

O próprio, a propriedade e o apropriado: variações em torno da ideia de “Literaturas pós-autônomas” de Josefina Ludmer

Tiago Guilherme Pinheiro
(Universidade de São Paulo)

Resumo

Este texto busca reler e reorganizar, em outros termos, a proposta de Josefina Ludmer exposta em “Literaturas posautônomas”. Para tanto, serão destacadas as tensões entre o próprio, a propriedade e o apropriado para repensar o papel da literatura e da autonomia dentro da atual situação discursiva e institucional do campo e suas relações com as noções hegemônicas de democracia, neoliberalismo e multiculturalismo.

Palavras-chave: Literaturas Pós-autônomas; Josefina Ludmer; Literatura Latino-Americana; Literatura e Democracia; Neoliberalismo.

Resumen

Este texto busca releer y reorganizar, en otras palabras, la propuesta de Josefina Ludmer expuesta en el ensayo “Literaturas posautônomas”. Para eso, serán destacadas las tensiones entre lo propio, la propiedad y lo apropiado para repensar el rol de la literatura y de la autonomía en la actual situación discursiva e institucional del campo y sus relaciones con la democracia, el neoliberalismo y el multiculturalismo.

Palabras clave:

Literaturas Posautônomas; Josefina Ludmer; Literatura Latinoamericana; Literatura y Democracia; Neoliberalismo.

Em *Aquí America latina*, livro publicado em 2010 e no qual se inclui o texto “Literaturas posautónomas” (que circula na Internet desde 2007), Josefina Ludmer opta por lançar mão de um gênero de abordagem das textualidades que constituem o tempo presente – e que também anunciam um tempo por vir – pouco praticado, quando não vituperado, pela maior parte da crítica e da teoria literária: a especulação.

Parte fundamental da produção de conhecimento nas ciências exatas e biológicas, o ato de especular é visto com desconfiança na crítica e teoria literária, senão em toda a área de humanas, ou, ao menos, no formato que esse campo foi tomando nesse último século. De fato, talvez seja impossível abordar objetos textuais ou situações discursivas futuras, não constituídas, ou o rumo que tomará qualquer atividade humana, sob o risco de recair em determinismo, de clausura (obviamente, nas chamadas ciências exatas, a especulação participa da própria legitimação da atividade, em especial, quando somada à noção de progresso). Esse tipo de articulação, entretanto, faz parte da dimensão experimental que envolve a composição de qualquer objeto, seja ele estético, científico, matemático, tecnológico, biológico, histórico, etc. (Não à toa, o ensaio de Ludmer, assim como muitos dos ensaios que ela tem como referência, está balizado por produções que se constroem justamente na intersecção dessas práticas). E também na teoria, naquilo que tem de teórico, há sempre especulação diante das novas formas de relação propostas por essas composições, já que elas não se apresentam como simplesmente disponíveis: necessitam de um impulso de nomeação e de constituição do olhar (lembramos da ligação etimológica da palavra especular com a noção de visão, de “fazer imagens”) para que se tornem *existentes*, por assim dizer. Por isso, especular também envolve uma dimensão prospectiva, uma tentativa de traçar temporalidades possíveis a partir do nosso (possível) presente.

E aí também temos essa retomada da ficção científica, do pensamento especulativo do *syfy*, que perpassa todo o livro de Ludmer como uma espécie de modelo metodológico, já que, em diversos sentidos, seu livro trata sobre um futuro, um futuro tornado presente, nesse novo século latino-americano, dessa marca fetichizada do ano 2000, do novo milênio, que está presente como falta, como decepção, mas também em muito dos escritos em que aborda uma ficção científica peculiar, de textos que conservam a marca do futuro como mero índice, sem de fato se atreverem a descrevê-lo, deixando-o como uma sombra incalculável

sobre o presente – pensemos em *2666* (2005) de Roberto Bolaño, *Perros héroes* (2003) de Mario Bellatin, *Mantra* (2001) de Rodrigo Fresán – todos livros que jogam com a ideia de futuro e de certo modo com o apocalipse.

Com relação ao estado de coisas específico que busca abordar, desse presente e desse futuro que o assombra (tanto futuro do presente como do passado), Ludmer vacila entre dois modos de entender o que seria essa situação que ela denomina como “pós-autônoma”: por um lado, descreve-a como um desmembramento de campos e esferas sociais, que cria uma grande zona de indistinção, especialmente no que se diz sobre a cultura e o mercado; e, por outro lado, um ato de recusa por parte de certos objetos textuais em participar desse lugar “literário” que lhes é tido como próprio. Do mesmo modo, Ludmer vacila em separar realidade e ficção ou simplesmente assumir uma *realidadficción*, ou, ainda, em declarar a impossibilidade da persistência de certas categoriais como “autor” ou “obra”, pois não deixar de por vezes separá-las e utilizá-las. Por isso, mais que uma constatação, o ensaio de Ludmer pode ser visto como um manifesto, a tentativa de instaurar performativamente um nome para uma situação distinta, mas que ainda carrega os restos que a impedem de funcionar totalmente enquanto tal. Por isso, o texto de Ludmer está sempre entre a descrição e a necessidade, entre aquilo que é e aquilo que pode ser. Não à toa seu gesto se coloca várias vezes com um convite imaginativo: “Supongamos que...” (LUDMER, 2010, p. 9; p.127), “Imaginemos esto” (*idem*, p.149).¹ Assim, o termo pós-autonomia oscila entre o estatuto do lugar que antecede os livros que ela invoca ou esse outro lugar ou o não-lugar por eles exigidos. Um entre-tempos que é igualmente um entre-lugares.

Muchas escrituras de los 2000 atraviesan la frontera de la literatura (los parámetros que definen qué es literatura) y quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica: afuera pero atrapadas en su interior. Como si estuvieran “en éxodo”. Siguen apareciendo como literatura y tienen el formato libro (se venden en librerías y por Internet y en ferias internacionales del libro) y conservan el nombre del autor (se los ve en televisión y en periódicos y revistas de actualidad y reciben premios en fiestas literarias), se incluyen en algún género literario como “novela”, y se reconocen y definen a sí mismas como “literatura”. (p.149-150)

¹ A partir deste ponto do texto, as referências ao livro *Aquí América latina* de Ludmer serão assinaladas apenas pelo número da página.

