espiritual pela duplicação dos gestos. Não acreditariam também que poderiam encontrar o deus dos cristãos no final dos “exercícios espirituais”, assim como os índios de Porto Rico teriam se ajoelhado diante do espanhol afogado que tivesse escapado à putrefação?

Entre os povos indígenas da América Latina a palavra europeia, pronunciada e depressa apagada, perdia-se em sua imaterialidade de voz, e nunca se petrificava em signo escrito, nunca conseguia instituir em *escritura* o nome da divindade cristã. Os índios só queriam aceitar como moeda de comunicação a *representação* dos acontecimentos, narrados oralmente, enquanto os conquistadores e missionários insistiam nos benefícios de uma conversão milagrosa, feita pela assimilação passiva da doutrina transmitida oralmente. Instituir o nome de Deus equivale a impor o código linguístico no qual seu nome circula em evidente transparência (SANTIAGO, 2000, p. 12-13).

Apesar de sua extensão, a citação merece ser recuperada porque explicita exemplarmente aquilo que já aparecia prefigurado nas duas alusões anteriores: a ubiquidade do gesto de assimilação passiva do latino-americano (aqui simbolicamente identificado à figura do índio) ao discurso, aos símbolos e aos valores europeus, assim como à sua maneira de ver o mundo. A relação entre o desejo de ver a representação e a aproximação ou assimilação à representação figura, no fragmento de Santiago, como sintomática

de um processo que oscila entre a crença, a aproximação através do *pathos* sentimental e a burla disfarçada. Não é possível saber até que ponto os índios estão cativos dos discursos e rituais que são forçados a acompanhar e imitar, ou até que ponto o fazem como estratégia de sobrevivência, ou, ainda, até que ponto participam de toda essa parafernália cristã como verdadeiros bufões que, fingindo incompreensão, zombam dos europeus entre si, cientes de que são aqueles os que não os entendem, apesar de serem os que acreditam estar lhes ensinando a salvar as próprias almas. O exemplo dos índios de Porto Rico, à espera da ressurreição dos brancos que eles tinham matado afogado, confere à situação um tom irônico, entre a cruel e ingênuo, que torna a imagem do índio/latino-americano assimilado muito problemática.

O que se coloca em questão, nesse caso, é a capacidade da língua e do discurso europeus para compreender e explicar o outro (diante de si e para si, mas também para o próprio outro), que historicamente constituiu a relação entre a Europa e o Novo Mundo. As línguas centrais ocidentais – hoje fundamentalmente representadas pelo inglês – geralmente tomaram para si o papel, a capacidade ou, mesmo, o dever de racionalizar, teorizar e apresentar modos de ver e ler o outro, naturalizando um determinado modo de ver como sendo o equivalente da verdade ou, ainda, do único modo coerente para se conceber uma determinada realidade, nesse caso, a latino-americana. Como lembra Nelly Richard, a “autoridad teórica de la función-centro reside en ese monopolio del poder-de-representación según el cual ‘representar’ significa controlar los medios discursivos que subordinan el objeto del saber a una economía conceptual que se autodeclara superior” (RICHARD, 1997, p. 348). As línguas dos outros, por sua vez, ou são uma única língua universal que lhe diz somente o que o europeu deseja ouvir (como no diário de Colombo), ou são tantas e tão confusas que não podem ser compreendidas nem valem a pena ser

escutadas ou lidas em suas particularidades (como nas ilustrações europeias sobre as Índias e o Oriente, no século XVI)³¹.

Eu dizia que tais passagens me vinham à memória enquanto lia o romance de Junot Díaz, especialmente pelo tratamento dado à história e a certas imagens da República Dominicana e da América Latina, ao longo da narrativa. Quanto a isso, chamam-me a atenção as longas notas de rodapé sobre o ditador Leónidas Trujillo, que aparecem desde o início do relato, especialmente em sua primeira parte. Apesar da extensão, vale a pena citar aqui a primeira delas:

Para vocês que perderam dois segundos obrigatórios sobre a história dominicana: Trujillo, um dos ditadores mais execráveis do século XX, governou a República Dominicana de 1930 a 1961, com uma brutalidade implacável. Mulato corpulento e sádico, com olhos de suíno, clareava a pele com vários produtos, gostava de sapato plataforma e colecionava acessórios masculinos da era napoleônica. Também conhecido como El Jefe, Ladrão de Gado Frustrado e Escroto, ele chegou a controlar quase todos os aspectos da vida econômica, social, cultural e política do país, por meio de uma mescla poderosa (e familiar) de violência, intimidação, massacre, estupro, cooptação e terror; tratava o país como se fosse uma colônia e ele,

31 Lisa Voigt e Elio Brancaforte observam que era comum que as mesmas ilustrações fossem repetidas em textos diferentes que apresentavam realidades distintas e que “a recorrência de elementos visuais (costumes, animais) empregados para representar povos e lugares não europeus no começo da época moderna são, de fato, simbólicos em vez de serem representacionais, constituindo o que ele [Peter Mason] chama de ‘gênero exótico’: ‘apesar de ilustrar, por vezes, uma informação tornada visível durante a época da conquista, os trabalhos correspondentes a essa categoria não podem ser tomados para representar uma região geográfica específica. Eles evocam o exótico, e o que é exótico, por outro lado, pode ser aplicado a uma variedade de lugares distantes” (VOIGT; BRANCAFORTE, 2014, p. 366 – tradução minha).

o senhor. À primeira vista, era apenas o protótipo do caudilho latino-americano; no entanto, seu poder foi tão achapante que poucos historiadores e escritores conseguiram de fato dimensioná-lo. Foi o nosso Sauron, nosso Arawn, nosso Darkseid, nosso Único e Eterno Ditador, um personagem tão vil, grotesco e perverso, que nem mesmo um autor de ficção científica teria concebido o sujeito. Famoso por ter mudado TODOS OS NOMES de TODOS OS PONTOS DE REFERÊNCIA da República Dominicana em homenagem a si mesmo (Pico Duarte tornou-se Pico Trujillo, Santo Domingo de Guzmán, a primeira e mais antiga cidade do Novo Mundo, virou Ciudad Trujillo); por monopolizar de forma fraudulenta cada fatia do patrimônio nacional (o que fez dele, de cara, um dos homens mais ricos do planeta); por organizar uma das forças armadas mais poderosas do hemisfério (o cara tinha esquadras de bombardeios, caramba!); por transar com toda gata que aparecia pela frente; por esperar, ou melhor, *exigir* a mais absoluta idolatria por parte do seu *pueblo* (com efeito, o lema nacional era “Dios y Trujillo”); por governar o país como se fosse um campo de treinamento de fuzileiros; por destituir amigos e aliados de seus postos e propriedades sem o menor motivo; e por deter poderes quase *sobrenaturais*.

Seus feitos mais impressionantes incluem: o genocídio de comunidades dominicano-haitianas e haitianas em 1937; uma das ditaduras mais longas e nocivas do hemisfério ocidental, apoiada pelos EUA (e se nós, latinos, temos talento para uma coisa, é tolerar déspotas que contam com a ajuda norte-americana; então vocês sabem que estamos falando de uma vitória suada – os chilenos e os argentinos ainda contestam); a criação da primeira cleptocracia contemporânea (Trujillo já era Mobutu muito antes de Mobutu ser Mobutu); o suborno sistemático de senadores norte-americanos; e, por fim, mas não menos importante, a condução lenta dos povos dominicanos rumo a um

estado moderno (fez o que seus treinadores de fuzileiros, durante a Ocupação, não conseguiram fazer) (DÍAZ, 2015, p. 13-14)³².

32 “For those of you who missed your mandatory two seconds of Dominican history: Trujillo, one of the twentieth century’s most infamous dictators, ruled the Dominican Republic between 1930 and 1961 with an implacable ruthless brutality. A portly, sadistic, pig-eyed mulato who bleached his skin, wore platform shoes, and had a fondness for Napoleon-era haberdashery, Trujillo (also known as El Jefe, the Failed Cattle Thief, and Fuckface) came to control nearly every aspect of the DR’s political, cultural, social, and economic life through a potent (and familiar) mixture of violence, intimidation, massacre, rape, co-optation, and terror; treated the country like it was a plantation and he was the master. At first glance, he was just your prototypical Latin American caudillo, but his power was terminal in ways that few historians or writers have ever truly captured or, I would argue, imagined. He was our Sauron, our Arawn, our Darkseid, our Once and Future Dictator, a personaje so outlandish, so perverse, so dreadful that not even a sci-fi writer could have made his ass up. Famous for changing ALL THE NAMES of ALL THE LANDMARKS in the Dominican Republic to honor himself (Pico Duarte became Pico Trujillo, and Santo Domingo de Guzmán, the first and oldest city in the New World, became Ciudad Trujillo); for making ill monopolies out of every slice of the national patrimony (which quickly made him one of the wealthiest men on the planet); for building one of the largest militaries in the hemisphere (dude had bomber wings, for fuck’s sake); for fucking every hot girl in sight, even the wives of his subordinates, thousands upon thousands upon thousands of women; for expecting, no, insisting on absolute veneration from his pueblo (tellingly, the national slogan was “Dios y Trujillo”); for running the country like it was a Marine boot camp; for stripping friends and allies of their positions and properties for no reason at all; and for his almost supernatural abilities.

Outstanding accomplishments include: the 1937 genocide against the Haitian and Haitian-Dominican community; one of the longest, most damaging U.S.-backed dictatorships in the Western Hemisphere (and if we Latin types are skillful at anything it’s tolerating U.S.-backed dictators, so you know this was a hardearned victory, the chilenos and the argentinos are still appealing); the creation of the first modern kleptocracy (Trujillo was Mobutu before Mobutu was Mobutu); the systematic bribing of American senators; and, last but not least, the forging of the Dominican peoples into a modern state (did what his Marine trainers, during the Occupation, were unable to do)” (DÍAZ, 2007, p. 2-3).

Originalmente publicada em inglês, como toda a narrativa do romance, a nota tanto recupera didaticamente um fragmento da história da República Dominicana referente à ditadura de Trujillo quanto situa tal história ao rés-do-chão, literalmente como algo menor, problematizando, nesse sentido, o potencial da metaficção historiográfica para recontar a história a partir de ângulos alternativos ou ex-cêntricos. Ao mesmo tempo, recupera para o leitor uma série de imagens afins ao modo como a América Latina figura na imaginação pública na Europa e nos Estados Unidos: ditaduras, violência, corrupção, exotismo. O aspecto fundamental aqui é a mescla de elementos ficcionais e caricaturescos ligados à descrição e apresentação de Trujillo com dados históricos, que torna indiscerníveis os limites entre a história e a ficção. No entanto, o narrador faz questão de ressaltar, logo na primeira linha, que vai apresentar ao leitor dois segundos de “história dominicana”. Ou seja, enfatiza um compromisso realista com a factualidade, que vai sendo progressivamente corroído pelo ponto de vista satírico adotado no relato.

Por um lado, sua estratégia tem o efeito de dismantlar qualquer voz autoritária e única que se arvora a contar essa história. Por outro, converte-a em *story*, conto ou relato, revelando o papel fundamental que o narrador e o ponto de vista desempenham no desenvolvimento da *história*, no romance, configurando-se, nesse sentido, como “a novel about writing and its power to construct and shape an alternative reality” (PATERSON, 2012, p. 8). Para os leitores que não conhecem ou “esqueceram” seu ditador, a pequena história de Trujillo pode ser instrutiva, pode parecer mera ficção ou, mesmo, pode figurar como uma piada. Os limites entre a assimilação, a satisfação de ver a representação ou a imitação epidérmica da postura do historiador situam o relato num lugar discursivo em que a escritura desmascara a função historicamente política da língua e da linguagem no discurso da história (e

das ciências, em geral), e os modos como historicamente o Norte vê e lê o Sul e o explica.

