

Fabricação do presente em Juan Rodolfo Wilcock

Kelvin Falcão Klein
(Universidade Federal de Santa Catarina)

Resumo

Este ensaio procura reler o manifesto de Josefina Ludmer sobre as literaturas pós-autônomas a partir de dois focos: em primeiro lugar, salientando a noção de “fabricação do presente” e, em seguida, sua produtividade para o resgate da obra do escritor ítalo-argentino Juan Rodolfo Wilcock. Tal percurso busca uma leitura do contemporâneo mais ligada à prospecção de suas lacunas e de seus elementos virtuais do que a repetição de seus argumentos de superfície.

Palavras-chave: Juan Rodolfo Wilcock; pós-autonomia; temporalidade.

Abstract

This essay attempts to reread Josefina Ludmer's manifest on the post-autonomous literature from two focuses: first, stressing the notion of “present making” and then its productivity to the recovery of the Italian-Argentine writer Juan Rodolfo Wilcock work. This path, instead of repeating its surface arguments, seeks a reading of contemporary through its gaps and its virtual elements.

Keywords: Juan Rodolfo Wilcock, post-autonomy; temporality.

É conhecido o enunciado de Josefina Ludmer que liga a pós-autonomia na literatura ao procedimento de “fabricação de um presente” (LUDMER, 2010). Essa “fabricação” é decorrência de uma “drástica operação de esvaziamento” do literário dentro da literatura, no sentido específico de um objeto cultural que, simultaneamente, está e não está na ordem do literário (LUDMER, 2010, seção I). Essa porosidade de fronteiras marca, segundo Ludmer, uma série de obras artísticas que emergiram no contexto latino-americano dos últimos anos (aquelas de César Aira, Daniel Link ou Fabián Casas, por exemplo). Mas é também evidente, na argumentação de Ludmer, o desejo de marcar a possibilidade de proliferação da categoria de pós-autonomia – ou seja, a possibilidade de movimentá-la dentro de temporalidades, geografias e pertencimentos culturais heterogêneos. Essa marcação é efetuada a partir, sobretudo, da ênfase no entrecruzamento constante das performances artísticas: “hiper-realismos, naturalismos e surrealismos” fundidos, como aponta Ludmer (2010, seção III).

A circulação dessa categoria proposta por Ludmer pode ser pensada a partir daquilo que George Kubler, em seu livro *The Shape of Time*, publicado em 1962, chama de “anatomia das rotinas”, que seria, em termos gerais, a dinâmica histórica que regula os eventos e suas nomenclaturas possíveis (KUBLER, 2008, p. 64). Seja na crítica, na arte visual ou escrita, toda manifestação discursiva está sujeita a um regime de legitimação e de aceitabilidade, e é esse regime que demarca as fronteiras que determinam aquilo que é legível dentro de um espaço histórico determinado – aquilo que Michel Foucault, ao falar de Mendel em *A ordem do discurso*, chama de “o verdadeiro do discurso” (FOUCAULT, 1996, p. 35). Kubler argumenta que todo artefato hermenêutico participa de uma série, que tanto tensiona quanto amplia seu pertencimento a uma cadeia de significação. As formas, durações e intensidades são balanceadas precisamente nos resgates efetuados de tempos em tempos, e essa concepção do trabalho crítico está bastante próxima do momento em que Ludmer define o contemporâneo como a esfera da “fabricação do presente”. Essa percepção fluida da relação entre comentário e artefato artístico é fundamental para uma abertura do passado: segundo Kubler, a “forma do tempo” é maleável, e toda visão do passado deve ser retomada a partir do instrumental que a própria história torna disponível e legível (KUBLER, 2008, p. 81-92).