Por isso, buscando de certo modo traçar uma relação de fidelidade aos termos que Ludmer propõe, ainda que não exatamente em suas conclusões, este texto também resolve especular, projetar-se sob a forma do programático (de um programa de estudos futuros), em tudo que essa atividade tem de fragmentária e precária, sobre a situação que constitui o nosso presente e que não se encontra nomeada (ou cujo nome ainda está em disputa). Assim, buscamos reler ou recompor os termos de Ludmer para tentar vislumbrar, ainda que de forma breve, sob a forma da brevidade, algum caco daquilo que seria a “literatura” no presente, que incômodo atravessa esse termo e quais fantasmas o assombram, ou, ao menos, assombram o texto de Ludmer.

1. Topologia e economia discursivas.

Poderíamos dizer que a intervenção que realiza o ensaio-manifesto de Josefina Ludmer intitulado “Literaturas posautónomas” (e sua versão 2.0) se concentra, com seu vocabulário espacial (“territórios”, “ilhas urbanas”, objetos que “se instalam localmente”, “campo”, “esfera”, etc.), em uma indagação de natureza topológica, uma tentativa de abordar uma questão referente à noção do lugar das artes e, em particular, da literatura, isto é: qual seria o seu lugar ou que tipo de lugar constituem tais termos? Ou ainda: em que lugar tem lugar, se é que tem lugar, os objetos chamados estéticos, artísticos e/ou literários? Em outras palavras, a questão paira sobre um lugar próprio, um campo chamado “autônomo” que se traduz em instituições e mecanismos específicos de valoração, armados com aparatos que conferem legalidade (uma relação entre literatura e lei, mediada pelos conceitos de ficção e realidade, de direito e liberdade) e autoridade (sob os conceitos de autor, cânone, obra, etc.) à prática literária. Se quisermos contribuir para o entendimento da situação (da situação desse lugar) que Ludmer aborda, devemos partir desse estatuto da armação de dispositivos enquanto constituição de uma propriedade, já que é assim que parece estar conceituado a noção de “autonomia” nesse texto. E, inclusive, para que a questão ganhe mais especificidade, talvez seja imperativo ir mais além desses exercícios críticos atribuídos às correntes pós-estruturalistas ou ao pensamento pós-moderno, que se limitam em apontar a falta de uma qualidade imanente, própria, a um texto para que possamos chamá-lo de “literatura”. De fato, aqui a acepção

de propriedade deve ser conjugada em sua dupla articulação, tanto como aquilo que é próprio enquanto essência, quanto como lugar que confere um estatuto àqueles que ocupam essa posição dentro de certa topologia discursiva (ou àqueles que nela são colocados), assumindo que ambos – o lugar e aquele que se localiza nesse lugar – estejam submetidos às dinâmicas da contingência.

Por outro lado, se essa questão surge em termos topológicos, há de se pensar em como essas posições intercambiam seus elementos – isto é, como essa distribuição em esferas não é apenas uma questão de divisão em espaços fechados, mas um modo de partilha, tanto dos lugares, como do modo como esses lugares se relacionam. Assim, para rastreamos essa topologia, temos que suplementá-la com uma economia, como alerta a própria Ludmer (p.124).

157

A economia específica que circula (que faz circular) na situação pós-autônoma não é outra senão a neoliberal, tal como Ludmer sublinha por todo o seu livro. E não poderia ser outro o lugar e o momento de enunciação para tal articulação teórica (ou especulativa): o momento de surgimento dessas literaturas pós-autônomas, a situação em que o cultural passa a ser mercado, e o mercado passa a ser cultural, reelaborando e desarticulando as diferenças para torná-las propícias ao comércio – isto é, no momento mesmo de concretização do sonho neoliberal – é também aquele em que se inicia sua derrocada, sua face abertamente desastrosa: o da crise econômica de 2001 na Argentina.

De fato, as literaturas pós-autônomas, ou as obras com que Ludmer dialoga, mostram-se como respostas aos modos de circulação do próprio objeto livro. Esse ápice-apocalipse do neoliberalismo também se apresenta na indústria editorial: é justamente com a introdução das grandes editoriais multinacionais na Argentina, com a disponibilidade em massa de publicações, que o espaço para certas possibilidades textuais parece diminuir ou, melhor, planifica-se na própria expansão de sua oferta.² Apesar de não ser trabalhado diretamente pelo texto de Ludmer (ainda que surja em outros momentos de *Aqui, America Latina*, p. ex., nas p.207-209), um dos fatores disparadores do ensaio “Literatura posautônomas” é a tentativa maciça que tem lugar na Argentina (e não só em Buenos Aires) de propor novos modos de compor e fazer circular

2 Para mais informações sobre a situação editorial que se apresenta nos anos 1990 e 2000 na Argentina – e a reação que foi desenvolvida a ela, a partir desses pequenos núcleos de produção e edição de textos – confira o dossiê apresentado pela revista digital *No-Returnable* de número 7: <http://www.no-returnable.com.ar/v7/dossier/>

o objeto livro, não só como exercício de editoração, mas também como própria matéria de diversas narrativas e poéticas. Assim, não bastaria “ler” textos como *La máquina de hacer paraguayitos* (2000) de Washignton Cucurto, ou *Boedo* (2004) de Fabián Casas, mas sim articulá-los com a experiência coletiva, marcada no próprio suporte (artesanal, com capas de papelão reciclado, cada capa levando um desenho singular), que envolve o empreendimento Eloisa Cartonera – uma cooperativa de catadores que fabricam os livros com papel reciclado, fundada justamente como resposta à situação de miséria deixada pela crise.