Se estivesse sido originalmente escrito em espanhol ou numa língua autóctone, talvez o fragmento satírico corroborasse uma leitura exagerada ou patética (mas autêntica) do trujillato, mas, redigido em inglês, provoca um curto-circuito nas relações epistêmicas entre língua, discurso e papel geopolítico, uma vez que faz emergir um exotismo às avessas na narrativa do romance – especialmente se lembrarmos que o livro foi premiado com o Pulitzer de melhor romance estadunidense em 2008 e que, portanto, não é um relato da literatura latino-americana “típica” aos olhos estrangeiros, mas é, também, um romance norte-americano alinhado às suas tradições escriturais. A língua do Império se vê, de repente, assaltada pelo relato estranho (*uncanny, unheimlich*), familiar e não familiar, afim ao maravilhoso – especialmente a partir dos mitos ligados à ideia do *fukú* –, que só tem cabimento na língua do outro, crente, arcaico e afeito à magia e à estranheza que a América Latina é sob a ótica estrangeira.

Trata-se de um problema de tradução, mas não uma dificuldade de tradução. Díaz diz, na língua que normalmente explica, racionaliza e organiza, aquilo que, por seu caráter *in-crível*, beira o exotismo e a fantasia e que só pode ser dito na língua do outro, uma amostra exótica do Novo Mundo capaz de satisfazer o desejo euro-norte-americano por “ficção latino-americana”. As notas de rodapé, especialmente na primeira parte do relato, criam uma narrativa paralela que torna a biografia de Trujillo tão *sci-fi* quanto os livros que Oscar escreve, a ponto de ficar sugerido que o livro que lemos seja um dos romances escritos por Oscar. O recurso cervantino brinca com a autoria, situando o relato no âmbito do jogo e o livro dentro do livro, assim como a História dentro da história.

Ao articular a síntese histórica à ficção, nas notas de rodapé, o narrador incorpora ao discurso historiográfico o conjunto de crenças, boatos e imagens do latino-americano já constantes da

imaginação pública euro-norte-americana a seu respeito, tornando a história uma espécie de relato indistinto, por exemplo, do real maravilhoso – “Independientemente de qual seja a sua crença, o fukú crê em você” (DÍAZ, 2015, p. 11)³³. Cria-se, por sua vez, uma ambiguidade estrutural para o relato: se o leitor ler tal imbricamento numa perspectiva realista e documental, o relato confirma sua ingenuidade e seu desconhecimento do universo relatado; porém, se o leitor o ler com distância crítica e captar os traços de humor e paródia desse discurso, ele notará que essa história não pode ser compreendida para além daquilo que a ficção é capaz de assimilar. Como consequência, sugere-se que essa não é a história dominicana nem pode ser assimilada pela comunidade dominicano-americana radicada nos EUA como sendo a sua, o que não só revela a impossibilidade de qualquer pertencimento, mas também a inoperância dos pactos de leitura tradicionais para a interpretação do “relato latino-americano” presente no romance de Junot Díaz (nem testemunho, nem história, nem documento, nem realismo maravilhoso). Por essa via, a narrativa manifesta sua configuração ancorada no que Efraim Barradas chama de realismo cômico:

La desfachatez de su lenguaje, el desparpajo ante la historia, la ironía ante lo establecido y aceptado por las normas sociales, así como la risa que se le puede producir lo trágico o lo grotesco [...] hablan de una actitud profundamente cómica ante esa realidad que nunca es mágica a pesar de tener sus orígenes en el fucú. [...] Es que, aunque el prólogo propone el fucú como motor de la acción de la obra y de la historia dominicana y la caribeña por extensión, en la obra misma son el humor desacralizante, la ironía, los juegos lingüísticos y la desfachatez de las voces narrativas ante la historia triste y desgarradora los que

33 “[...] no matter what you believe, fukú believes in you” (DÍAZ, 2007, p. 5)

introducen el elemento innovador del texto. Aquí el *fucú* se convierte en la excusa para que las voces narrativas y, especialmente, el autor implícito que aparece en el prólogo se expresen con ironía y humor (BARRADAS, 2009, p. 105).

A narrativa de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* recoloca em debate, por essa via, uma questão fundamental: a história e a interpretação da América Latina – de suas produções artístico-culturais, de seus processos políticos, sociais e econômicos – estão atravessadas, senão constituídas, por visões estrangeiras que quase convertem o próprio conceito de América Latina em sinônimo de *Outro*. Tal imagem aparece num sem número de textos e comentários ficcionais, históricos, filosóficos e teóricos ao menos desde o final do século XV. Mas tais atravessamentos persistiram a tal ponto que, ainda no século XX, continuaram sendo fundamentais para o estabelecimento de uma visão internacionalizada da América Latina, não mais a partir de meios e discursos oriundos exclusivamente da Europa, mas somados a toda a produção cinematográfica e televisiva predominantemente estadunidense e, ainda, à própria literatura latino-americana.

A difusão do realismo maravilhoso no contexto do *boom* nos anos 1950 e 1960, por exemplo, foi emblemática desse processo de imaginação da América como *mirabilia*, aspecto que seria intensamente criticado nos anos 1990 pelos jovens escritores reunidos no chamado grupo *McOndo*, justamente pelo exotismo arraigado à imagem de uma América Latina mágica e arcaica que, de certo modo, se vê corroborada nos romances epigonais do *boom*, apesar de sua qualidade estética. Ainda que os jovens escritores de *McOndo* não estivessem livres do risco do estereótipo, que em sua literatura é o das classes médias urbanas e do mundo *high tech*, sua crítica aponta para as tensões entre temporalidades e afecções simbólicas e representacionais no discurso literário latino-americano, mostrando que, mais do que uma substituição, o que se

tornava inegável no fim do século passado era a coexistência temporal, territorial, econômica e de modos de consumo anacrônicos atuando simultaneamente numa América Latina diversificada e difícil de ser captada por operações de totalização e de síntese.

Seja como lugar paradisíaco, seja como lugar de fartura, sol ou belas mulheres, ou ainda como terra sem dono apropriada por caudilhos e ditadores (inferno), tais imagens da América Latina, mesmo estereotipadas, figuram (ou figuravam até recentemente) no imaginário europeu e norte-americano como sendo expressão do que a América Latina é, inclusive entre grupos privilegiados quanto ao acesso a bens e produtos culturais. Esses imaginários que são canibalizados na narrativa de Junot Díaz:

Um dos autores da Bíblia do rei Tiago viajou ao Caribe, e muitas vezes penso que foi um lugar como Samaná que ele tinha em mente quando se sentou para escrever os capítulos sobre o Eden. Pois era um paraíso, um meridiano abençoado em que mar e sol e verde se associaram, produzindo uma gente batalhadora que não pode ser generalizada por nenhuma prosa pomposa (DÍAZ, 2015, p. 106-107)³⁴.

O calor de matar continuava igual e também o rico aroma tropical, para Oscar mais sugestivo do que pão de ló e tão inesquecível quanto o eram o ar poluído; os milhares de carros, motos e caminhões caindo aos pedaços nas estradas. Os aglomerados de vendedores ambulantes a cada sinal (tão escuros, comentou ele, e a mãe, desdenhosa, falou, malditos haitianos); os pedestres caminhando languidamente, sem nada para protegê-los do sol; os ônibus que passavam tão

34 “One of the authors of the King James Bible traveled the Caribbean, and I often think that it was a place like Samaná that was on his mind when he sat down to pen the Eden chapters. For Eden it was, a blessed meridian where mar and sol and green have forged their union and produced a stubborn people that no amount of highfalutin prose can generalize” (DÍAZ, 2007, p. 132).

apinhados de passageiros que de longe parecia até que iam fazer uma entrega rápida de braços e pernas extras para alguma guerra distante; o péssimo estado de conservação de muitos dos prédios, como se Santo Domingo fosse o lugar para o qual todas as estruturas de concreto frágeis e destroçadas fossem levadas para se acabar de vez; a fome nos rostos dos molesques – impossível esquecer-la também (DÍAZ, 2015 p. 220-221)³⁵.

Na medida em que o relato de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* se vale tanto das referências já canônicas ao real maravilhoso e a toda a carga antropológica que elas implicam para o velho tema das origens, quanto de imagens da pobreza, referências à cultura pop e às tecnologias mais recentes, como se vê no fragmento acima, a narrativa coloca, paródica e ironicamente, Macondo e *McOndo* na mesma narrativa (MORAIS, 2016, p. 13). Nesse sentido, o relato de Díaz é provocativo não só em relação às tradições literárias latino-americanas que mobiliza (das crônicas dos conquistadores ao realismo maravilhoso e ao realismo urbano mais recente), mas também em relação às noções conceituais vulgarizadas sobre a América Latina, especialmente nos EUA, seja nos meios midiáticos e culturais, seja nos meios intelectuais não latino-americanos. Quanto a isso, não deixa de ser curioso o fato de que ainda se vislumbram nas imagens de grande circulação

35 “The beat-you-down heat was the same, and so was the fecund tropical smell that he had never forgotten, that to him was more evocative than any madeleine, and likewise the air pollution and the thousands of motos and cars and dilapidated trucks on the roads and the clusters of peddlers at every traffic light (so dark, he noticed, and his mother said, dismissively, Maldito haitianos) and people walking languidly with nothing to shade them from the sun and the buses that charged past so overflowing with passengers that from the outside they looked like they were making a rush delivery of spare limbs to some faroff war and the general ruination of so many of the buildings as if Santo Domingo was the place that crumbled crippled concrete shells came to die—and the hunger on some of the kids’ faces, can’t forget that” (DÍAZ, 2007, p. 272).

sobre a América Latina nos EUA e na Europa resquícios do ideograma da maravilha (CHIAMPI, 1980), que pode ter a barbárie como uma de suas faces e que definiu desde o início uma visão do europeu sobre o Novo Mundo. No romance de Díaz, a história latino-americana (como discursividade, ficção ou relato) poderia ser analisada, também, enquanto história das visões sobre a América Latina.

E como ver implica alguém que vê, mas nunca é possível ver a visão do outro, apenas o(s) modo(s) como ele vê, *tal história seria a daquele que vê, ao mesmo tempo em que seria a história do tempo, da duração, ao longo do qual ele está vendo*. São os modos já cristalizados de ver a América Latina, seja como Macondo ou como *McOndo*, que a narrativa de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* problematiza ao longo da história narrada. Desse modo, torna-se, pois, impossível ignorar o fato de que o que sabemos ou imaginamos saber afeta aquilo que vemos e como o vemos, uma vez que ver “incluye cierta conciencia” (BERGER, 1975, p. 17), pois, “aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver” (BERGER, 1975, p. 16).