Mais do que discutir a validade ou correção das ideias de

Ludmer, meu objetivo é o de deslocar, à feição de Kubler, as categorias produzidas na contemporaneidade em direção a certos momentos silenciados na literatura latino-americana (e o próprio alcance de uma visão pautada por uma definição de “literatura latino-americana”). Proponho, portanto, ampliar a arqueologia pós-autônoma em direção ao escritor Juan Rodolfo Wilcock, explorando, no percurso, alguns pontos de sua obra que salientam aspectos da reflexão que Ludmer levantaria muitas décadas depois. Isso se justifica pela própria posição “diaspórica” que Wilcock ocupa, oscilando, continuamente, através de uma série de posições sociais e históricas: nem italiano, nem argentino, e, ao mesmo tempo, ambos; manipulando não apenas o italiano e o espanhol, mas também o inglês, o francês e o alemão, que utiliza em seu ofício de tradutor; além dessa última ocupação, foi também contista, romancista, ensaísta, jornalista, colecionador, compilador e editor, e essas facetas frequentemente se imbricam na maioria de seus textos. “Wilcock es un caso de escritor de radical originalidad, difícil de clasificar”, escreve Enrique Vila-Matas, e continua: “Entre otras cosas, es un caso poco común de escritor argentino que al mismo tiempo es escritor italiano, y en ambas lenguas – quizás esto es lo más difícil de todo – un escritor de primera fila, aunque en estos momentos”, finaliza Vila-Matas, “no goza de excesiva fama entre los lectores del gregario panorama editorial actual” (2003, p. 83). Seja com sua escrita, seja com seu corpo (sua mobilidade, seus afetos e suas escolhas), Wilcock “borra os campos” de pertencimento, fazendo com que as fronteiras do literário (daquela versão do literário que ele pratica) passem a abarcar um conjunto de redefinições classificatórias (LUDMER, 2010, seção VI).

Wilcock, nascido em Buenos Aires em 1919, se estabelece em Roma a partir de 1957. Ao longo da década de 1940, colabora na revista *Sur* e publica, sempre em espanhol, alguns livros de poemas (*Ensayos de poesía lírica, Paseo sentimental, Los hermosos días*). É em seu período italiano, contudo, que Wilcock produzirá suas obras mais audaciosas e produtivas. Uma delas se presta de forma especial ao debate sobre a questão do pós-autônomo: trata-se de *Fatti inquietanti*, uma coletânea de fragmentos publicada pela editora Adelphi em 1960 (o primeiro livro de Wilcock produzido inteiramente em italiano – no mesmo ano a editora Bompiani publica *Il caos*, que é a tradução da última publicação de Wilcock na Argentina, os contos de *El caos*). É quase arriscado dizer que Wilcock “produziu” o livro – e é precisamente aqui que a implosão

dos pertencimentos, enunciada por Ludmer a partir da categoria de pós-autônomo, pode auxiliar na visão retrospectiva desse projeto de Wilcock. *Fatti inquietanti* é tanto um projeto de criação verbal quanto de coleta de fragmentos, explorando a inventividade linguística ao mesmo tempo em que lança luzes àquilo que está evidente no cotidiano e que, por isso, é deixado de lado. Wilcock, em seus primeiros anos na Itália, colecionou recortes dos mais variados jornais, selecionando as notas e notícias mais pitorescas, aquelas que desafiavam a verossimilhança tão vigiada do trabalho jornalístico. São dezenas de breves fragmentos que expõem, em estilo conciso e distanciado, absurdos rotineiros da realidade italiana na virada da década de 1950 para a década de 1960.