Poderíamos lembrar ainda desses livros que circulam restritamente por meios comerciais, às vezes sequer postos à venda, mas distribuídos de mão em mão, como no caso de certos textos de Aira (*El juego de los mundos* (2000), por exemplo) ou, ainda, para citar um correlativo brasileiro, das edições mimeografadas de Dalton Trevisan. (Esse, aliás, poderia ser um outro bom caso singular para os argumentos de Ludmer: a de uma narrativa que sempre se mostra repetitiva, com os mesmos personagens genéricos – Mariazinha, Joãozinho, a velha, o velho, o tarado, etc. –, com os mesmos argumentos, sempre em Curitiba, livro após livros, porque, segundo uma justificativa provavelmente apócrifa de seu autor, “a própria realidade não muda”. Não à toa, Aira o considera como um de seus escritores favoritos (1998, p.102)).

Do mesmo modo, vários desses escritos tematizam suas relações com o campo literário e com o mercado de modo quase obsessivo. Mas não só: e a própria relação com a posição de enunciação “literária”, desde a literatura, que é vista com desconfiança, para não dizer repúdio. Caso exemplar aqui seria o de Roberto Bolaño (o que é *La literatura nazi en América* (1996) se não a descrição, desde o lado mais perverso, da formação de um campo literário no qual o autor se vê inserido e com o qual tem que lidar como o passado mesmo das condições de sua enunciação literária?), mas poderíamos citar igualmente, *Literatura argentina* (2012) de Pablo Farrés (onde se revela que certo cânone da literatura sul-americana é ou causa ou produto de um processo escatológico desenvolvido por um homem criado como um cachorro bem treinado e violento, sendo ele o verdadeiro escritor de obras de Saer, Lamborghini, Bolaño, Aira, Fogwill, etc.) e, de forma mais humorística, *El congreso de literatura* (1999) de Aira (com seu vilão de histórias em quadrinho que clona Carlos Fuentes com o intento de criar um exército para dominar o mundo).

Portanto, nessa relação de topografia e economia, entre texto e lugar de enunciação, entre livro e modo de circulação, devemos nos perguntar não só como o mercado influi no texto como objeto de consumo, mas na própria relação que se dispõe no estabelecimento hegemônico dos modos de organização e distribuição da linguagem. Nesse sentido, o correlato da economia neoliberal deve ser buscado no campo do direito, na relação entre direito e linguagem, no direito que busca se antecipar a linguagem. Isto é, na democracia (neoliberal) como garantia mesma de propriedade sobre a linguagem, como seguridade em relação ao direito de liberdade de expressão – tendo as artes e a literatura como ponto privilegiado e exemplar dessa legitimação.

2. A literatura como lugar próprio e apropriado

Esse incômodo com o lugar que lhe é próprio, à literatura ou às narrativas que Ludmer evoca, não é apenas discursivo, mas também se transporta para a geografia, para o espaço físico desde onde são produzidas ou enunciadas (seja pelo sujeito da enunciação ou do enunciado – para Ludmer há uma indistinção). Como se houvesse uma contrapartida da renúncia do lugar literário ou do esfacelamento do lugar próprio da literatura nesse movimento de transferência do espaço do texto para propriedades territoriais: bairros, instituições, praças e outras peças do tecido urbano, em geral bastante precárias. Ou ainda, de modo complementar, nas marcas desses grandes movimentos territoriais, exílios, expulsões ou, simplesmente, viagens permanentes. “Complementar” porque, em geral, os protagonistas desses relatos, que se veem nessas pequenas ilhas urbanas, já são também frutos de deslocamentos: são imigrantes, vagabundos, fugitivos, mendigos, favelados. Esses novos lugares próprios são também a resposta ao lugar geopolítico que lhes foi dado, negado, ou oferecido em negação. (Pode-se ser o cidadão de um país, com todos os direitos “garantidos” – saúde, educação, alimentação, trabalho, etc. – e ainda sim não recebê-los. Ou ainda: impedir seu acesso justamente porque eles “já estão aí”, virtualmente, aos olhos do Estado. Parece se propagar cada vez mais um modo de articulação, de indistinção, malévolo entre o que é de fato e o que é de direito. Desse modo, a situação em seu próprio território não é diferente daquela que consegue em espaços “alheios”, em seus

lugares apropriados como imigrantes em outros territórios). Basta pensar naquela “invasão” do *cornurbano* para o centro de Buenos Aires em *El aire* de Sergio Chejfec, dos personagens que povoam as praças portenhas das crônicas de Mariana Moreno, dos travestis que ocupam as esquinas de Santiago em Pedro Lemebel, e outros.

Algo que se mostra igualmente na alternativa reversa dessa estratégia, a das viagens permanentes: a tentativa de entrever uma fuga ou um movimento contínuo que, no entanto, sempre é constantemente frustrado, sempre é barrado por uma linha (geográfica, imaginária, simbólica) mínima. Ou ainda pela dissolução da alteridade, seja como mera exibição de um exotismo confortável, seja pelo estabelecimento de um língua *standard* que substitui todos os acentos regionais, como acontece com o *castellano* de Andrés Neuman, Patricio Pron ou Alberto Fuguet, que se assemelha a uma versão internacionalizada da língua, neutra e plana. A promessa de mobilidade propagada pela “globalização”, ou da possibilidade do encontro e convivência de alteridades do multiculturalismo, é sempre uma falsa mobilidade e uma falsa diferença, que oferece o consumo transpassando grandes espaços em troca de certos limites intransponíveis aos sujeitos.

De certo modo, é quando quebra o elo com seu território nacional que o imigrante, o exilado, o viajante assume, paradoxalmente, a posição de exemplo maior dessa identidade.