INTERLÚDIO ESPECULATIVO

John Berger trata, em *Modos de ver*, da imagem visual, mas suas considerações podem ser estendidas para qualquer tipo de imagem (visual, sonora, mental, conceitual, etc.). Por sua vez, suas constatações mostram-se mais relevantes para a análise da cultura e da arte do que a noção de lugar de fala, tão em voga e tão vulgarizada, pois o modo de ver está atrelado a componentes epistêmicos e ideológicos que obrigatoriamente recolocam aquele que vê no âmbito de uma determinada coletividade (ou comunidade, não necessariamente homogênea), razão pela qual certos modos de ver se cristalizam como expressão da verdade

pela coerência que adquirem para ou no interior de um grupo ou de uma determinada maneira de apreender o mundo, que é econômica, cultural, linguística e, também, intelectual³⁶. A apreensão e a compreensão do Sul global pelo Norte (permitam-me o essencialismo estratégico, aqui), por exemplo, em meios midiáticos euro-americanos ou nos meios que os tomam por modelos são um bom exemplo do caráter comunitário dos modos de ver a América Latina, tendo se tornado expressão supostamente transparente do que a região seria: desigualdade, violência, desordem, corrupção e incapacidade dos povos para gerir a si mesmos ou para formular programas e modelos próprios de desenvolvimento. Não é preciso repetir aqui as consequências de tais discursos: golpes de Estado, políticas de privatização e de arrochos econômicos e, enfim, uma retórica pautada na dependência que atualmente sobrevive alinhada à lógica neoliberal. Qualquer telespectador que já tenha assistido por alguns minutos à programação da CNN, da Fox Channel ou da Globo News, entre outros similares, pode conjecturar o quanto de realidade ficção há nesses processos de representação do real que constituem a *realidade latino-americana* fabricada sob o prisma do Norte. Aqui eu apenas gostaria de recuperar um aspecto fundamental desse debate, sua condição de escritura, que, ao ser frequentemente deixada de lado em nome da aparente transparência da realidade (das mídias, dos discursos e, enfim, de tais imagens), acaba coadunando-se à preservação de modos fundamentais da imaginação contemporânea e, desse

36 Ao contrário da noção de lugar de fala, excessivamente atrelada à de sujeito como autoridade fundadora do próprio conhecimento, o qual, por ser produto de uma experiência supostamente pessoal, nunca pode ser experimentado por outro. Nesse sentido, aliás, tal noção é estranhamente autoritária.

modo, colaborando para a propagação das imagens arraigadas da América Latina como diferença intransponível³⁷.

Na escritura, os modos de ver colocam em primeiro plano o sujeito que vê, que anota, comenta, destaca, seleciona, generaliza ou silencia, de maneira que, paradoxalmente, suas possibilidades de aproximação do Real se chocam permanentemente com as operações de subjetividade do Imaginário e com os limites da linguagem, no campo Simbólico, para empregar aqui a famosa tríade lacaniana. Por sua vez, foi Jacques Derrida quem flagrou uma das mais emblemáticas cenas de escritura em que, emaranhando realidade e ficção, a ciência e a especulação se tocam para produzir conhecimento justamente sobre povos da América Latina.

Analisando as considerações de Lévi-Strauss sobre a escritura quando este trata da cena das meninas Nhambiquaras que brincam e, após um pequeno desentendimento pueril entre elas, o antropólogo aproveita a situação para explorar o que acreditava serem seus nomes próprios, sobre os quais pairava a proibição de serem revelados a quem não fosse membro da tribo, Jacques Derrida comenta em *Gramatologia* que, inicialmente, o etnógrafo

37 Em *Fantasmas: imaginación y sociedad*, Daniel Link aponta para três tipos de imaginação que poderíamos identificar como coexistentes na cultura contemporânea, ainda não portem atualmente o mesmo *status*, a saber: 1. a imaginação humanista: que “considera al tiempo como una continuidad entre pasado, presente y futuro. Tal vez sea eso lo que hoy se nos impone como imposible [...]”. Entonces nos encontramos con posiciones del tipo *no future* (no hay futuro). Nihilismo, depresión, melancolía, nostalgia: unidades de la imaginación de la catástrofe” (LINK, 2009, p. 65); 2. imaginação milenarista: “posiciones del tipo: solo hay futuro y hay que forzarlo, obligarlo a que advenga a nosotros (en nosotros). Guerra, destrucción, aceleración de la historia (o, por el contrario, espera infinitamente organizada: plan total)” (LINK, 2009, p. 65-66), também articulada como imaginação dialética; e 3. imaginação pop: “posiciones del tipo: solo hay presente y tanto pasado como futuro son ilusiones” (LINK, 2009, p. 67).

contenta-se em apenas ver a cena, mas aos poucos torna-se cúmplice dela, introduzindo-se nela e levando as meninas a revelarem os nomes umas das outras e, posteriormente, os nomes dos adultos, burlando, desse modo, a proibição. Para o filósofo argelino, no entanto, os gestos de crítica ao etnocentrismo pelo antropólogo francês funcionam justamente para afirmar sua perspectiva etnocêntrica, não para separar-se dela. Nesse sentido, o etnocentrismo de Lévi-Strauss “é manipulado e pensado como anti-etnocentrismo” (DERRIDA, 1973, p. 149). Logo depois, detendo-se sobre a “Lição da escritura” de Lévi-Strauss, Derrida argumenta que ela comportaria dois movimentos, que eu gostaria de recuperar aqui:

O que é a “Lição de escritura”?

Lição num duplo sentido e o título é belo por mantê-lo reunido. Lição de escritura, pois é de escritura ensinada que se trata. O chefe Nhambiquara aprende a escritura do etnógrafo, aprende-a de início sem compreender; mais propriamente ele mimica a escritura do que compreende a sua função de linguagem, ou melhor, compreende a sua função profunda de escrivização antes de compreender o seu funcionamento, aqui acessório, de comunicação, de significação, de tradição de um significado. Mas a lição de escritura é também lição da escritura; ensinamento que o etnólogo acredita poder induzir do incidente no curso de uma longa meditação, quando, lutando, diz ele, contra a insônia, reflete sobre a origem, a função e o sentido da escritura. Tendo ensinado o gesto de escrever a um chefe Nhambiquara que aprendia sem compreender, o etnólogo, por sua vez, compreende então o que ele lhe ensinou e tira a lição da escritura (DERRIDA, 1973, p. 150).

Derrida observa na cena em questão um processo em que o contato com a escritura mostra-se fundamentalmente político

e imitativo, capaz de instituir uma relação entre sujeitos, aproximando-os no nível das práticas e ações, ao mesmo tempo em que escamoteia significados que, não sendo intraduzíveis, também não são compreensíveis por aquele que vê de fora – o que confere certo efeito especular à cena, visto que nem o chefe Nhambiquara compreende a escrita do antropólogo, nem este desvenda totalmente os sentidos do gesto daquele, para além daquilo que é capaz de ver. Instaure-se, pois, um limiar entre o primeiro momento, em que o informante imita a escritura do etnógrafo mais do que a compreende em sua função de linguagem; e um segundo momento, posterior, reflexivo, em que o etnógrafo acredita compreender a cena anterior e, então, recebe a lição da escritura, lição filosófica da própria escritura que o afeta e afeta seu conhecimento sobre o outro que ele analisa. Então são extraídas duas outras significações do incidente:

1. [...] não era a cena da *origem*, apenas a da *imitação* da escritura. Mesmo que se tratasse de escritura, o que tem o caráter de instantaneidade não é aqui a passagem à escritura, a invenção da escritura, mas a importação de uma escritura já constituída. É um empréstimo e um empréstimo factício. Como diz o próprio Lévi-Strauss, “seu símbolo fora emprestado, enquanto sua realidade continuava estranha”. Sabe-se, aliás, que esse caráter de instantaneidade pertence a todos os fenômenos de difusão ou de transmissão da escritura. Nunca pôde qualificar a aparição da escritura, que, ao contrário, foi laboriosa, progressiva, diferenciada em suas etapas. E a rapidez do empréstimo, quando este ocorre, supõe a presença prévia de estruturas que o possibilitem.
2. A segunda significação que Lévi-Strauss acredita poder ler no texto mesmo da cena liga-se à primeira. Já que eles aprenderam sem compreender, já que o chefe fez um uso eficaz da escritura

sem conhecer nem o seu funcionamento nem o conteúdo por ela significado, é que a finalidade da escritura é política e não teórica, “*sociológica mais do que intelectual*”. Isto abre e abrange todo o espaço no qual Lévi-Strauss vai agora pensar a escritura (DERRIDA, 1973, p. 156).

A percepção de que a escrita podia ser aprendida sem que houvesse qualquer compreensão daquilo que os significados expressam, isto é, de seus conteúdos, revela outras camadas de sentidos para a linguagem e para a própria escritura enquanto ato, do que decorre a segunda conclusão apresentada no fragmento: naquela relação entre o sujeito e o outro, a escrita atende, primeiramente, a uma finalidade política, mais do que à finalidade comunicacional ou intelectual à qual está habitualmente associada. Para além dos meandros materialistas que a passagem pode introduzir, eu destacaria aqui o detalhe de que a cena é fundadora em suas figurações: o descobridor (etnógrafo) europeu explicando a “realidade americana” (Nhambiquara) sem compreendê-la, ou melhor, acreditando compreendê-la pelo único modo que lhe é possível, o seu próprio discurso. A escrita emerge, nesse contexto, como *medium* que estabelece um modo de ver e o instala como paradigma de uma verdade que parece deixar de lado, deliberadamente, sua condição de representação.

Mas a sensibilidade do texto de Derrida aponta, também, para outro momento: “Depois das peripécias do dia, na insônia, na hora da coruja, uma reflexão histórico-filosófica sobre a cena da escritura e o sentido profundo do incidente, da história cerrada da escritura” (DERRIDA, 1973, p. 150). Isto é, o momento em que a distância insuperável entre o eu e o outro é transtornada por uma experiência escritural subjetiva (geralmente registrada na intimidade do diário), na qual o etnógrafo aprende uma lição, e talvez esse seja o momento de maior compreensão do outro em tal experiência, dado que tal compreensão culmina, também, em

compreensão de si e de seus modos de agir e ver. Por um instante, o eu e o outro se tocam e o eu é afetado pelo outro.

A cena pode ser tomada como representativa de uma série muito longa de escrituras que se propuseram explicar, traduzir ou sistematizar visões sobre a América Latina e seus povos, apesar de que nem sempre o sujeito da escritura cumpre a segunda etapa da experiência, isto é, a reflexão posterior, o que redundava, por vezes, na prevalência do discurso etnocêntrico. Tal série constitui-se numa espécie de substrato interdiscursivo da narrativa de Junot Díaz.

Um caso paradigmático, nessa série, é o ensaio “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, de Fredric Jameson, publicado originalmente em 1986, portanto, no contexto da literatura e do pensamento pós-modernos nos Estados Unidos. A maior dificuldade do ensaio está na própria categoria operativa escolhida pelo crítico, a noção de “literatura do terceiro mundo”, cuja ambição totalizadora é incapaz de dar conta da diversidade de textos, contextos e particularidades daquilo que poderia constituir, mas apenas muito problemáticamente, uma *literatura do terceiro mundo*. Vale a pena retomar o principal argumento do autor:

[...] try to say what all third-world cultural productions seem to have in common and what distinguishes them radically from analogous cultural forms in the first world. All third-world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I will call *national allegories*, even when, or perhaps I should say, particularly when their forms develop out of predominantly western machineries of representation, such as the novel (JAMESON, 1986, p. 69 – grifo meu, itálico do autor).

Ainda que possa ser defendido numa certa perspectiva de leitura, o argumento é incômodo pela cisão radical entre uma

literatura do primeiro mundo e uma do terceiro mundo, cuja separação implica, também, uma diferença supostamente constitutiva: fruição estética e gosto definiriam a literatura do primeiro mundo, enquanto razões políticas definiriam a literatura do terceiro mundo. Enquanto o primeiro mundo inscreve-se na Arte e na Cultura, o terceiro é depositado no âmbito da Antropologia e da Sociologia. Escrevendo nos anos 1980, a certa altura do texto o autor parece simpatizar com o que vê como traço constitutivo dessa literatura, mas, concretamente, o que se revela no argumento de Jameson é um modo de ver a literatura do terceiro mundo e o que ele chama de terceiro mundo a partir da única chave de leitura que ele poderia empregar para isso: a alegoria.