O livro alia montagem e criação, desvio do cotidiano e do real para a esfera da ficção, e o faz justamente no direcionamento do fragmentário dos jornais (e na contramão de sua natureza efêmera) em direção à materialidade e totalidade da forma livro. Wilcock retira as notícias de seus contextos e, através de um procedimento de renomeação, ressignifica substancialmente os fragmentos. Os novos nomes são os primeiros passos no percurso de desvio cognitivo pretendido por Wilcock: “O menino mecânico”, “Cultos da Melanésia”, “O problema do espelho”, “Os peixes falam”, “Metabolismo do unicórnio”, “O mistério do violino”, “Prostitutas inglesas”, “Os oráculos publicitários”, “Batismo comunista”, “Demografia soviética”, “O clichê cotidiano”, “Turismo de massa”, “A escola dos monstros”, todos eles envolvidos em um complexo jogo de remissões históricas veladas e irônicas (WILCOCK, 1992, p. 5-8). “Leio a literatura como se fosse uma notícia”, escreve Ludmer em seu manifesto (2010, seção X). E mais: também os fragmentos de Wilcock procuram “perder voluntariamente a especificidade e atributos literários” (seção VII) e se inserir num “processo de transformação das esferas” de atribuição de sentido (seção VIII). Antes mesmo dos trabalhos de Pierre Bourdieu – citado por Ludmer como o horizonte a ser ultrapassado – Wilcock já deixava de lado a restrição dos “campos”, dos “gêneros” e das “autorias” e investia em um procedimento ficcional que não apenas mostrava e repensava seus processos de formação, mas que colocava em xeque (à semelhança de Mendel, fora do regime de verdade de sua contemporaneidade) a própria circulação do literário e de seus gestos e ritos.

No verbete “Um batismo comunista”, iniciado com a frase “Em um jornal de Budapeste apareceu a estranha notícia...”, Wilcock

conta a história do batismo do filho de um operário húngaro, Mihály Czirjancis, em uma cerimônia que “não se sabe se definir de religiosa”. A secretária da seção local do partido comunista serviu de madrinha, e a cerimônia foi realizada no pátio da fábrica na qual trabalhava o pai da criança. Tanto ele quanto os colegas presentes no batismo “cantaram em coro os diversos hinos comunistas húngaros” (WILCOCK, 1992, p. 146). No verbete “A mensagem secreta de Shakespeare”, surge uma espécie de breve resenha do livro *Análises do cifrário shakespeariano*, de autoria do casal William e Elizabeth Friedman. O livro demonstra como é vã a busca por “mensagens secretas” na obra de Shakespeare que levariam a uma suposta revelação da “verdadeira identidade do poeta”. Wilcock acrescenta que se soma à credibilidade do trabalho o fato do casal ter trabalhado, durante a II Guerra Mundial, no serviço secreto do governo norte-americano (1992, p. 112). Em um verbete dos mais breves, curiosamente intitulado “A grande fissura”, Wilcock apresenta a notícia em termos igualmente antitéticos: “Parece definitivamente estabelecido que a crosta externa do nosso planeta apresenta uma tremenda fissura”. O tom cético do compilador (Wilcock) entra em contato, muito rapidamente, com o tom assertivo do jornalista anônimo – e a nota prossegue, informando que a fissura, com três quilômetros de profundidade, começa na Ásia Central, atravessa a região ártica, desce o Atlântico, desvia o Cabo da Boa Esperança e, depois de atravessar o Índico e o Pacífico, “alcança a costa norte-americana até o Alasca” (1992, p. 129).

Por mais diversos que pareçam entre si, esses verbetes apontam para uma feição crítica que percorre todo o projeto de Wilcock em *Fatti inquietanti*: o que espanta no mundo (no mundo dos discursos, dos objetos e dos artefatos artísticos) não é tanto o seu conteúdo – seu aspecto “semântico”, por assim dizer –, e sim sua exposição programática, sua montagem e, finalmente, sua dimensão sintática. Se assim não fosse, de nada valeria o gesto de Wilcock de retirar dos jornais os variados fragmentos de *Fatti inquietanti*. A validade dessa extração reside justamente na preponderância, nesse contexto específico, do sintático sobre o semântico, pois era o conteúdo dos verbetes que estava, desde sempre, disponível à vista de todos, acessível a qualquer um que se dispusesse a abrir os jornais. O que potencializa o gesto revolucionário da montagem é que, em paralelo à revitalização sintática, o conteúdo também se apresenta com novas características no momento de seu