En la caída y el encierro del relato de migración, en el camino de la nación a la lengua (en la desfusión del afecto nacionterritoriolengua), los sujetos sufren la experiencia a veces trágica de convertirse en nadie o en otro: en el latino, el hispano, el sudaca, el bolita. Y entonces pasan a representar en el exterior y en lo público, lo que pierden, la nación como “uno”: son “Colombia” o “Bolivia” o “Argentina”. El emigrado latinoamericano sería entonces, paradójicamente, uno de los sujetos nacionales de la globalización. Porque está desnacionalizado y desterritorializado puede ser un representante de lo nacional latinoamericano hoy. (p.186)

No atual modelo internacionalizado das artes, há algo de similar, ainda que outro valor (como constituição mesma do valor): o artista, e o artista imigrante principalmente, é exemplar, ao mesmo tempo, de uma identidade nacional, de uma multiplicidade, e também da porosidade

das fronteiras – sem que, no entanto, seja capaz de deixar o lugar que lhe foi conferido. Para ser viajante e estrangeiro nessa economia territorial é preciso, sobretudo, não abandonar o seu lugar próprio. A diferença é que as chaves passam a funcionar trocadas, do preconceito para a chave festiva do processo. Como se entre um e outro surgisse uma relação de escambo, ou mesmo de suborno, representativas (a visibilidade artística é prova de inclusão e participação nos processos mundiais) e enunciativas (o campo literário e artístico são lugares privilegiados para a exibição das possibilidades de qualquer um dizer qualquer coisa, de modo securitário, como demonstrativo do sucesso da lógica democrática).

Por isso, esse paradoxo do lugar próprio, da propriedade, daquele que é marcado pelo movimento e pela exclusão, é simétrico aquele posicionamento de desconforto que esses textos escritos desde a América Latina descrevem frente ao espaço discursivo literário ou ainda com a noção de ficção.

Não por acaso, a questão da imigração e da errância, dos lugares de permanência e de passagem, estejam tão presentes nesses textos e em outros que compartilham da constelação proposta por Ludmer.

Nesse sentido, a proposta de “literatura pós-autônoma” está em consonância com o percurso crítico que vem desempenhado Graciela Speranza em seus dois últimos livros, *Fuera de campo* (2006) e *Atlas portátil de América Latina* (2012). O questionamento sobre as relações de pertencimento da arte e da instituição, das tensões entre a prática e o lugar em que se dá a prática, trabalhado no primeiro livro, é complementado no segundo com o problema da circulação das artes como representantes de certos territórios e mesmo daqueles que não tem território ou que perderam um território (exilados, estrangeiros, imigrantes, os sem-documentos, etc.).

Os livros de Speranza também se lançam em gestos especulativos e composicionais. Em *Fuera de Campo*, constrói-se uma história da literatura argentina colocando como marco a residência de Duchamp em Buenos Aires entre 1918-1919, imaginando-o como precursor, como produtor de uma série, que compõe e atravessa Borges, Cortázar, Puig, Piglia, Aira – que modifica o lugar desses escritores, mesmo quando não haja existido nenhum contato direto entre o artista francês e esses autores. Mas não só: uma leitura deslocada que mostra o movimento, a perturbação do lugar próprio da literatura tal como empreendida por suas obras. Como se essa oscilação em direção a um fora de campo (na

tentativa mesma de constituir o campo) fosse já um prelúdio da pós-autonomia, de uma situação em que a própria noção de campo já fosse imprópria.

Por outro lado, em *Atlas portátil de América Latina*, o movimento faz um percurso mais expansivo (ainda que Duchamp sempre seja o modelo no horizonte), mostrando a complexidade dessa travessia em direção ao “fora”, ou a tensão que se produz na tentativa dessa travessia, nas produções artísticas contemporâneas. Nesse livro, é a tentativa de colocar-se em movimento ou (re)fundar territórios que assume a cena entre diversos campos de atuação, no qual já não se distingue o gesto da literatura, das artes plásticas, dos *happenings*, das intervenções, dos filmes – a não ser como gesto que partem de lugares diferentes. Já não se trata de uma diferenciação de propriedades, mas de pontos de partida.

162

E, no entanto, enquanto livro sobre as estratégias errantes, sobre o esforço de certos artistas trabalharem a partir da circulação de territórios, o estudo de Speranza analisa, paradoxalmente, diferentes formas que frisam o lapso da imobilidade, da barreira mínima que resta intransponível, lá onde se oferece um plano de movimentação total, dispositivo que aparece como o suplemento perverso do discurso hegemônico dos valores multiculturais e globalizadores. Gestos como os de Francis Alÿs, em “The Loop”, no qual o artista belga-mexicano decide, em 1997, ir até uma convenção artística *inSITE*, em San Diego, desde Tijuana sem atravessar a fronteira México-Estados Unidos, percorrendo, ao invés disso, um longo e sinuoso caminho, descendo até o Chile, passando pela Oceania, pelo Sudeste Asiático, subindo em direção ao Alasca e finalmente chegando até o seu destino final. Tudo isso sendo registrado através de cartas e outros objetos. Poderíamos citar ainda as intervenções de Gabriel Orozco (“Piedra que cede”, 1992), Teresa Margolles (“¿De qué otra cosa podríamos hablar?”, 2009), Faivovich & Goldberg (“El taco”, 2010), entre outros que Speranza analisa. Dentro da literatura, nada parece mais sintomático do que esse *flâneur* imóvel, paralizado, que Speranza aponta nos protagonistas de Sérgio Chejfec, especialmente o de *Mis dos mundos* (2008) ou esse professor brasileiro vacilante em representar como “sua” a cultura que se espera que ele represente enquanto estrangeiro do Terceiro Mundo, nos meios universitários norte-americanos e europeus, tal como aparece em *Berkeley em Bellagio* (2002) de João Gilberto Noll.