A alegoria depende, fundamentalmente, do alegorista para ter êxito, pois ela lhe permite ler textos e contextos que ele desconhece, pinçando elementos semelhantes que juntos e alinhavados podem constituir um relato crítico sobre tais textos. Desse modo, o alegorista os converte em alegorias e generaliza sua percepção a partir de alguns poucos exemplos extraídos de diferentes lugares e épocas, no caso do ensaio de Jameson. Se bem que, de fato, a alegoria precisa partir do texto literário, aqui a interpretação alegórica vai muito além da representação romanesca, convertendo-se num modo de ler a literatura, a história, a política e a economia dos países subdesenvolvidos, assim como os afetos dos sujeitos. No entanto, mais do que na representação, no ensaio de Jameson a alegoria está no modo de ver.

A pretensão de Jameson é bem mais ambiciosa do que a de Walter Benjamin ao estudar o drama barroco alemão, visto que o *corpus* reivindicado pelo crítico estadunidense é inabarcável quantitativa, temporal e estilisticamente, além de ser potencialmente infinito, já que o crítico não seleciona um momento nem uma região particulares da literatura do terceiro mundo para comentar, ainda que se possa supor que seu olhar se centra nas produções alinhadas à modernidade e, portanto, postas no prisma

de uma temporalidade de matriz europeia. O curioso, no entanto, é o fato de que a mesma afirmação de Jameson sobre a literatura do terceiro mundo poderia ser feita em relação a boa parte da literatura norte-americana no contexto do pós-modernismo então em desenvolvimento – uma leitura das análises de Linda Hutcheon (1991) sobre a metaficção historiográfica corroboraria facilmente tal aproximação. O caráter histórico-representacional e potencialmente alegórico de muitos romances pós-modernos, pensemos em Don DeLillo, por exemplo, poderia ser descrito nos mesmos termos que Jameson usa para definir a literatura do terceiro mundo, com a ressalva de que a questão nacional demandaria uma discussão diferenciada para o contexto estadunidense (livre de golpes de Estado, de ditaduras e de ameaças imperialistas, nesse contexto, justamente por ser a outra face dessa moeda, como, aliás, o narrador de Junot Díaz faz questão de assinalar, na nota de rodapé já citada anteriormente).

Nesse sentido, a problemática da tese de Jameson não se deve apenas à generalização do argumento ou ao recurso à alegoria como chave de leitura – operações à disposição de qualquer crítico, afinal –, mas à cisão pressuposta entre as dinâmicas culturais e suas possibilidades de compreensão no âmbito do que ele chama de primeiro e terceiro mundos. O crítico pressupõe, para a literatura do terceiro mundo, um leitor (Outro) cujo interesse não pode ser compartilhado pelo leitor do primeiro mundo, assim como pressupõe uma dependência cultural não superada, nem em termos histórico-econômicos nem estéticos, pelas literaturas do terceiro mundo, questão já debatida convincentemente e em sentido contrário por Antonio Candido (1979 [1972]), ao menos desde o início dos anos 1970, no que se refere à literatura latino-americana. Enquanto, no primeiro mundo, a dinâmica cultural estaria centrada na subjetividade (eu), no terceiro mundo ela estaria centrada na vida pública e social e na política, para Jameson.

De fato, na América Latina, o romance do século XIX foi, fundamentalmente, fundacional e muitas vezes serviu-se da alegoria como recurso para propor modelos de nação. No romantismo, os “livros acenderam a chama do desejo pela felicidade doméstica que invade os sonhos de prosperidade nacional; os projetos de construção da nação conferiram um propósito público às paixões privadas” (SOMMER, 2004 [1991]). No entanto, não se pode esquecer que na Europa as ficções fundacionais também articularam alternativas de superação da fragmentação política e histórica por meio do amor. No século XIX latino-americano, por sua vez, a “metáfora do casamento sutilmente passa a ser uma metonímia da consolidação nacional ou mesmo decorre desta, se pararmos para pensar que os casamentos superavam as diferenças regionais, econômicas e partidárias durante os anos de consolidação nacional” (SOMMER, 2004, p. 34), o que, contudo, não é suficiente para caracterizar toda a literatura do terceiro mundo, nem mesmo toda a literatura da América Latina, para além desse período.

Na segunda metade do século passado, não mais como propostas de modos de nação, mas como crítica de seus projetos falhos, o romance do pós-*boom* também retomou a alegoria para criticar as mazelas do subdesenvolvimento e as tensões ideológicas na América Latina no contexto dos anos 1960-1980, em meio às inúmeras ditaduras que assolavam seus países naquele momento, como se pode ver em romances como *Sólo cenizas hallarás*, *De amor y de sombra*, *Ardiente paciencia* ou *Hilda Furacão*, por exemplo (Cf. SHAW, 1998; ALVES, 2019). O recurso ao melodrama e a retomada da história como elemento estrutural do relato recolocam em cena a problemática da língua nacional, do território, das disputas políticas e das consequências dos processos desiguais de modernização, tais como as ditaduras, os exílios e a perseguição política.

Não é difícil notar que muitos desses traços se assemelham àqueles presentes nos argumentos de Jameson, mas o que torna

discutível sua tese é seu anacronismo, mesmo no momento de publicação do ensaio, de certo modo paradoxal se se considerar que, no contexto de mundialização do capital e, também, da cultura que ele mesmo procura descrever, como se nota pelo título do ensaio, sua análise apega-se à separação radical entre primeiro e terceiro mundos justamente quando noções como identidade nacional e nacionalidade estavam sendo postas em xeque pela experiência da globalização e pelo pensamento pós-moderno. Jameson sugere que

[...] although we may retain for convenience and for analysis such categories as the subjective and the public or political, the relations between them are wholly different in third-world culture. Third-world texts, even those which are seemingly private and invested with a properly libidinal dynamic – necessarily project a political dimension in form of national allegory: the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society (JAMESON, 1986, p.69).

Jameson não abre mão da oposição binária, seu pensamento é molar: “in the third-world situation intellectual is always in one way or another a political intellectual” (JAMESON, 1986, p. 74). Em parte, o argumento do crítico se aproxima da noção de literatura menor, de Gilles Deleuze e Félix Guatarri (1977), quanto à politização e ao caráter segundo ele coletivo dessa literatura. Porém, além das consequências e críticas que tais proposições poderiam acarretar, elas implicam o apagamento da subjetividade e do valor estético para essa literatura em nome do político – nesse sentido, não se pode ignorar o modelo que Jameson tem por baliza, que é o modernismo, fundamentalmente centrado na figura do indivíduo e na autonomia das formas. Como na análise de Derrida citada anteriormente, a finalidade da escritura (crítica) aqui é mais política do que teórica e marca quem pode dizer, sentir,

pensar, desejar – o sujeito da/na literatura do primeiro mundo –, e quem figura apenas como elemento atrelado a uma instituição (a nação) – o sujeito da/na literatura do terceiro mundo.

O problema desse tipo de argumento é que ele revela a fragilidade de um instrumental teórico-crítico ou de conceitos operativos alheios à realidade da qual tratam e, no nosso caso, isso reforça a necessidade de um vocabulário conceitual da América Latina para pensar a América Latina³⁸. Não deixa de ser sintomático que esse ensaio tenha tido muita repercussão ao ser publicado, que seja de autoria de um intelectual norte-americano influente e que tenha sido escrito em inglês para falar do outro, de sua literatura, o que de certo modo dá continuidade a uma prática historicamente estabelecida que faz com que, em nosso caso, a América Latina (mas, no texto, todo o terceiro mundo) seja objeto de teorias estrangeiras, “aquele universo que imita sem compreender”. Tal modo de ver se vê confrontado pelo relato de Junot Díaz, uma vez que este aponta para a aproximação entre o público e o privado, o individual inscrito na dinâmica da sociedade, num relato produzido no interior da própria dinâmica do Império:

Oscar Wao is a transnational text that blurs the opposition between diaspora and nation by making clear that for US-born Oscar to be a diasporic subject, he must be domesticated according to the code of nationalist belonging, as enforced by the Dominican Republic-born Yonior (MACHADO SÁEZ, 2011, p. 526 – grifos meus).

38 O debate sobre a importância de um instrumental teórico latino-americano – ou, ao menos, de se provocar fricção nas categorias e nos conceitos metropolitanos tradicionalmente empregados para se pensar a América Latina – é bem anterior, no entanto, e poderia ser pensado, inclusive, em paralelo às discussões sobre literatura e subdesenvolvimento (a partir das relações de emulação, dependência e interdependência) desenvolvidas, por exemplo, por Antonio Candido (1972). Para uma introdução à questão, Cf. Cornejo Polar (1997), Richard (1997), Ludmer (2010) e Croce (2020).

A sugestão do relato de Díaz é que o código alegorizável da nação pesa, também, sobre os indivíduos do/no primeiro mundo, como sugerido por Machado Sáez na citação, porque são códigos de pertencimento e de exclusão. A época em que a tese de Jameson é formulada é fundamental, aqui.

Os anos 1980 permaneceram meio escamoteados ou numa posição liminar também no debate sobre a pós-autonomia. Quase não aparecem nos textos em que Josefina Ludmer (2007; 2010; 2011) trata do que chama de literaturas pós-autônomas, visto que sua argumentação pauta-se, geralmente, na tensão entre um antes, que remete aos anos 1960 e ao *boom* literário, e um depois, que aponta para os anos 1990 e 2000. Fica de fora de seu debate aquela porção temporal associada à literatura pós-moderna, apesar de que um de seus principais postulados para tratar da noção de pós-autonomia constitui-se numa formulação ancorada nos debates de Jameson sobre o pós-moderno: “que todo lo cultural [y literario] es económico y todo lo económico es cultural [y literario]” (LUDMER, 2007, sem número de páginas – colchetes do original). Nesse sentido, há um ponto de contato e de tensão entre o problemático ensaio de Jameson sobre a literatura do terceiro mundo e as não menos problemáticas (mas instigantes) formulações de Ludmer sobre a pós-autonomia, em seu manifesto inicial.

É como se Jameson visse diante de si, com certa empatia, mas também com espanto, uma literatura cuja tendência politizada marca, a seus olhos, uma diferença fundamental em relação ao alto modernismo euro-norte-americano, enquanto Ludmer, olhando para frente, já nos anos 2000, vê o que sobrou do pós-modernismo após a rearticulação política de um mundo multipolar e pós-Guerra Fria. Enquanto o olhar de Jameson parece encontrar-se com um limite (estético e hermenêutico) para o modernismo euro-norte-americano ao deparar-se com o

que chama de literatura do terceiro mundo, o olhar de Ludmer revela sutilmente os sinais de crise do pós-modernismo, sobre cuja exaustão hoje já se fala abertamente (NILGES, 2015). Não por acaso, ambos os críticos, apesar de tratarem de questões e *corpora* diferentes em seus respectivos textos, voltam-se para produções culturais do que, genericamente, poderiam ser rotuladas como sendo do terceiro mundo ou sul global, ainda que Ludmer se limite às literaturas latino-americanas. Voltemos a Ludmer, no manifesto sobre a pós-autonomia:

En algunas escrituras del presente que han atravesado la frontera literaria [y que llamamos posautónomas] puede verse nítidamente el proceso de pérdida de autonomía de la literatura y las transformaciones que produce. Se terminan formalmente las clasificaciones literarias; es el fin de las guerras y divisiones y oposiciones tradicionales entre formas nacionales o cosmopolitas, formas del realismo o de la vanguardia, de la “literatura pura” o la “literatura social” o comprometida, de la literatura rural y la urbana, y también se termina la diferenciación literaria entre realidad [histórica] y ficción. No se pueden leer estas escrituras con o en esos términos; son las dos cosas, oscilan entre las dos o las desdiferencian (LUDMER, 2007, sem número de páginas – grifos meus).