deslocamento. Ao movimentar aquilo que, de tão conhecido, é deixado de lado, Wilcock revitaliza as potencialidades tanto da “ficção” quanto da “realidade”, e o escopo final desse projeto é precisamente a mescla definitiva dessas fronteiras. Nesse aspecto, os verbetes de Wilcock e, sobretudo, o gesto que permite a composição de seu livro, relembram o contexto do *objet trouvé* dos vanguardistas de início do século XX, responsável por um curto-circuito na hierarquia que demarcava as relações entre o fazer artístico e a circulação dos objetos cotidianos (IVERSON, 2004). Esse curto-circuito está bastante documentado nas intervenções de Marcel Duchamp, Man Ray, Pablo Picasso, no romance *Nadja*, de André Breton, ou, mais recentemente, nas caixas portáteis de Joseph Cornell e nas sobreposições e experimentações de Kurt Schwitters ou Robert Rauschenberg (WARLICK, 2007).

Para Ludmer, há também a demarcação de um curto-circuito na relação entre o real e o literário, e isso se dá no momento em que as literaturas pós-autônomas “sairiam da 'literatura', atravessariam a fronteira, e entrariam em um meio (em uma matéria) real-virtual, sem foras, a imaginação pública: em tudo o que se produz e circula e nos penetra e é social e privado e público e 'real'” (LUDMER, 2010, seção IX). Apresento aqui, portanto, o livro de Wilcock, *Fatti inquietanti*, como um laboratório antecipado das potencialidades desses atravessamentos: ao mesclar o registro jornalístico com o registro ficcional, fazendo com que isso seja possível a partir de um movimento de coleta e montagem, Wilcock faz emergir o próprio “meio real-virtual” de que fala Ludmer, um espaço “sem foras” que opera a partir de um questionamento da validade da “imaginação pública”. Tal imaginação só se revela produtiva, postula Wilcock, a partir do envolvimento de contrários, do choque de perspectivas e de registros heterogêneos, que redundará, finalmente, na inscrição de um delírio ficcional na própria matriz social que o engendrou – e esse é o espaço do privado-público, da conjunção que admite a validade da contradição pós-autônoma que lhe é inerente. Nas palavras de Ludmer, essa confrontação é a premissa para o surgimento da “fábrica do presente” que, em seu encontro com “a imaginação pública”, tem como tarefa e responsabilidade “contar algumas vidas cotidianas em alguma ilha urbana latino-americana” (LUDMER, 2010, seção IX). A própria ideia de “ilha urbana latino-americana” é deslocada, geográfica, temporal e historicamente, pelo reposicionamento de Wilcock como precursor desse cenário interpretativo de Ludmer.

A obra de Wilcock reposiciona as declarações de Ludmer, que, por vezes, parecem muito restritas ao seu presente imediato – uma decorrência direta da própria gramática dos manifestos. E, por outro lado, certos aspectos do gesto disruptivo de Wilcock, feito tantas décadas atrás, talvez só apareçam de forma mais nítida após a leitura do manifesto de Ludmer. São peças incorporadas a uma montagem que envolve temporalidades e discursividades heterogêneas, o que equivale a dizer que o próprio passado é reposicionado a partir da leitura do contemporâneo e, conseqüentemente, essa contemporaneidade, tão importante na argumentação de Ludmer, é atravessada obliquamente pelas reverberações que chegam até nós dos procedimentos levados a cabo por Wilcock em *Fatti inquietanti*. Cada figura apresentada por Wilcock em sua montagem traz consigo seu próprio espaço original, sem, com isso, deixar de ocupar o mesmo lugar que todas as outras, construindo um conjunto de singularidades (NANCY, 1996). Dentro desse cenário complexo, as relações são construídas a partir de diretrizes internas à imagem e ao pensamento do artista, e encontram, finalmente, uma espécie de eco tardio nas reflexões de Ludmer – um eco que se espalha pelas camadas do tempo, sem destinatário ou emissor, que é responsável pela possibilidade crítica de articulação dos dois textos (ou seja, o manifesto de Ludmer e os “fatos inquietantes” de Wilcock).