Como muchos otros escritores de América Latina, Noll parece haberse integrado a esa red de relaciones más fluidas de la cultura mundializada del siglo XXI, tramada universidades confortables y residencias idílicas para escritores periféricos. Pero la literatura que ha escrito a partir de esa experiencia es la irrisión dramática del escritor necesitado, que viaja de un lugar a otro y escribe subsidiado por el primer mundo. Las novelas son las misivas amargas de agradecimiento que envía a la vuelta del viaje, la cara oscura del crisol de razas e culturas que brilla en los campus y los falansterios globalizados. [...] Si lo que se espera de él es que represente su cultura, no tiene nada que representar más que el drama vacilante de su zozobra. (SPERANZA, 2012, p.75)

Como se o fora não fosse possível porque já se exhibe enquanto possibilidade dada ou oferecida, assim como se a transposição dos limites fosse apenas uma concessão parcial na legitimação de limites mais tênues, infinitamente mais indissolúveis e fundamentais, a despeito da própria ideologia que propaga uma ideia de sem-fronteiras, de multiplicidades, de pura circulação. Assim, esses artistas e autores veem e exploram o desnível violento que existe entre as possibilidades de circulação de pessoas, de relação entre territórios e sujeitos, enquanto falsa demonstração de fraturação daquilo que é próprio, resultando, ao contrário, na proliferação de propriedades e da subjetivação através daquilo que é apropriado, daquilo que é próprio mesmo àquele que não possui propriedade alguma, como o imigrante, o perseguido, o miserável, etc.; e o privilégio da possibilidade de circulação e de segurança que a arte (enquanto produto) e o artista (como sujeito representante da alteridade, dos sem-lugares, do refugiado, etc.) possuem. Aqui é o campo artístico – enquanto instituição, mas também como lugar discursivo exemplar, tanto no plano representativo, como no plano discursivo, através da ideia de liberdade de expressão disseminada pela ideologia neoliberal democrática – que se torna o próprio problema para a cisão que esses objetos querem operar. Como se as condições de possibilidade oferecidas pela noção de “arte”, que se exibem como contrárias a qualquer exclusão ou normatividade, aparecessem como o elemento infame que esses artistas buscam enfrentar.

Las fronteras del mundo del arte no son muchos más poderosas. La globalización ha abierto y acelerado la

circulación cultural, pero a distintas velocidades según las rutas y la dirección de los intercambios económicos. Y aunque las teorías culturales poscoloniales han promovido la ampliación del mapa global para incluir a las culturas periféricas, el multiculturalismo institucionalizado fetichiza al Otro, es cierto, pero al precio de aplanar las diferencias, domesticar lo minoritario y normalizar las singularidades en una variedad inocua que alimenta la expansión voraz del mercado del arte. (SPERANZA, 2012, p.29)

Porque, se a esfera das artes se apresentou ou foi apresentada inúmeras vezes como lugar de possibilidade de representação daqueles que não tem lugar, hoje esse privilégio enunciativo é encenado como uma espécie de refluxo ou má-fé. Instituições como as bienais ou as festas literárias passam a se legitimar pelo desfile da multiplicidade, pela exibição da vitória da possibilidade de fala universalizada por meio da literatura, tornada uma espécie de utopia da liberdade de expressão disseminada. E, talvez, o nome que faz encarnar (a palavra aqui é importante) esse problema é o de Santiago Serra, como a gravação apresentada na Bienal de Veneza em 2001, na qual, com o dinheiro recebido pela instituição, “contrata” um grupo de onze mulheres índias tzotziles, da região de Chiapas (México), sem conhecimento algum da língua espanhola, para repetir aos visitantes a seguinte mensagem: “Estoy siendo remunerado para decir algo cuyo significado ignoro”.³ Aqui o curto-circuito entre o campo mercadológico, o campo artístico como lugar de representação e de expressão exemplar do mundo multicultural e a possibilidade cínica de um artista que se legitima como aquele capaz de dar lugar a esse direito é evidenciada aqui por essa performance de Sierra.

A literatura passa a figurar como a contrapartida ajustada, de direito, da representação daqueles que não tem representação nem representante. Aqui vale lembrar a distinção que Spivak (2010) busca na língua alemã, entre representar (*Vertretung*, mais vinculada ao contexto político) e re-presentar (*Darstellung*, mais próximo da ideia de encenação e das artes). No entanto, o que difere nessa situação em particular é que a confusão entre os dois não é feita (somente) em nome

3 As gravações das intervenções de Santiago Serra estão disponíveis em: http://www.santiago-sierra.com/200101_1024.php. Para outras reflexões com relação a obra de Sierra e a questão da pós autonomia, cf. CANCLINI, 2007.

do sistema político e econômico presente, mas passa igualmente como forma de legitimação da prática literária e artística. A exibição daqueles que não tem lugar é um modo de justificar e reiterar o lugar próprio das artes. Como se essa fosse a versão perversa daquilo que Jacques Rancière (2009) propõe como o “regime estético das artes”: não se trata de dar um lugar para a reconstrução do olhar, daquilo que é digno do visível, mas de legitimar os modos de partilha do sensível, através da fixação de um olhar inclusivo e partitivo, capaz de olhar o Outro desde um lugar próprio para ele, que não passa de um lugar apropriado e neutralizado para a alteridade.

E essa assimetria entre a possibilidade enunciada (a falta de fronteiras e a propagação das diferenças por direito) e o que de fato ocorre (as barreiras intransponíveis, a promessa do direito e a ameaça da suspensão do direito como mecanismos de controle, a multiplicidade neutralizante e congregatória dos eventos de arte) tem ecos no próprio lugar das artes e da literatura na economia discursiva neoliberal. Porque esse tipo de representação, essa ligação especial entre *Vertretung* e *Darstellung* posta dentro ao campo das artes e do direito hoje – seja na figura do autor, seja na representação exposta na obra – se torna, ela mesma, representativa da realização da promessa democrática e neoliberal.

Aqui não devemos ter dúvidas: a indistinção entre o campo da “realidade” e da “ficção” que propõe Ludmer não deveria ser entendido simplesmente como impossibilidade de colocar os limites daquilo que é ou não, se não que, como extensão dessa possibilidade desenfreada do dizer, do fazer-dizer como prova e garantia do direito disseminado, que toda a reivindicação a partir da linguagem e sobre a linguagem está colocada como possível, enquanto ficção. Neutralizada enquanto ficcional. Não como especulação ou potência imaginativa que tem seu lugar como fantasia privativa, dada enquanto demonstração das condições garantidas de enunciação, enquanto pura enunciação. A literatura, a poesia e outras artes assim passam pelo risco de serem legitimadas enquanto pura função fática do direito do dizer. (E é desse modo que deveríamos pensar numa nova configuração do fonocentrismo denunciado por Derrida).