De certo modo, aquilo que Jameson vê como *o outro* da literatura do primeiro mundo, ainda nos anos 1980, reaparece na perspectiva de Ludmer associado a um estado político, econômico, cultural e literário de fim do século XX e início do XXI, fortemente atrelado ao contexto neoliberal e à mundialização da cultura, mas não necessariamente exclusivo do terceiro mundo ou, particularmente, da América Latina. Além disso, a autorreferencialidade e a primazia da forma ficcional figuram em ambos os textos como paradigmáticos da arte moderna (vanguarda ou alto

modernismo), dos quais os *corpora* que ambos leem se distanciam – ou são vistos desse modo pelos dois críticos³⁹.

A inviabilidade de tratar o literário a partir de uma perspectiva binária e ancorada na ideia de nação leva a crítica argentina a procurar outros operadores de leitura capazes de superar a ordem bipolar daqueles operadores tradicionais (como os do crítico estadunidense), de modo a atualizar, também, o instrumental crítico de acordo com seu tempo e com a literatura das últimas décadas. Aquilo que na análise de Jameson figura radicalmente separado e pertence a dinâmicas que não se tocam, em Ludmer funde-se e requer novos modos de pensar, atravessado por temporalidades que se encontram para expressar certa ideia de contemporaneidade – *en fusión e en sincro*. Ao borrar as fronteiras entre territórios literários e campos intelectuais, Ludmer transtorna as esferas com que Jameson fizera sua crítica. O crítico estadunidense opta por um aplanamento temporal e territorial, perdendo as nuances contextuais e históricas de seu *corpus*, enquanto a crítica argentina centra-se na realidade ficção e, em consequência, corre o risco de perder de vista a singularidade do literário.

Todavia, a abordagem de Ludmer tem o mérito de restituir à língua seu papel fundamental nas disputas literárias. E se o inglês (ainda) é a língua oficial do Império, outras línguas se aderem à sua dinâmica, mesmo que marginalmente, configurando uma espécie de “pasaje de la nación a la lengua” (LUDMER, 2010, p. 179), que deixa ver “las relaciones entre territorio y lengua, nación y lengua, exilio y lengua, patria y lengua, imperio y lengua, mercado y lengua” (LUDMER, 2010, p. 179). Para além da suposta homogeneidade do terceiro mundo imaginada no ensaio de Jameson, agora é possível distinguir os sujeitos migrantes, que emergem, desse modo, como uma figura conceitual fundamental

39 Vale ressaltar que Jameson não analisa, por razões óbvias, textos literários do século XXI em seu ensaio.

das últimas décadas (ainda que já existisse anteriormente), e sua relação com a(s) língua(s) e os territórios – seus e dos outros, dos outros tornados seus – “se hace íntima y pública para mostrar que no hay zonas puramente interiores” (LUDMER, 2010, p. 182). No romance de Junot Díaz, essa relação se dá na medida em que o espanhol aparece não traduzido, em meio ao texto em inglês, o que sugere certa presença daquela língua no horizonte do leitor estadunidense, mesmo que este a veja como algo exótico ou, mesmo, meio incompreensível, assim como o emprego de uma sintaxe afim ao espanhol no texto em inglês, de modo que as duas línguas se sobrepõem para constituir uma *linguaterritório* que não pode mais ser descrita como do primeiro ou do terceiro mundos.

Em *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, a dinâmica do mundo bipolar não é simplesmente substituída pela de um mundo multipolar harmônico; ao contrário, o que se constata aqui é a afirmação de uma lógica na qual o Império emerge como uma espécie de ator político fundamental que regula (ou, ao menos, pressiona) as mudanças globais, de modo que as formas de controle dos sujeitos pela língua e pela representação não desaparecem, mas talvez também não sejam capazes de promover um controle absoluto das imagens de que o texto literário de apropria. Na literatura latino-americana recente, essa dimensão aparece na ampliação dos territórios incorporados à representação, em narrativas que não se limitam mais a apresentar o continente latino-americano, mas que estendem os circuitos de vivência, consumo e circulação das personagens para outras regiões do globo (*Mongólia*, de Barnardo Carvalho; *Budapeste*, de Chico Buarque; *2666* ou “El Ojo Silva”, de Roberto Bolaño; entre outros), ou para outras problemáticas (raciais, étnicas, linguísticas, como na narrativa de Junot Díaz) que por vezes se aproximam, apesar da geografia diferenciada.

Nesse contexto, “no hay subjetividad afuera, y todos los lugares han sido subsumidos en un ‘no-lugar’ general” e “todo existe dentro del ámbito de lo social y lo político” (HARDT; NEGRI,

2002, p. 313), apesar de que se notam diferenças linguísticas, raciais, econômicas e políticas ao longo desses “territórios”, as quais criam hierarquias para os sujeitos e suas trajetórias pessoais. Tal rearticulação linguístico-territorial sugere que o local, o nacional e o global aparecem simultaneamente e se afetam reciprocamente nesses relatos, tornando limitadas dicotomias como local vs. nacional, nacional vs. global, primeiro vs. terceiro mundo. Na narrativa de Junot Díaz, prova disso é que Oscar não encontra nenhuma possibilidade de integração, seja entre os dominicanos de Nova Jersey, seja entre os de Santo Domingo. Por vezes, o “centro del relato es la pérdida de la nación en tanto territorio, y el cambio del estatuto de la lengua de los sujetos” (LUDMER, 2010, p. 182). Por sua vez, Oscar não fala a língua de ninguém, seu jargão nerd o converte numa alteridade absoluta, personagem de ficção científica num mundo absurdamente real: “For Yunior, Oscar represents all the Others who have been ridiculed, excluded, or negated” (PATERSON, 2012, p. 17).

No entanto, o Império também está sujeito a sofrer ataques decorrentes de sua própria dinâmica, visto que não tem centro (não se deve confundir os EUA com o seu centro, ressaltam Hardt e Negri) e, portanto, o “medio para ir más allá de la crisis es el desplazamiento ontológico del sujeto” (HARDT; NEGRI, 2002, p. 335). É dessa perspectiva que Junot Díaz escreve *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, na medida em que a narrativa se vale ironicamente de imagens desgastadas da América Latina, para revelar não o que elas dizem, mas o que elas silenciam. No relato,

[...] the more constructive or “appropriative” function of irony would target the system itself, of which ironist was also part. It would endeavor “to use the system, with all the plays the system allows, to produce different ends, that is, to change the products of

the system” – even if the changes can only be “local and sporadic” (HUTCHEON, 2005, p. 16)

Por essa via, o romance problematiza não só as imagens e consequências da diáspora decorrente da ditadura de Trujillo, no caso dominicano, mas também as noções de comunidade, pertencimento, integração e representação dos latino-americanos radicados nos EUA, assim como a própria possibilidade de escrever na língua do Império, que passa a ser, também, a do autor.

CENAS DE ESCRITURA

Junot Díaz transtorna os modos de ver e ler a América Latina, em *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, por meio de um truque que é afim ao do sujeito da picaresca, o qual finge a integração a tal ponto, que se torna difícil saber se se trata apenas de fingimento ou se ele já se integrou, de fato, ao universo no qual está inserido e se alienou a ele. Yuniór/Junot não adota no romance a perspectiva de um *outsider* incapaz de ser acolhido na sociedade norte-americana. Ao contrário, seu alterego, o narrador principal do relato, incorpora uma familiaridade tal com o meio à sua volta, que a figura em torno da qual se espera que a narrativa gire (Oscar) torna-se um *outro*, chegando a ser quase secundária, inclusive, se comparada a esse narrador. A estratégia consiste em tornar difusa a função de protagonista do relato, que será identificada a Oscar, quando o relato é tomado da perspectiva da história narrada, e a Yuniór (o narrador principal), quando o relato é tomado do ponto de vista da enunciação. Mesmo se admitirmos que Yuniór e Oscar têm ambos origem dominicana e que Yuniór é uma espécie de *persona* ficcional de Junot, ainda assim notaremos que apenas Oscar é o outro, no relato.

Apesar de ser o narrador principal, Yuniór chega a compartilhar o papel de narrador com outras personagens (como Lola, irmã de Oscar), mas é o único que narra como um pequeno ditador

que tudo sabe sobre o destino de suas personagens. Apesar de posicionar a focalização como se fosse por detrás, já que o relato é contado após a morte de Oscar, inclusive por meio do recurso a papéis encontrados e à suposta apresentação de provas documentais (como a carta de Oscar inserida ao final), o efeito resultante é o da expansão do relato para todas as dimensões da narrativa, desde o prólogo, o que coloca o autor numa visão privilegiada que, paradoxalmente, problematiza noções como autoria, autoridade, factualidade ou verdade da ficção e, também, da história. Há um jogo com a polifonia na narrativa, por meio da inserção de trechos e termos em espanhol, de uma dicção aproximada da língua falada por setores afro-latino-americanos nos EUA, assim como pelo diálogo com as imagens saturadas da América Latina, que faz com que a prevalência do olhar do narrador principal acabe por denunciar seu envolvimento com a história narrada, sugerindo, inclusive, o remorso como uma das razões para contar a história de Oscar.

Pelo procedimento, Díaz desloca o paradigma da narrativa das vítimas da diáspora para outros horizontes, além daquele que focaliza a trajetória do “eterno exilado” nostálgico. Ao tratar de si mesmo, esse narrador se caracteriza como sendo fisicamente atraente, bem sucedido sexualmente, isto é, o oposto de Oscar, o que faz das duas personagens uma espécie de duas faces da mesma moeda, as quais funcionam por contraste. Oscar, por sua vez, é quem já tinha escrito vários romances de ficção científica, enquanto, no presente da enunciação, Yúnior está lutando para escrever seu romance. O deslocamento do foco do relato da história narrada para a escritura redimensiona a narrativa da diáspora, conferindo ao próprio relato e ao narrador uma posição diaspórica, permanentemente escapando para fora da narrativa, mas presos em seu interior, no ato da escritura, que de algum modo acaba sendo identificada a Yúnior/Junot, narrador, autor, amigo de Oscar. A própria tensão entre a virilidade de Yúnior e a vida

célibe de Oscar acaba rivalizando com a produtividade criativa do último em detrimento do primeiro. Nesse sentido, o desafio de narrar a “fantástica vida breve de Oscar” é, também, o desafio de tornar-se narrador do/de um romance – e não se pode esquecer que este é o primeiro romance de Junot Díaz. Apesar dos traços autoficcionais, o relato não pode ser tomado, por exemplo, como testemunhal, como um lamento pela pátria perdida nem como uma interrogação permanente sobre as possibilidades de integração do emigrado. Tais questões estão presentes no relato, mas desvinculadas, na representação, do tom confessional mais característico do discurso dos sujeitos latino-americanos diaspóricos, uma vez que a própria escritura ganha protagonismo no relato.

Oscar constitui uma espécie de alteridade radical, mas não por ser de origem dominicana e viver nos EUA, e sim porque não é identificado como tal. A questão identitária e nacional transforma Oscar num anti-herói. A problemática racial é tomada pela via do clichê, por meio do qual a narrativa ironiza a imagem, na imaginação pública, do dominicano/latino-americano famoso por alguma habilidade esportiva, ou hiper-sexualizado e malandro: “Nosso herói não era um daqueles caras dominicanos que vivia na boca do povo – não se tratava de um rebatedor venerado nem de um bachatero badalado, tampouco de um playboy cheio de mulheres aos pés” (DÍAZ, 2015, p. 17)⁴⁰. A negação de todo o espectro da dominicanidade em Oscar, no entanto, reforça a expectativa de que tais traços realmente sejam constitutivos de uma identidade masculina dominicana, o que faz de Oscar um indivíduo incapaz de ser dominicano. Tudo isso tende a reforçar, por outro lado, a ficcionalidade do relato, apesar de seu apelo

40 “Our hero was not one of those Dominican cats everybody’s always going on about—he wasn’t no home-run hitter or a fly bachatero, not a playboy with a million hots on his jock” (DÍAZ, 2007, p. 11).

biográfico, o que novamente coloca em cena a figura do narrador-escritor e sua mão que escreve:

Em qualquer outra parte, seu score zero com as gatas teria passado despercebido, mas acontece que estamos falando de um garoto dominicano, de família dominicana: o cara tinha de dominar o jogo no nível atômico, ter legiões de mulheres gostosas loucas por ele. Todos notavam sua falta de ginga e, como eram dominicanos, sempre tocavam nesse assunto (DÍAZ, 2015, p. 25)⁴¹.