Existem dois pontos no texto de Ludmer que encontram uma produtiva ressonância no trabalho que Wilcock desenvolveu na Itália ao longo da década de 1960: a “imaginação pública” e a “fábrica do presente”. Já mencionei que *Fatti inquietanti* foi construído a partir de uma coleta de inúmeros fragmentos de notícias publicadas em periódicos, naquilo que se apresenta como o gesto inicial do exercício de “montagem do efêmero” que faz Wilcock. Em seguida, o escritor passa a contribuir também ele com a imprensa, primeiro com notas anônimas sobre lançamentos do mercado editorial e, pouco a pouco, passa aos artigos assinados sobre uma vasta gama de tópicos: teatro, política, viagens, artes plásticas e ficção. Wilcock estava profundamente envolvido em um projeto de desvio da banalização da imaginação pública, e suas principais ferramentas eram a ironia e a insistência em uma desnaturalização daquilo que era tomado como corriqueiro. Com seus artigos, Wilcock mostrava que o presente, o contemporâneo e a atualidade não eram elementos homogêneos da experiência, e sim espaços de confronto. Em outras palavras, Wilcock apresentava a

consciência de que o presente deve ser fabricado a partir da imaginação, para que seja, finalmente, vivido de forma plena – o “território” das “experiências de migração” de que fala Ludmer, um ponto de vista com relação ao mundo e à literatura (LUDMER, 2010, seção IX e X).

Para exemplificar essa situação, basta olhar alguns dos textos que Wilcock publicou, ao longo da década de 1960, no jornal *Il mondo*, de Roma. Parte deles foi editada em uma coletânea, *Il reato di scrivere*, lançada na Itália em 2009. Alguns dos textos em questão atacam diretamente a relação entre mídia, banalização e a voz do escritor, ou a opinião dos intelectuais, no que diz respeito aos assuntos da cultura – uma divisão que é imposta e que Wilcock procura problematizar. Artigos como “Romancistas e chimpanzés”, “Língua e moral”, “Ilusão e crítica” e especialmente “Escritores na tela” abordam a difícil transição que leva de uma concepção automática da cultura e dos meios de comunicação a uma visão crítica e, por que não, pós-autônoma (WILCOCK, 2009, p. 72). Ao escrever no jornal, ao utilizar uma plataforma de acesso ao público leitor, Wilcock questiona o próprio mecanismo que lhe permite estar ali, gerando um descompasso e um curto-circuito na circulação da “imaginação pública”. No artigo “Ilusão e crítica”, no último parágrafo, Wilcock escreve que “um jornal sério, seguro de si, poderia permitir-se aquilo que alguns anos atrás fez o *Times Literary Supplement*”, ou seja, “republicar as resenhas que o próprio jornal publicou na época do lançamento das obras mais importantes da primeira metade do século”; um espetáculo ridículo, afirma Wilcock, pois T. S. Eliot e D. H. Lawrence são classificados como insuficientes: “mas o fato significativo é o seguinte”, finaliza Wilcock, “mais de dois terços das obras mais notáveis daqueles cinquenta anos não foram consideradas, quando apareceram, dignas de revisão” (WILCOCK, 2009, p. 55, tradução minha).

Wilcock, antes de mais nada, promove um deslocamento do tempo envolvido na leitura: o que era importante em termos críticos já não é mais, já não representa a preponderância que outrora mostrava – o tempo presente revê o tempo passado (resgatando rigorosamente as mesmas palavras através da republicação das resenhas) e cria novos critérios. Tal movimentação é análoga àquela que está tentando fazer Ludmer em seu manifesto, que incide justamente no exercício de retomar os campos autônomos do passado sob uma nova ótica, um novo idioma estratégico. É interessante que Wilcock faça uso de termos como “jornal sério” e “seguro de si”, apontando para a inerente dificuldade

de um projeto de confrontação do passado – não apenas um passado anônimo ou comunitário, mas, pelo contrário, um passado que está ligado diretamente às escolhas que o próprio jornal fez. A segurança e a seriedade são medidas a partir de uma consciência da responsabilidade diante do passado construído, um passado que, de resto, segue passando, segue na “ordem do dia”, para utilizar as palavras de Walter Benjamin na terceira tese sobre o conceito da história (BENJAMIN, 1985, p. 223).