3. Literatura e direito

Essa relação entre legalidade e legitimidade, entre o jurídico e o autônomo, que tenciona ou tencionava o campo da literatura e do direito, que, poderíamos dizer, é fundadora do campo literário autônomo, assume hoje um caráter distinto. Um dos pontos nodais da modernidade literária, que a estabelece como evento, é justamente a cisão entre os critérios de julgamento jurídico e os literários. Basta pensar como o inquérito – e a absolvição – de *Madame Bovary* de Flaubert é significativo nesse plano. Ou ainda as inúmeras formalizações desse conflito que surge como base de contos e romances de Edgar Allan Poe (na tensão entre detetive e policial), de Franz Kafka (a posição ambígua desse direito que se encontra, ao mesmo tempo, diante e sobre o sujeito), de Machado de Assis (o estatuto de legalidade do sujeito da enunciação – “morto” do ponto de vista da lei –, ou ainda como a forma jurídica de inquérito sobre todos os níveis da vida social, inclusive no conjugal, que, contudo, o texto literário consegue suspender) e de tantos outros.

Nessas literaturas que buscamos abordar aqui, no entanto, essa relação tensa parece se reverter em razão de direito (mesmo que como suplemento obscuro desse direito). O escritor-detetive não é heterogêneo à lei, mas está sempre sob o risco de ver sua própria investigação ou a autoridade de sua prática literária envolvida por um sistema mais complexo de infâmias e injustiças. Pensemos, por exemplo, em Arturo Belano de *Estrella distante* escrito por Roberto Bolaño: não se trata apenas de sua identificação com o aviador-torturador Carlos Wieder, no seu desejo de uma soberania literária – que Wieder intenta realizar buscando os limites últimos da força poética, da autoridade enquanto ato de violência legitimado pela liberdade estética –, mas também em sua parceria com o ex-policia! Abel Romero para eliminar esse poeta. Essa execução não se dá em nome de uma justiça coletiva, mas sim como justiça pessoal de um mandatário anônimo – ou melhor, como justiça privada, possibilitada pelo capital industrial do novo Chile democrático neoliberal, tal como Romero faz questão de explicar a Belano (BOLAÑO, 2007, p.145-146). A desconfiança e o repúdio à atividade poética e literária demonstrados ao final pelo narrador não é apenas devido à monstruosidade dos atos de Wieder, mas pelo modo como se desenvolvem e se apresentam essas novas condições de possibilidade enunciativa na democracia chilena. Aceitá-las sem mediações, ou

melhor, sem um esforço contra essas condições de possibilidade (ainda que sempre se esteja associado a elas), é, para Belano, um modo de cooptar todo esse processo que ele sofreu e do qual participou. Seu envolvimento na eliminação de Wieder (assim como sua identificação com ele, em outro plano) é igualmente demonstrativo dessa posição ambígua na qual ele se encontra em sua prática de escritor-detetive-leitor. (Esse mecanismo será elevado à enésima potência em “La parte de los crímenes” em 2666, em que os diversos agentes investigadores dos inúmeros assassinatos de mulheres na cidade de Santa Fé se mostram, por meio de suas práticas mesmas, participantes do sistema que sustenta e é sustentado por esse feminicídio).

Construções semelhantes podem ser encontradas em escritores como Rodrigo Rey Rosas (*El material humano*, 2009), Horacio Castellano Moya (*El asco*, 1997) e Juan Villoro (*El testigo*, 2004).

A infâmia não é mais um ato alheio, de um agente determinado (o torturador, o ditador, o policial, o paranóico, o censor), mas está disseminada, porque ela mesma é fundadora das condições do presente, e esse presente – neoliberal, democrático, multicultural – se legitima através dessa distribuição do direito do tudo pode ser dito, por qualquer um, desde que seja num lugar próprio, apropriado. Em troca (que, às vezes, funciona como um suborno para o campo das artes) o que se opera por esse lugar próprio assegurado é justamente a expropriação da diferença, da alteridade enquanto tal. Como diz Agamben (2011), numa observação que serve de fundamento para outro texto de Ludmer, incluído em *Aquí América Latina* (“El Imperio”):

El plano de inmanencia sobre el que se constituye la nueva experiencia política es la extrema expropiación del lenguaje llevada a efecto por el Estado espectacular. Mientras en el Antiguo Régimen, el extrañamiento de la esencia comunicativa del hombre se substanciaba en un presupuesto que servía de fundamento común (la nación, la lengua, la religión...), en el Estado contemporáneo es esta misma comunicatividad, esta misma esencia genérica (es decir, el lenguaje), lo que constituye en una esfera autónoma en la propia medida en que deviene el factor esencial del ciclo productivo. Lo que impide la comunicación es, pues, la comunicación misma; los hombres están separados por aquello que los une. (p.97-98)

Aqui aparece com mais clareza como o dispositivo do público e do privado funcionam. Não se trata de uma divisão simples, ou mesmo de um retorno a certa indistinção desses lugares, senão como uma “estrutura normativa dual” (ZIZEK, 1992). Isto é: enquanto manifestação de uma reivindicação pública (ou melhor: sobre a divisão do público e do privado, indo em direção àquilo que é da ordem do comum), advinda de um grupo qualquer, toda a exigência por justiça é vista como reivindicação própria ao espaço privado, àquilo que pode ser permitido ao espaço privado, ou direito a um espaço privado próprio (neutralizando os denominadores da cultura, da crença, dos hábitos e, por extensão infame, legitimando, de maneira subterrânea, os hábitos da corrupção, dos meios paralelos de se conjugar a ordem, os elos de familiaridade, etc.). Do mesmo modo, a exibição do espaço privado ao público é uma mostra de que todo ambiente já pertence à comunidade, como simulacro modelar ou apresentado como desejável da vida privada. O campo da cultura, em regime de visibilidade, é neutralizado enquanto fantasia privada, ficcional e individual (ou compartilhada por um grupo de indivíduos, a “imaginação pública” sobre a qual fala Ludmer); assim como o campo público é desmembrado enquanto exibição da possibilidade e da reivindicação da seguridade do espaço privado, da fantasia ficcional da cultura como própria e apropriada. Quando se pensa estar em um desses campos de enunciação, na verdade, sempre se acaba no outro, como que pela ativação de um mecanismo de mudança de chaves. O sujeito cotidiano produzido pela imaginação pública, diz Ludmer (p.41), é *intimopúblico* porque se cria a partir de uma experiência privada que comparte com outros, sincronicamente (como quando assistimos a um programa de televisão, por exemplo). Do mesmo modo, esse espaço duplicado é a fundação da legitimidade do nosso direito. Desse modo, toda a cultura e toda a política se transformam numa espécie de exibição de uma fantasia individual transformada em pública, como demonstração do nosso próprio direito, em forma de “justiça” privada, ficcionalizada.