O paradoxo identitário aqui está no fato de que Oscar não é dominicano o suficiente para os dominicanos, nem se encaixa nos padrões norte-americanos de aceitação e integração. A exclusão será uma marca na trajetória da personagem, mas fundamentalmente porque ele é nerd e não parece dominicano, e não apenas porque ele é negro ou pela sua origem dominicana. Por outro lado, o fato de ser escritor não lhe garante qualquer tipo de integração. Porém o narrador procura justamente tornar-se escritor, no relato, para aproximar-se de Oscar em algum nível. Apesar de sua constante ironia em relação ao amigo, que ele não cansa de descrever como um esquisito, um fracassado, seu objetivo parece ser justamente aproximar-se de Oscar por meio daquilo que poderia ser o traço comum de ambos (não a origem, não a estrangeiridade/dominicanidade, não a masculinidade): a condição de escritor. A diferença racial não é apagada, mas é deslocada pela falta de referenciais capazes de enquadrar Oscar em qualquer comunidade.

41 “Anywhere else his triple-zero batting average with the ladies might have passed without comment, but this is a Dominican kid we’re talking about, in a Dominican family: dude was supposed to have Atomic Level G, was supposed to be pulling in the bitches with both hands. Everybody noticed his lack of game and because they were Dominican everybody talked about it” (DÍAZ, 2007, p. 24).

A única figura que pode se assemelhar à dele, pela sua condição à deriva, é a do escritor enquanto figuração de certa liberdade e incompreensão, mesmo quando se trata de alguém aparentemente bem articulado à dinâmica do meio literário (no caso de Junot Díaz), pois Yúnior/Junot não dá mostras de uma insatisfação plena nem com a cultura norte-americana, nem com sua condição de dominicano nos EUA, no plano do relato, ao contrário de Oscar.

No tom jovial que perpassa todo o discurso do narrador principal, são retomados certos clichês ligados à imagem do dominicano/latino-americano como outro: o dominicano típico, para esse imaginário, é cafetão, machista, *latin lover*, bêbado; as mulheres, por sua vez, são sensuais; suas vidas estão marcadas pela diáspora. Entretanto, na medida em que a ironia tanto pode reforçar certas posições políticas quanto pode colocá-las em dúvida (HUTCHEON, 2005 [1994]), o procedimento de Junot Díaz revela-se uma alternativa para tentar evitar um olhar do Norte sobre o Sul (latino-americano/dominicano) ou, ainda, para evitar uma simples oposição entre norte-americano e dominicano, justamente a partir da repetição da imagem cristalizada do dominicano.

O gesto expressa uma política da escritura. Sob o disfarce da tentativa de convencer o leitor de que está no comando de seu texto permanentemente e de que porta uma autoridade sobre o que conta, conferindo-lhe a aparência de (quase) factualidade (PATERSON, 2012) ao relato, Yúnior “employs several strategies to dismantle a ‘single voice’ informed by totalitarian categories of discourse, including the use of untranslated Spanish to challenge the assumed hegemony of English and the subversion of canonical history [...] by interweaving factual and fictional material” (PATERSON, 2012, p. 12). Por essa via, o relato opera uma crítica dos discursos multiculturalistas que imperam nos meios acadêmicos e governamentais norte-americanos, demonstrando o

quanto eles são incapazes de promover qualquer integração de grupos e indivíduos às culturas e padrões de vida dominantes nos EUA, numa problemática que vai muito além das tensões entre raça, classe e gênero, denunciando os limites da filosofia liberal, nesse campo. Como assinala Elisabeth Mermann-Jozwiak, a narrativa em questão faz parte de um grupo de

[...] recent works by authors as Díaz who highlight contemporary migratory patterns, intercultural exchanges, and inter-national dependencies can be read as responses to uncritical celebrations of difference and multiculturalism's narrative of the integration of ethnic subjects. A focus on transitional practices on their work, which shows broad cultural, social, and even political exchanges with other nations in the hemisphere, further illustrates the limits of multiculturalism (MERMANN-JOZWIAK, 2012, p. 3).

Nesse sentido, o relato da trajetória de Oscar potencializa uma crítica de quaisquer idealismos relacionados à integração, à nacionalidade e à nação, ao mesmo tempo em que se distancia da expectativa corretiva das narrativas pós-modernas de metaficção historiográfica, centrando-se na figura do narrador como núcleo do relato. O caráter circular da trajetória da família de Oscar – da República Dominicana para os EUA, dos EUA para a República Dominicana, e de volta aos EUA – não aponta para nenhuma possibilidade de encontro ou autodescoberta pelo protagonista da diegese, não promove um encontro redentor com as próprias raízes nem aponta para qualquer potência associada à terra natal que seja capaz de alterar os rumos da trajetória da personagem. A aparente homogeneidade da “dominicanidade” da comunidade à qual Oscar supostamente pertence nos EUA é desmascarada, o que coloca em evidência que não há homogeneidade possível no interior de nenhuma comunidade e que nem mesmo a escritura é capaz de garantir tal aproximação, por mais que ela possa ser

buscada pelos sujeitos. Nesse sentido, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* é, também, o relato do desafio da escritura (da História/história) e “offers a uniquely Dominican-American fantasy perspective that enables Dominicans to recover in the diaspora a sense of how to relate to their history, even as that history remains tantalizing out of reach” (LANZENDORFER, 2013, p. 1).

Para finalizar, eu destacaria ao menos duas passagens em que a figura do narrador entra em cena e se mostra, apontando para a esfera do desejo como elemento importante do relato e da forma de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. O primeiro deles se refere ao momento em que, contando a história de Abelard – pai de Beli, a qual é mãe de Oscar e Lola –, que foi torturado e morto por ordens de Trujillo por tentar proteger a filha das garras do ditador sedutor, Yúnior revela seu interesse pela ficção/por essa ficção:

Bem que eu queria ter lido esse texto. (Sei que Oscar também estava muito a fim disso.) O troço teria sido uma viagem para lá de radical. Sinto informar, no entanto, que o referido esboço (segundo boatos) foi convenientemente destruído após a prisão de Abelard. Não há mais cópias. Nem a esposa nem as filhas sabiam de sua existência. Apenas um dos empregados, que o ajudou a reunir as lendas populares na surdina etc. e tal, conhecia a obra. O que posso dizer? Em Santo Domingo, uma história não é uma história a menos que possua aspectos assombrosos e sobre-humanos. Aquela, especificamente, era uma daquelas exposições com muitos divulgadores e nenhum crente (DÍAZ, 2015, p. 195)⁴².

42 “I only wish I could have read that thing. (I know Oscar did too.) That shit would have been one wild motherfucking ride. Alas, the grimoire in question (so the story goes) was conveniently destroyed after Abelard was arrested. No copies survive. Not his wife or his children knew about its existence, either. Only one of the servants who helped him collect the folktales on the sly, etc.,

O desejo, aqui, projeta-se como falta, como o inalcançado, como busca – mas o que é o desejo, senão aquilo que não se alcança e que motiva a própria busca, como ensinara Lacan? –, colocando-se no horizonte do narrador como provocação para a própria escrita. Se bem que Oscar também teria gostado de conhecer o relato supostamente deixado por Abelard sobre as relações de Trujillo com o fukú, agora cabe a Yunior tentar dar uma cara a essa história (do homem sem face, de Trujillo, da genealogia de Oscar, de sua própria história). O apelo a elementos da ficção científica não altera o fato de que, diante do relato perdido ou inexistente, o narrador fantasia (com) o seu próprio relato, que ele escreve para/por Oscar e também para/por si mesmo. Então,

If the result is a “reconstruction” created by and, finally, controlled by Yunior himself, the best he can be do may be to put a face, or at last a plausible mask, on a faceless man; to write a counter-text that History will recognize, filling is just enough *páginas in blanco* to ensure that neither Oscar Wao nor Oscar de Leon will ever be completely erased (LANZENDORFER, 2013, p. 18).

Ao oferecer uma face ou máscara para Oscar (mas também para Trujillo, para a história dominicana, para os sujeitos da diáspora, para seu próprio relato), Yunior dá forma (dá um rosto) à própria escritura, que aqui se apresenta como realidade, ficção, ficção científica, fantasia, história, tudo ao mesmo tempo. Da anotação histórica à deriva ficcional, o relato transita pela linguagem (que é sua, mas também do outro) para dar vazão ao próprio desejo de escritura, mas também erótico – talvez outra via

etc. What can I tell you? In Santo Domingo a story is not a story unless it casts a supernatural shadow. It was one of those fictions with a lot of disseminators but no believers” (DÍAZ, 2007, p. 145-146).

de aproximação estranha entre Yúnior e Oscar, se observarmos o contraste entre a masculinidade afirmada o primeiro e a (quase) feminilidade do segundo, de acordo com o narrador. Yúnior enfeita o texto, enfeita a história, enfeita a sua história de convivência com Oscar:

Admito que enfeitei o texto com um monte de fantasia e ficção, mas acontece que este é, supostamente, o relato *real* de *A vida breve e fantástica de Oscar Wao*. Não dá mesmo para acreditar que mulheres como Ybón existem e que um cara como Oscar pode ter um pouquinho de sorte na vida, depois de 23 anos?

Esta é a sua chance. Se optar pela pílula azul, prossiga, pela vermelha, volte ao Matrix (DÍAZ, 2015, p. 229-230)⁴³.

O trecho confessional, que integra o tópico intitulado “Uma observação do seu autor”, revela uma dimensão fundamental do relato, por meio do qual a realidadeficção emerge como espaço que dá coerência à fabulação e à história. Se no prólogo do romance o narrador-autor, parodiando Alejo Carpentier, se perguntava “O que é mais sci-fi que Santo Domingo? O que é mais fantasioso do que as Antilhas?” (DÍAZ, 2015, p. 12), aqui emerge a quase-fantástica história dominicana somada à quase-real biografia de Oscar – um sujeito sem nenhuma perspectiva de integração. O jogo entre ambos os domínios dá textura e coerência formal ao relato do romance, liberando-o do “provincianismo dos tópicos” (pequeno parricídio do autor que, nesse ponto, retoma e nega seus

43 “I know I’ve thrown a lot of fantasy and sci-fi in the mix but this is supposed to be a true account of the Brief Wondrous Life of Oscar Wao. Can’t we believe that an Ybón can exist and that a brother like Oscar might be due a little luck after twenty-three years?

This is your chance. If blue pill, continue. If red pill, return to the Matrix” (DÍAZ, 2007, p. 285).

anteriores: ficções fundacionais, romances de ditador, romances do *boom* e do pós-*boom*), mas liberando-o, também, das alegorias globais. Nesse sentido,

The dividing line between the realistic tenor (the nature of the Trujillo regime) and the marvelous vehicle (the various creatures and their relationships in Tolkien, as well as fukú and its effects) becomes tenuous. By gradually introducing fantastic events not resolved by either a realist or a marvelous explanation, Díaz seems to lose the marvelous Dominican past in the realistic chapters set in diaspora (LANZEDORFER, 2013, p. 7).