Mas o gesto de Wilcock vai além: ele questiona o jornal a partir de suas próprias palavras, de suas próprias omissões, e, ao frisar os retornos e as sobrevivências daquilo que foi deixado de lado (os “dois terços” sem recensão), joga a história em confronto com a banalização. Não se trata apenas de literatura, ou da dimensão avaliativa das recensões; para Wilcock, os textos falam algo mais do que aquilo que de fato dizem, algo mais além daquilo que está escrito – sobre e sob o escrito, estão os juízos, os pertencimentos, os dogmas, as receitas e os interditos. Seja agora, no tempo de Wilcock ou no tempo de Eliot – mais uma vez não é apenas o conteúdo que está em questão, mas também o ritmo da periodicidade, que repercute diretamente na sintaxe da intervenção histórica e temporal. O gesto crítico produtivo é esse que faz Wilcock (resgatando-o das práticas do *Times Literary Supplement*) e que devemos fazer também: questionar não somente as obras e seus valores intrínsecos, mas todo o sistema que gira em torno delas, o sistema que opera determinando o que é válido ou o que não é, que é precisamente aquilo que aponta Ludmer quando fala da nova episteme que deve surgir quanto consideramos a literatura para além do bom e do mau (2010, seção VIII). Até certo ponto, e assumindo um posicionamento metacrítico, poderíamos aplicar as ideias de Wilcock ao seu próprio caso: retornando à segunda metade do século XX, distanciados quase cinquenta anos, o que encontraríamos sobre o próprio Wilcock na imprensa (argentina e italiana)? Assim como ele retoma Eliot e Lawrence na década de 1960, mostrando a receptividade que eles receberam (ou não receberam) em seus contextos de origem, podemos igualmente refletir sobre a obscuridade de Wilcock em seu contexto de origem e, mais importante, que lição crítica pode ser extraída desse deslocamento – um movimento que, de resto, é apresentado por Wilcock em seus textos.

Neste ponto, três diferentes linhas de argumentação se encontram: em primeiro lugar, a retomada da obra de Wilcock e a reflexão acerca de seu reposicionamento na cena literária e cultural latino-americana (o que

redundaria em uma revisão da própria ideia de “latino-americanidade”); em segundo lugar, as intervenções jornalísticas e literárias de Wilcock como imagens, na prática da escritura, não apenas das ideias postas por Josefina Ludmer em seu manifesto sobre a literatura pós-autônoma, mas, principalmente, da produtiva noção de “fabricação do presente” como intervenção histórica e crítica; e, finalmente, em terceiro lugar, a releitura das noções críticas desenvolvidas por Ludmer através de um filtro que, levando em consideração a possibilidade de manejo temporal das categorias propostas, termine por delinear uma camada suplementar ao debate sobre a pós-autonomia.

A junção desses três horizontes, acrescidos dos postulados de George Kubler acerca da marcação histórica das nomenclaturas hermenêuticas, leva a um ponto de observação que é, simultaneamente, da ordem do amplo e do microscópico: na leitura atenta de um breve fragmento de artigo de jornal, é possível descortinar uma passagem que leva a uma leitura do contemporâneo (Ludmer e a pós-autonomia) que privilegia mais a prospecção de suas lacunas e de seus elementos virtuais (que residem ainda em potência na massa visível de dados) do que a repetição de seus argumentos de superfície. É possível dizer que a lição de tal privilegiamento está dada desde o “breve fragmento”, ou seja, desde as palavras de Wilcock acerca do resgate que o jornal fez de seu passado. Wilcock menciona diretamente os “dois terços” que ficaram de fora do campo de recensão do jornal. Ainda que não estejam diretamente presentes (uma vez que não se pode resgatar aquilo que não foi produzido), os “dois terços” são posicionados por Wilcock justamente em sua potência invisível, ou ainda, como incontornáveis indícios de certa cegueira crítica praticada pelo *Times Literary Supplement* com os artefatos artísticos que lhe foram contemporâneos – uma cegueira que, como mostrou Paul de Man, não remeteria a “culpados” e “vítimas”, e sim ao complexo contexto de historicidade das línguas e de seus usos, o que leva a uma crítica feita de “contradições legitimadas” (DE MAN, 1971, p. 103).