4. Fim da metáfora, fim da alegoria

Outra característica fundamental dessas literaturas do presente colocada por Ludmer com base no texto de Tamara Kamenszain (2007), e que, no entanto, também é sublinhada por teóricos mais distantes

da proposta de “Literaturas pós-autônomas” (como Avelar (2012) e Olmos (2011)), reside no abandono de algumas figuras de linguagem – ou melhor, de processos formais que tem seu ponto de partida em determinadas figuras de linguagem – como a metáfora e a alegoria. Digamos que o que se renuncia é a estratégia substitutiva dos signos. Ludmer encara essa característica generalizada da literatura dos anos 1990 e 2000 como um sinal do abandono de polaridades, já que não é possível uma divisão entre a realidade e a ficção, entre a linguagem literal e a figurada. Por outro lado, observando com atenção, uma espécie de tensão ainda permanece em alguns desses textos, uma espécie de mecanismo residual, com um funcionamento bastante distinto daqueles que aparecem na literatura do boom (García Márquez, Roa Bastos, Vargas Llosa) ou mesmo na literatura da década de 1970-1980 (Piglia, Eltit, Lamborghini).

Nesse sentido, a relação entre texto e fotografia, tão disseminada em alguns desses escritores, é particularmente reveladora. Diferentemente da tensão disseminadora posta entre legenda e imagem, típica do barroco, e presente também, ainda que com outras particularidades, no surrealismo (basta lembrar aqui os estudos de Walter Benjamin), a fotografia aqui serve como interrupção da chave de leitura alegórica. Isso fica claro, por exemplo, em *Perros héroes* de Mario Bellatin ou em *Bajo este sol tremendo* de Carlos Busqued.

Se o próprio subtítulo de *Perros héroes* – “tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois” – fomenta uma leitura em busca de chaves alegóricas, inclusive evocando certa tradição dos “romances de ditadores” proposta pelos autores do boom, as fotografias ao final anulam essas alusões com a forma de uma comprovação documentada. Não se trata de contar algo mais além do que a história desse treinador de pastores belgas preso a uma cadeira de rodas e que sonha mandar seus cães ao espaço sideral. E, no entanto, o movimento de fomentação e interrupção é extremamente significativo. É como se o procedimento de suspensão através da documentação retirasse qualquer tentativa de colocar esse treinador de cães em uma posição exemplar – daquilo que seria próprio para a imaginação pública a uma figura autoritária, meio monstruosa, com certos projetos imaginativos megalomaniacos – para tentar alçá-lo a uma condição singular, não pelo reconhecimento da individualidade de um rosto que as fotos exibem (um rosto simpático

ainda que orgulhoso de seus cães), mas pelo conflito daquilo que se espera do relato, do modo como se constrói a narrativa como se houvesse um mecanismo funcionando por trás dela (uma alegoria sobre o autoritarismo), e por essas fotos que nada nos revelam sobre nosso personagem, e que não têm outra função se não tirá-lo do lugar próprio que se constrói com bases nesses elementos metafóricos (que são colocados em certo lugar como metáforas) que o rodeiam: a disciplina, os cachorros, uma figura apresentada como *freak*, visões de grandes projetos desmesurados, etc. Ao invés de apresentar uma metaforização de um sujeito pré-determinado, ou de literalizar o sujeito como já aí, a tensão com as fotografias no fim do texto serve para pôr em conflito esses dois elementos, impedindo-os de apresentar uma propriedade prévia que define esse tipo. Esse sujeito se torna impróprio, porque as tentativas de colocar um lugar ou um discurso para ele acabam se anulando.

Caso similar, ainda que faça um percurso invertido, ocorre no livro de Busqued. As fotos dos polvos gigantes exibidos no meio de seu romance, numa reprodução da revista *Muy interesante*, surgem como prova da existência desses seres quase míticos no fundo do mar. O fato de ser apenas uma montagem do autor (ainda que isso nunca seja colocado na narrativa) não serve como exibição da falsidade da realidade, do simples jogo de construção do real – a imagem do mundo que se apresenta aos protagonistas é justamente uma intersecção bastante débil daquilo que é apresentado como natureza (principalmente pelos programas do Animal Planet e do National Geographic, que os personagens assistem quase que obsessivamente) e a inadequação total do lugar próprio (oferecido enquanto próprio) a ela, que a constitui como natureza, e que, no cenário que se apresenta no livro (e que podemos dizer que também é o nosso), torna-se absolutamente insuportável, causando uma espécie de “vingança do bestiário” (ou uma paranóia que compreende certos atos como “revolta da natureza”) que funcionam como motivos que se repetem ao longo da narrativa (elefantes que batem na porta de seus treinadores para matá-los com um golpe de tromba; vacas desembestadas que causam acidentes automobilísticos; besouros venenosos, etc.). Nesse sentido, a reconstrução das páginas da *Muy interesante* pelo autor não é um ato de construção do real, ou de ficcionalização da realidade, senão uma composição natural, ou do natural, da dimensão mística que aferimos à natureza (já desmistificada). O animal escolhido aqui não é arbitrário: até hoje esse polvo gigante, possível inspiração para a imagem do

Kraken medieval, flutua entre os campos da ciência e do mitológico, sem que se haja podido completar todos os procedimentos taxionômicos de comprovação de sua existência com imagens ou com a captura de um exemplar vivo, devido a seu ambiente e hábitos esquivos.