Desse modo, o relato atravessa a fronteira da nação, entra no terreno da diáspora, mas, finalmente, amplia-se para a esfera do desejo que, na escritura, talvez aproxime o Real da história e a ficção do Real. Por essa via, o maravilhoso latino-americano é afetado pela fantasia da ficção científica, porém ambos parecem ser insuficientes para expressar a condição dentrofora dessa História/história, dessas personagens, dessa trama, que, simultaneamente, é e não é latino-americana, é e não é realidade, é e não é ficção, é e não é alegoria, é e não é fundacional. *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* devém, também, *a wondrous writing of Yunior/Junot Díaz*, escritor, latino-americano, dominicano, norte-americano, tudo ao mesmo tempo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. **Teoria estética**. Trad. Artur Mourão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? (e outros ensaios)**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AIRA, C. **Cómo me hice monja y La costurera y el viento**. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.

ALBERDI, J. B. **Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina**. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación, 2017.

ALLENDE, I. **De amor y de sombra**. Barcelona: Debolsillo, 2008.

ÁLVAREZ, M. Subalternidad y nación en *Bolivia* de Adrián Caetano. **Revista ibero-americana**, n. 82, p. 137-155, 2016.

ALVES, W. **O melodrama e outras drogas: uma estética do paradoxo no pós-boom latino-americano**. Campina Grande: Eduepb, 2019.

ALVES, W. Plagio y reescritura en *Bolivia Construcciones* de Sergio di Nucci. **Latin American Research Review**, v. 52, p. 156-168, 2017.

ALVES, W. Redes y relaciones experimentales en *La ansiedad* de Daniel Link. **Revista Olho d'água**, v. 9, p. 145-165, 2017.

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANTELO, R. Autonomia, pós-autonomia, an-autonomia. **Qorpus**, v. 1, p. 1-12, 2012.

ANTELO, R. Postautonomía: pasajes. **Pasajes**, v. 28, p. 11-20, 2008.

ASSIS, M. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar 1994. v. II.

AZEVEDO, L. Romances não criativos. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, v. 50, n. 1, p. 157-171, 2017.

BARRADAS, E. El realismo cómico de Junot Díaz: notas sobre *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. **The Latin Americanist**, v. 53, n. 1, p. 99-111, 2009.

BARRADAS, E. **Para leer en puertorriqueño**: acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez. Río Piedras (Puerto Rico): Editorial Cultural, 1981.

BARTHES, R. **A preparação do romance**: a obra como vontade. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b. v. 2.

BARTHES, R. **A preparação do romance**: da vida à obra. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a. v. 1.

BAUDELAIRE, C. **El pintor de la vida moderna**. Trad. Alcira Saavedra. Valencia: Librería Yerba, 1995.

BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BENJAMIN, W. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Trad. de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

BENVENISTE, É. **Problemas de lingüística geral II**. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas, Pontes, 1989.

BERG, E. Una poética de la indeterminación: notas sobre Sergio Chejfec. **Crítica cultural**, v. 2, n. 2, p. 1-7, 2007.

BERGER, J. **Modos de ver**. Trad. Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

BIOY CASARES, A. **La invención de Morel**. 5. ed. Buenos Aires: Booket: 2006.

BISHOP, C. **Radical Museology: What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?**. London: Koenig Books, 2013.

BORGES, J. L. **Otras inquisiciones**. Buenos Aires: Emecé, 2005.

BOURRIAUD, N. **Radicante**. Trad. Michèle Guillemont. Buenos Aires, 2009.

BRAVER, L. Thoughts on the Unthinkable. **Parrhesia**, v. 24, p. 1-16, 2015.

CABALLERO, J. The Borgesian Monad Contaminated and Buenos Aires Photobombed: Pablo Katchadjian's "El aleph engordado" and Pola Oloixarac's "Las teorías salvajes". **Lucero**, v. 22, n. 1, p. 1-17, 2012.

CABRERA INFANTE, G. **Tres tristes tigres**. Barcelona: Seix Barral, 1971.

CACCIARI, M. Sinisteritas. In: _____. et. al. **Il concetto di sinistra**. Milano: Bompiani, 1982. p. 7-19.

CAETANO, I. A. **Bolivia**. Largometraje. Cine.ar. 2001. Web. 15 de abril de 2020 <<https://play.cine.ar/INCAA/produccion/1284>>.

CANDIDO, A. Literatura y subdesarrollo. In: FERNÁNDEZ MORENO, C. (Org.). **América latina en su literatura**. México: Siglo XXI, 1972. p. 335-353.

CHEJFEC, S. **Boca de lobo**. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.

CHIAMPI, I. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance hispano- americano. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COLÓN, C. **Los cuatro viajes del Almirante y su testamento**. Buenos Aires: Austral/Espasa Calpe, 1958.

CONTRERAS, S. En torno a las lecturas del presente. In: GIORDANO, A. (org.) **Cuadernos del seminario 1: los límites de la literatura**. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina: UNR, 2010. p. 135-152.

CONTRERAS, S. Intervención. **Boletín del Centro de Teoría y Crítica Literaria**, n. 11, p. 1-13, 2003.

CONTRERAS, S. Las vueltas de César Aira. **Actual**, Mérida, n. 33, p. 91-110, 1996.

CORNEJO POLAR, A. Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes. **Revista Iberoamericana**, v. LXIII, n. 180, p. 341-344, p. 1997.

CORTÁZAR, J. **Cuentos completos 2**. 2. ed. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.

CRARY, J. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (orgs.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 67-94.

CROCE, M. Francotiradora y forastera: dos condiciones para la crítica latinoamericana. **Congreso Brasileiro de Hispanistas**. Recife, 2020. Disponível em: <<http://www.xicongressohispanistas.com.br/evento-online/live.php?id=5>>. Acesso em: 02 set. 2020.

CUTTING, A. Tree of Fiction: Arboreal Analogies and Academic Imagination. In: SANTOS, N. S. A. **Anais do I Congresso Internacional de ficção, identidade e discurso**. São Luís: EDUFMA, 2016. p. 1183-1199.

DALCASTAGNÈ, R. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro, Horizonte/EDUERJ, 2012.

DALMARONI, M. Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino). **Boletín del Centro de Teoría y Crítica Literaria**, n. 12, p. 1-22, 2005.

DE LA CAMPA, R. **América Latina o el imperio de la inmanencia**. Nuevo texto crítico. v. 13-14, n. 25-28, p. 35-51, 2001.

DE LA CAMPA, R. América Latina o el imperio de la inmanencia. **Nuevo texto crítico**, n. 13-14, p. 35-51, 2001.

DE MAN, P. Autobiography as De-facement. **Modern Language**, v. 94, n. 5, p. 919-930, 1979.

DELEUZE, G. **Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia**. Trad. Equipo editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2005.

DERRIDA, J. **Gramatología**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1973.

DI NUCCI, S. **Bolivia construcciones**. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

DÍAZ, J. **A fantástica vida breve de Oscar Wao**. Trad. Flávia Carneiro Anderson. Rio de Janeiro: Record, 2015. (E-book)

DÍAZ, J. **The Brief Wondrous Life of Oscar Wao**. New York: Riverhead Books, 2007.

DIDI-HUBERMAN, G. **Ante el tiempo**: historia del arte y anacronismo en las imágenes. 3. ed. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. **El pesimismo no puede tener la última palabra**. Disponível em: http://es.rfi.fr/francia/20161020-georges-didi-huberman-el-pesimismo-no-puede-tener-la-ultima-palabra?ns_campaign=reseaux_sociaux&ns_source=FB&ns_mchannel=social&ns_linkname=editorial&ae_campaign_ref=partage_user&ae_campaign_date=2016-10-20. Acesso em 20 out. 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DORTA, W. Narrativas de la Generación Cero: escenas de traducción, cosmopolitismo y extrañamiento. **Revista de estudios hispánicos**, n. 51, p. 352-367, 2017.

DOYLE, B. The Posapocalyptic Imagination. **Thesis Eleven**, n. 131, v. 1, p. 99-113, 2015.

DUPREY, J. Travesía de una utopía rota: ekfrasis e historia en El hombre que amaba a los perro de Leonardo Padura. **Revista Iberoamericana**, v. LXXXV, n. 269, p. 1289-1309, 2019.

DURÃO, F. **Fragmentos reunidos**. São Paulo: Nankin, 2015.

ELIOT, T. S. La tradición y el talento individual. In: _____. **Ensayos escogidos**. Trad. Pura López Clomé. México: UNAM, 2000. p. 17-29.

ELTIT, Diamela. **La noche Boca de lobo**. 2000. (Texto lido na apresentação do livro de Chejfec em Buenos Aires, em 2000.)

FACHINELLI, E. Destra e sinistra: una doppia simbolica esaurita. In: CACCIARI, M. et. al. **Il concetto di sinistra**. Milano: Bompiani, 1982. p. 21-24.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. Trad. Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: a vontade do saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FRANÇA, J. Teoria em tempos de crise: três desafios da crítica literária hoje. **Guavira Letras**. n. 15, v. 1, p. 57-78, 2012.

FRANCO JUNIOR, A. Princípio de incerteza e esquizofrenia como metáfora do contemporâneo em Menino oculo, de Godofredo de Oliveira Neto. **Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC - Centro, Centros? Ética, Estética**. Curitiba: ABRALIC, 2011. v. 1. p. 1-6.

FREUD, S. Lo ominoso. In: _____. **Obras completas**. Trad. J. L. Etcheverry. V. XVII. Buenos Aires, Amorroutu, 2000, p. 215-252.

FUX, J. **Meshugá**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

GABRIEL, R. S. O escrito mineiro Jacques Fux investiga “loucura judaica” em novo livro. **Época**. 23 de novembro de 2016. Disponível em: < <http://epoca.globo.com/cultura/noticia/2016/11/o-escritor-mineiro-jacques-fux-investiga-loucura-judaica-em-novo-livro.html> >. Acesso em 15 jul. 2017.

GARRAMUÑO, F. **Frutos extraños**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Trad. Carlos Nogué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GIORGELLI, P. Las acacias. Largometraje. Cine.ar. 2010. Web. 20 de abril de 2020 <<https://play.cine.ar/INCAA/produccion/1385>>.

GOLDMANN, L. **A sociologia do romance**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GOMES, I. Do que tem tratado a crítica acadêmica. **Suplemento literário de Pernambuco**, 02 maio 2017. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/1859-do-que-tem-tratado-a-cr%C3%ADtica-acad%C3%A1mica.html>>.

GREEN, J. T. **Além do carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

GUNNING, T. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (orgs.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 33-65.

HARDT, M.; NEGRI, A. **Imperio**. Barcelona: Paidós, 2002.

HORNE, L.; VOIONMAA, D. N. Notes Towards an Aesthetics of Marginality in Contemporary Latin American Literature. **LASA Forum**, v. 40, p. 36-41, 2009.

HOYOS, H. **Beyond Bolaño**: the Global Latin American Novel. New York, Columbia University Press, 2015.

HULLOT-KENTOR, R. O que é reprodução mecânica?. **Remate de males**, n. 29, v. 1, p. 10-23, 2009.

HUTCHEON, L. **Irony's Edge: the Theory and Politic of Irony**. New York: Routledge, 2005.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAGUARIBE, B. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro, Rocco, 2007.

JAMESON, F. **Arqueologías del futuro**. Madrid: Akal, 2009.

JAMESON, F. **Documentos de cultura, documentos de barbarie: la narrativa como acto socialmente simbólico**. Trad. Tomás Segovia. Visor Distribuciones: Madrid, 1989.

JAMESON, F. La política de la utopía. **New Left Review**, n. 25, p. 37-54, 2004.

JAMESON, F. La singularidad estética. **New Left Review**, London, n. 92, p. 109-141, 2015.

JAMESON, F. **O pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo. Ática. 1996.