Essa postura, que foge da repetição do exposto e procura a revelação do virtual, não é nova – uma de suas manifestações mais concisas pode ser rastreada em *Ideia da prosa*, livro que Giorgio Agamben publica em 1985. Agamben não apenas argumenta em favor do procedimento, como também o aproxima bastante das reflexões de Wilcock (e, por conta do percurso que venho realizando neste ensaio,

também das reflexões de Ludmer) sobre o confronto entre tempo, história e revisão crítica dos artefatos artísticos. O fragmento de Agamben em questão é aquele intitulado “Ideia da época” (uma das seções de *Ideia da prosa*), no qual ele afirma que

o aspecto mais farisaico da mentira implícita no conceito de decadência é a pedanteria com a qual, no próprio momento em que se lamentam a mediocridade e o declínio e se registram os presságios do fim, se faz em cada geração a lista dos novos talentos e se catalogam as formas novas e as tendências epocais nas artes e no pensamento. Nesse recenseamento mesquinho, muitas vezes de má-fé, perde-se o único e incomparável título de nobreza que o nosso tempo poderia legitimamente reivindicar a propósito do passado: *o de não querer já ser uma época histórica*. (AGAMBEN, 2012, p. 80).

Ao falar de “decadência”, “mediocridade” e “declínio”, Agamben ataca a mesma episteme limitada mencionada por Ludmer em seu manifesto (2010, seção VIII), aquela que diz respeito ao delineamento de fronteiras estéticas rígidas e a consequente formação de campos de pertencimento autônomos. Tal episteme é responsável pelo “recenseamento mesquinho” de que fala Agamben, encabeçado pelas listas de novos talentos e pelos catálogos de formas novas. Esse “recenseamento mesquinho” é da mesma natureza daquele que Wilcock resgata em seu fragmento – uma aproximação que é plenamente justificável, uma vez que Wilcock e Agamben foram amigos e frequentaram os mesmos círculos intelectuais de Roma (foi a partir de Wilcock que Agamben conheceu Elsa Morante, como relatado em um dos ensaios de *Categorie italiane* (AGAMBEN, 2010, p. 164)). Diante disso, não é absurda a ideia de que Wilcock estivesse sendo irônico ao referir-se à “seriedade” do gesto do *Times Literary Supplement* de resgatar suas resenhas antigas. A ironia é inclusive potencializada com a frase final de Wilcock, que recorda os “dois terços” de obras que sequer foram consideradas para recensão. Mais do que louvar o gesto de resgate, portanto, a ironia de Wilcock tem como objetivo a desarticulação da lógica da “época histórica” de que fala Agamben, ou, em termos mais diretos, a desarticulação do discurso autonomista que pauta a lógica da segregação de épocas e temporalidades.