Mas, mais do que isso, o uso dessas fotos e dessa reportagem no meio da narrativa de *Bajo este sol tremendo* não serve senão para interromper toda a imagem de transcendência ou de associação de significantes e significados promovida pelo intuito da leitura alegórica, que parece se projetar justamente pelas imagens violentas da natureza, dessa invasão à civilização – civilização bastante precária no livro, apresentada quase como acúmulo de restos e ruínas, sem que nenhum ato de destruição generalizada seja apresentado – que as presenças das violências animais contínuas despertam. Se a alegoria é um modo de formalizar o fracasso da submissão da natureza e da construção do próprio ao homem, nesse lugar chamado civilização, então tal alegoria aqui é interrompida, é ela mesmo fracassada como mecanismo, tornando-se uma espécie de ruína da alegoria, já que é também como alegoria que se apresentam os meios de reconciliação desse cenário: como apocalipses, como intromissão dos lugares próprios por falta de uma reconciliação, que causa uma “vingança” da natureza. O que Busqued enfatiza aqui é que a reconciliação é, ela mesma, uma falácia, um dispositivo que ainda se fundamenta através da distribuição de propriedades, que, irredutivelmente, acabará em desastre mútuo (daquilo que nos apropriamos e expropriamos enquanto “natureza” e do contraponto próprio ao humano, como “civilização”).⁴ Se a alegoria serve para desequilibrar as divisões entre técnica e natureza, então o livro de Busqued vislumbra o fim dessa figura como cabível de possibilidade

4 Seria necessário aqui traçar uma discussão sobre essa alegorização disseminada da natureza que vivemos hoje, devido principalmente às questões envolvendo a situação de degradação do planeta, e a ficcionalização atribuída aos discursos das “culturas” (ao lugar que a cultura ocupa, como vínhamos discutindo até aqui) ameríndias sobre a “natureza”, por exemplo. Que tais seus textos, narrativas, formas de pensamento, modos de se organizar e constituir um ambiente que não discrimina entre “natural” e “civilizado” (ou pelo menos, não do mesmo modo como essas palavras são hegemonicamente relacionadas), sejam descritos, desde nosso lugar, como “mitos”, “metáforas”, “alegorias”, para não dizer simplesmente “ficções” (a ficção como a crença do outro), parece-nos o ponto de encontro evidente entre a distribuição das propriedades dos discursos a partir das identidades, como distribuição e garantia do direito (civilizatoriamente natural ou naturalmente civilizatório), ficcionalizado e privativo, e da divisão dos lugares próprios do cultural e do natural. Isso só reforça a necessidade de passar de um discurso “multiculturalista” para um questionamento “multinaturalista” frente àquilo que é tido como próprio no mundo, tal como propõe Eduardo Viveiros de Castro (2006).

dentro do nosso próprio tempo, porque a técnica tornou-se condição de possibilidade e de destruição da natureza, e vice e versa. A alegoria é interrompida no próprio momento em que tenta se articular, porque já não há mais ponto de articulação: mas do que uma falta de alegorias, poderíamos considerar que Busqued trabalha com uma alegoria residual ou natimorta.

Esse é outro modo de estabelecer o problema da disseminação e da clausura da escritura em geral, tal como se coloca em nossa época. Não apenas os sujeitos de direito (ou suspenso do direito no interior do direito) são apresentados como exemplos de uma mobilidade, ainda que em paralisia, mas a própria relação entre as palavras acaba se fixando como uma relação sempre interrompida em seu próprio movimento. A relação entre direito e palavra, direito à palavra, na exemplariedade que a literatura assume como lugar desse direito, acaba forçando a esses escritores a um enfrentamento dos espaços que são próprios ao discurso literário e, mais além, contra os fundamentos dos seus próprios direitos. Minar a alegoria, desde seu mecanismo interior, é uma forma de problematizar a disponibilidade do mundo, e a distribuição e os modos de relação de propriedades apropriadas e securitárias, como modo mesmo de atuação do nosso direito. Não à toa, a desconfiança da atividade de escritor sempre esteja impregnada em todas essas narrativas – já que é o próprio princípio de um lugar próprio que lhes parece infame.

Proposição

O próprio, a propriedade e o apropriado: três mecanismos que operam sobre a noção de autonomia e de direito hoje. Articular essa situação com o texto literário exige repensar a noção de forma e de crítica, porque o problema já atinge o próprio suporte (o suporte posto como próprio) desses gestos e práticas: a linguagem. Já não é possível traçar uma história dos sucessos literários como garantia de articulação justa entre palavra e aquilo que não tem imagem, não tem lugar. Se o texto de Ludmer possui um valor a ser destacado é propor essa pergunta insólita e que fere o próprio lugar deste que se quer representante da literatura – o crítico literário: afinal, em que condições oferecidas podemos reconhecer a exigência por mais legitimidade, por um lugar próprio reconhecido para as letras, como algo pouco estratégico, para não dizer infame?

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Medios sin fin: Notas sobre la política*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos, 2001.

AIRA, César. “Entrevista a César Aira”. In: *Revista Hipanamerica*, nº 79, 1998.

AVELAR, Idelber. “Figuração da violência e da memória no romance argentino contemporâneo: Martin Kohan e Gustavo Ferreyra”. In: GINZBURG, Jaime; SELIGMANN-SILVA, Márcio; FOOT HARDMAN, Francisco. (Orgs.). *Escritas da violência*. São Paulo: 7Letras, 2012.

BOLAÑO, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 2007.

CANCLINI, Néstor García. “Geopolítica del arte y controversias interculturales”. In: *Proceedings XLI AICA Congress*. São Paulo: MAC-USP/SESC-SP, 2007.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

KAMENSZAIN, Tamara. *La boca del testimonio: lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, 2007.

LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

OLMOS, Ana Cecilia. “Transgredir o gênero: políticas da escritura na literatura latino-americana atual”. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. nº 38, jul./dez. 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

SPERANZA, Graciela. *Atlas portátil de América Latina: Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, 2012.

_____. *Fuera de campo: Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZIZEK, Slavoj. *Eles não sabem o que fazem: o sublime objeto da ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.