JAMESON, F. Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. **Social Texto**, n. 15, p. 65-88, 1986.

JELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JITRIK, Noé. Las dos tentaciones de la vanguardia. In: PIZARRO, A. (Org.). **América Latina: palabra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial, 1995. p. 57-74.

KATCHADJIAN, P. **El Aleph engordado**. Buenos Aires: IAP, 2009.

KLEIN, K. F. A geografia da imaginação. **Remate de males**, v. 35, n. 2, p. 285-299, 2015.

KLENGEL, S. Literatura: Latinoamérica dejó de ser exótica. **DW - Cultura**, 25 de abril de 2017. Disponível em: < <http://www.dw.com/es/literatura-latinoam%C3%A9rica-dej%C3%B3-de-ser-ex%C3%B3tica/a-38588955> >. Acesso em 15 jul. 2017.

KOHAN, M. Dos lecturas modernas. **Boletín del Centro de Teoría y Crítica Literaria**, n. 11, p. 1-5, 2003.

LADDAGA, R. **Estética de la emergencia**: la formación de otra cultura de las artes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

LADDAGA, R. **Estética de laboratorio**: estrategias de las artes del presente. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.

LAERA, A. Más allá del dinero: ficciones del trabalho en la Argentina contemporánea y la fetichización del escritor. **Badebec**, Rosario, v. 6, n. 11, p. 158-173, 2016.

LAGE, J. R. **La autopista: the movie**. New York: Sudaquia, 2016 [2014].

LANZENDORFER, T. The marvelous History of the Dominican Republic in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of*

Oscar Wao. **MELOS – The Society for the Studies of the Multi-Ethnic Literature of the United States**, v. 0, p. 0, p. 1-16, 2013.

LESSA, C. F. **A esquizofrenia do escritor: uma poética da obra de Godofredo de Oliveira Neto**. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas – Literatura Brasileira), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

LINK, D. **Fantasmas: imaginación y sociedad**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

LINK, D. **La ansiedad: novela trash**. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004.

LUDMER, J. **Aquí América Latina: una especulación**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010a.

LUDMER, J. Literaturas posautónomas. **Ciberletras** – Revista de crítica literaria y de cultura, n. 17, 2007. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

LUDMER, J. Literaturas postautônomas 2.0. **Z cultural: revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea**, Rio de Janeiro, 2010.

LUDMER, J. Literaturas postautónomas. **Ciberletras**, n. 17, 2007. Disponível em: <www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>. Acesso em: 10 dez. 2020.

LUDMER, J. **Notas para Literaturas posautónomas III**. 2010b. Disponível em: <<http://josefinaludmer.wordpress.com/2010/07/31/notas-para-literaturas-posautonomas-iii/>>. Acesso em 20 de ago. 2014.

MACHADO SÁEZ, E. Dictating Desire, Dictating Diaspora: Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* as Foundational Romance. **Contemporary Literature**, n. 52, v. 3, p. 522-555, 2011.

MERMANN-JOWIAK, E. M. Beyond Multiculturalism: Ethnic Studies, Transnationalism, and Junot Díaz's Oscar Wao. **Ariel: a Review of International English Literature**, n. 2, v. 43, p. 1-24, 2012.

MIGNOLO, W. **La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.

MIYOSHI, M. Turn to the Planet: Literature, Diversity, and Totality. **Comparative Literature**, n. 53, p. 283-297, 2001.

MONEGAL, E. R. La nueva novela latinoamericana. **Actas del tercer Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**, p. 47-63, 1968.

MONTÁS, K.; MENDOZA, M. Entrevista a Junot Díaz. **Rialta**, 2020. Disponível em: <https://rialta.org/entrevista-a-junot-diaz/?fbclid=IwAR0L7drFbns9Aa3LcNS-B4RBHWJv0rHZRUMGhJN_DT0Aro16n8YpVhug-d0w>. Acesso em 07 jan. 2021.

MORA, E. Intriga e narrativa. Duas operações da imaginação social. **Gragoatá**, Rio de Janeiro, v. 41, n. 2, p. 528-553, 2016.

MORAIS, M. C. Quando acordou, Macondo ainda estava lá. **Suplemento literário de Pernambuco**. Recife, n. 127, 2016, p. 10-13.

NILGES, M. Neoliberalism and the Time of the Novel. **Textual Practice**, v. 29, n. 2, p. 357-377, 2015.

O PARANÁ. Escritor entra na cabeça de loucos históricos. **O Paraná** – Cotidiano, 20 de novembro de 2016. Disponível em: <<https://www.oparana.com.br/noticia/escritor-mineiro-entra-na-cabeca-de-loucos-historicos>>. Acesso em: 15 de jul. 2017.

OLIVEIRA NETO, G. **Menino oculto**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

OLIVEIRA, R. P. Pesquisa literária em foco: tendências, possibilidades e impasses. **Nonada** (Porto Alegre), v. 1, p. 16-27, 2009.

OLIVEIRA, R. P. Teoria e crítica do conhecimento nos estudos literários. **Antares: Letras e Humanidades**, v. 3, p. 1-10, 2010.

OROZ, S. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

ORTIZ, R. **Otro territorio**. Ensayos sobre el mundo contemporáneo. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998.

PADURA, L. **El hombre que amaba a los perros**. Barcelona: Tusquets, 2009.

PANESI, J. Discusión con varias voces: el cuerpo de la crítica. **Boletín del Centro de Teoría y Crítica Literaria**, n. 12, p. 1-13, 2005.

PATERSON, R. Textual Territory and Narrative Power in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. **Ariel: a Review of International English Literature**, n. 3-4, v.42, p. 5-20, 2012.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Trad. Olga Zavary. 2. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, O. **Os filhos do barro**. Trad. Olga Zavary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

POE, E. A. O coração denunciador. Trad. Paulo Schiller. In: CALVINO, I. **Contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras: 2004. p. 279-284.

POUILLON, J. **O tempo no romance**. São Paulo: Edusp, 1974.

QUIJANO, A.; WALLERSTEIN, I. La americanidad como concepto, o América Latina en el moderno sistema mundial. **Revista internacional de Ciencias Sociales**, n. 134, p. 583-591, 1992.

RAMA, A. El boom en perspectiva. **Signos literarios**. v. 1, p. 161-208, 2005.

RAMA, Á. El sistema literario de la poesía gauchesca. In: RIVERA, J. V. **Poesía gauchesca**. Caracas: Ayacucho, 1987. p. IX-LIII.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANZINI, O. Instalación de Roberto Jacoby en el MALBA: “El espectador siempre está mirando a través de algo”. Cultura & espectáculos. **Página/12**. 20 sep. 2005. En: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-482-2005-09-20.html>>. (24 sep. 2015).

RICHARD, N. Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural. **Revista Iberoamericana**, v. LXIII, n. 180, p. 345-361, p. 1997.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa 1**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa 2**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010b.

ROAS, D. La amenaza de lo fantástico. In: _____. (Org.) **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001. p. 7-44.

ROSENBERG, H. **A tradição do novo**. Trad. de Cezar Tozzi. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SAER, J. J. A literatura e as novas linguagens. In: MORENO, C. F. (Org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 307-323.

SÁNCHEZ, L. R. **La guaracha del Macho Camacho**. La Habana: Casa de las Américas, 1985 [1976].

SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, L. Ni nacional ni cosmopolita: la literatura hispano-americana contemporánea. **Cuadernos de Literatura**, n. 17, p. 282-298, 2013.

SARLO, B. “¿Pornografía o fashion?”. **Punto de vista**. n. 83, p. 13-17, 2005.

SARLO, B. Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia. **Punto de vista**. n. 86, p. 1-6, 2006.

SAUSSURE, F. **Curso de lingüística geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SAWITZKI, M. Meshugá, de Jacques Fux. **Blog da Editora Record**. 7 de novembro de 2016. Disponível em: < <http://www.blogdaeditorarecord.com.br/2016/11/07/meshuga-de-jacques-fux/> >. Acesso em: 15 jul. 2017.

SHAW, D. **The Post-Boom in Spanish American Fiction**. Albany (New York): SUNY Press, 1998.

SHKLOVSKI, V. El arte como artificio. In: TODOROV, T. **Teoría de la literatura de los formalistas rusos**. Trad. al español de Ana María Nethol. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004. p. 55-70.

SINGER, B. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionismo popular. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (orgs.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 95-123.

SOMMER, D. **Ficciones fundacionales**: las novelas nacionales de América Latina. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.

SOMMER, D. **Ficções de fundação**: os romances nacionais da América Latina. Trad. Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SPERANZA, G. **Atlas portátil de América Latina**. Arte y ficciones errantes. Barcelona: Anagrama, 2012.

THOMAZ, P. C. A geografia cáustica de Boca de lobo de Sergio Chejfec. **Revista intercâmbio**, 2014. Disponível em:

<<http://2014.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1003/1329/2141.pdf>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

TINIANOV, J. Sobre la evolución literaria. In: TODOROV, T. (org.) **Teoría de la literatura de los formalistas rusos**. Trad. Ana María Nethol. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004. p. 89-101.

VERANI, H. Los signos vanguardistas: el registro de la modernidad. In: PIZARRO, A. (Org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial, 1995. 75-88.

VIERA, K. Nuevos sentidos para la ficción. Jorge Enrique Lage: La Habana del porvenir. **Zama**, n. 12, p. 47-57, 2020.

VIÑAR, M. “falar da tortura não é falar do torturado e da vítima, é falar da sociedade que é capaz de torturar” — entrevista com o psicanalista Marcelo Viñar. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 6, n. 1, p. 142-156, 2014.

VIÑAR, M.; VIÑAR, M. **Fracturas de la memoria**. Montevideo: Trilce, 1991.

VIRNO, P. **El recuerdo del presente**. Buenos Aires: Paidós, 2003.

VOIGT, L.; BRANCAFORTE, E. The Traveling Illustrations of Sixteenth-Century Travel Narratives. **Publications of Modern Languages Association (PMLA)**. v. 129, n. 3, p. 365-398, 2014.

WELLEK, R.; WARREN, A. **Theory of Literature**. New York: Harcourt, Brace and Company, 1949.

ZIZEK, S. **Zizek in Wall Street** (transcript), 2011. Disponível em: <https://esjaybe.wordpress.com/2011/10/19/transcript-zizek-at-occupy-wall-street/>. Acesso em: 20 out. 2016.

SOBRE O AUTOR

Wanderlan Alves é doutor em Letras (2014) pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de São José do Rio Preto (UNESP/SJRP), onde também cursou mestrado em Letras (2011) e graduação em Letras (2008). Realizou estágio de pós-doutorado na Universidade de São Paulo (USP), com projeto voltado para a literatura e a crítica latino-americanas contemporâneas, com apoio do CNPq. Atualmente, é professor de Literaturas Hispano-americanas da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), onde também é docente permanente do Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), atuando nas linhas de pesquisa “Literatura, Memória e Estudos Culturais” e “Literatura Comparada e Intermidialidade”. É membro da Latin American Studies Association (LASA), da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) e da Associação Brasileira de Hispanistas (ABH), além de participar dos grupos de pesquisa “Trânsitos teóricos e deslocamentos epistêmicos” (UFSM/CNPq – vice-líder) e do Grupo de Estudos de Literatura e Crítica Contemporâneas (GELCCO/CNPq – líder). É Bolsista de Produtividade do CNPq (PQ-2). Publicou dezenas de artigos no Brasil e no exterior, e em 2019 o livro *O melodrama e outras drogas: uma estética do paradoxo no pós-boom latino-americano* (Edupeb).

Projeto Gráfico, Editoração, Capa
JÉFFERSON RICARDO LIMA ARAÚJO

Tipografia
MINION PRO