Como aponta Agamben, é na dimensão do recenseamento – que

é a imagem da compartimentalização autonomista da história – que se perde a reivindicação mais legítima de nosso tempo diante de seu passado: “o de não querer já ser uma época histórica”, como escreve Agamben, que continua, adiante, argumentando que “conceitos como os de pós-moderno, de novo renascimento, de humanidade ultrametafísica, revelam o grão de progressismo escondido em todo pensamento da decadência e no próprio niilismo”, o que importa é, em todos os casos, segundo Agamben, “não perder a nova época que já chegou ou chegará, ou pelo menos poderá chegar, e cujos sinais já podem ser decifrados à nossa volta”, que poderá descortinar “a única possibilidade propriamente humana e espiritual: a de sobreviver à extinção, de pular por cima do fim do tempo e das épocas históricas, não em direção ao futuro ou ao passado, mas em direção ao próprio coração do tempo e da história” (AGAMBEN, 2012, p. 81). Poderíamos acrescentar que é nesse “coração do tempo e da história” que se dá a “fabricação do presente” enunciada por Ludmer e exercitada por Wilcock, uma vez que tal fabricação se apresenta, antes de tudo, como uma recusa dos campos autônomos (futuro ou passado, como coloca Agamben) e uma alternativa ao pensamento contemporâneo. “Não querer já ser uma época histórica” é o desejo que funda a possibilidade da pós-autonomia, ou, ao menos, a possibilidade de leitura pós-autônoma das obras e dos artefatos artísticos.

Ao unir as peças, portanto, temos o seguinte desenho como conclusão: a fabricação do presente postulada por Ludmer, em consonância com um uso diferenciado da imaginação pública, pôde ser rastreada na poética de Juan Rodolfo Wilcock, cuja própria posição “geo-cultural” já lança questões importantes ao debate sobre a pós-autonomia; aliada a essa confluência está a reflexão de Giorgio Agamben acerca da “ideia de época”: a tarefa do presente é a de abandonar as pretensões de delimitação das “épocas históricas”, ou seja, abrir os campos autônomos da reflexão crítica, filosófica e estética à porosidade dos entrecruzamentos históricos e temporais. Mais do que uma simples desvalorização do passado, que, como aponta Agamben no trecho citado acima, é apenas o “grão de progressismo” que se esconde nas categorizações “demolidoras” da crítica, é preciso buscar um reposicionamento das forças em jogo. Para escapar do “recenseamento mesquinho” das formas e dos objetos – uma prática que Wilcock denunciou como recuperação tautológica do mesmo – é preciso revisitar não aquilo que é conhecido, e que, conseqüentemente,

mantém em segurança as vigiadas fronteiras de pertencimento, e sim aqueles “dois terços” que permaneceram invisíveis, em potência. Diante da noção de pós-autonomia, o que persiste como tarefa é precisamente o desmantelamento dessa resistência dos pertencimentos, uma barreira que só pode se tornar porosa a partir do paciente e contínuo trabalho de leitura do tempo, da história e de suas lacunas.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

_____. *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*. Bari: Laterza, 2010.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da história”. In: *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas, vol. 1*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 222-232.

DE MAN, Paul. “The Rethoric of Blindness: Jacques Derrida's Reading of Rousseau”. In: *Blindness and Insight. Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*. Nova York: Oxford University Press, 1971, p. 102-141.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo, Loyola, 1996.

IVERSON, Margaret. “Readymade, Found Object, Photograph”. *Art Journal*. Vol. 63, n. 2 (verão de 2004). Nova York: College Art Association, p. 45-57.

KUBLER, George. *The shape of time: remarks on the history of things*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2008.

LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”. Tradução de Flavia Cera. *Sopro 20. Panfleto político-cultural*. Desterro, janeiro de 2010. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>>. Acesso em: 04/jan/2013.

NANCY, Jean-Luc. *Être singulier pluriel*. Paris: Galilée, 1996.

VILA-MATAS, Enrique. *Aunque no entendamos nada*. Santiago do Chile: J. C. Sáez Editor, 2003.

WARLICK, M. E. “Magic, Alchemy and Surrealist Objects”. In: SCHENKEL, Elmar; WELZ, Stefan (eds). *Magical Objects: Things and Beyond*. Cambridge, Mass.: Galda & Wilch Verlag, 2007, p. 1-31.

WILCOCK, J. Rodolfo. *Il reato di scrivere*. Milão: Adelphi, 2009.

_____. *Fatti inquietanti*. Milão: Adelphi, 1992.