Redes como dispositivo da literatura comparada na América Latina



organização
Isabel Jasinski
Larissa Costa da Mata
Maria Cândida Ferreira de Almeida

EDUNILA

Redes como dispositivo da literatura comparada na América Latina

UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA

Diana Araújo Pereira	Reitora
Rodne de Oliveira Lima	Vice-reitor

EDUNILA – EDITORA UNIVERSITÁRIA

Julio da Silveira Moreira	Coordenador da EDUNILA
Leonel Gandi dos Santos	Vice-coordenador da EDUNILA e Bibliotecário-documentalista
Andréia Moassab	Membra da Coordenação Executiva
Ailda Santos dos Prazeres	Assistente em administração
Claudinéia Pires	Assistente em administração
Francieli Padilha Bras Costa	Programadora visual
Ricardo Fernando da Silva Ramos	Assistente em administração

EDUNILA – EDITORA UNIVERSITÁRIA

Julio da Silveira Moreira	Presidente do Conselho
Leonel Gandi dos Santos	Vice-presidente do Conselho
Débora Viletti Zuck	Representante dos/as técnico-administrativos/as em educação da UNILA
Raulandis Magdariaga Perez	Representante dos/as discentes de pós-graduação da UNILA
Janice Scheila Kielin	Representante do Instituto Latino-Americano de Tecnologia, Infraestrutura e Território (ILATIT – UNILA)
Selma Passos Cardoso	Representante do Instituto Latino-Americano de Tecnologia, Infraestrutura e Território (ILATIT – UNILA)
Diego Chozas Ruiz-Belloso	Representante do Instituto Latino-Americano de Ciências da Vida e da Natureza (ILACVN – UNILA)
Luiz Roberto Ribeiro Faria Junior	Representante do Instituto Latino-Americano de Economia, Sociedade e Política (ILAESP – UNILA)
Ramon Blanco de Freitas	Representante do Instituto Latino-Americano de Economia, Sociedade e Política (ILAESP – UNILA)
Deny Savia Martins da Silva	Representante externa - Deny Savia Martins da Silva, Mestra em Políticas Públicas e Desenvolvimento pela UNILA
Edilma de Jesus Desidério	Representante externa - Professora voluntária Edilma de Jesus Desidério no Campus do Sertão da Universidade Federal de Alagoas (UFAL)
Lilibeth Janneth Zambrano Contreras	Representante Externa - Coordenadora da Rede Internacional de Pesquisadores de Literatura Lilibeth Janneth Comparada - REDILIC, do Instituto de Pesquisa Zambrano Contreras Literária "Gonzalo Picón Febres", da Faculdade de Ciências Humanas e Educação, da Universidade de Los Andes, Mérida, Venezuela
Ricardo Scavone Yegros	Representante externo - Membro da Academia Paraguaya de la Historia e Diretor Geral da Academia Diplomática e Consular do Ministério de Relações Exteriores do Paraguai
Luis Mauricio Rodríguez Salazar	Representante externo - Pesquisador e Professor Luis Mauricio Rodríguez Salazar vinculado ao Instituto Politécnico Nacional (IPN), México

Redes como dispositivo da literatura comparada na América Latina

organização
Isabel Jasinski
Larissa Costa da Mata
Maria Cândida Ferreira de Almeida

Foz do Iguaçu, Paraná, Brasil
EDUNILA
Editora da Universidade Federal da Integração Latino-Americana
2026

Copyright desta edição
© 2026 Edunila

Equipe editorial

Coordenação editorial	Julio da Silveira Moreira
Projeto gráfico	Eliana Borges
Normalização bibliográfica	Leonel Gandi dos Santos
Revisão de textos em português	Heloise Reis Ventura
Revisão de textos em espanhol	Julián González

Catalogação na Publicação (CIP)

R314 Redes como dispositivo da literatura comparada na América Latina / Isabel Jasinski; Larissa Costa da Mata; Maria Cândida Ferreira de Almeida (org.). -- Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2026.
PDF (400 p.)

ISBN: 978-65-86342-88-8
DOI: https://doi.org/10.67631/edunila.44

1. Literatura Comparada. 2. Teoria e crítica literária. 3. Literatura latino-americana. 4. Redes intelectuais - artísticas. I. Jasinski, Isabel. II. Mata, Larissa Costa da. III. Almeida, Maria Cândida Ferreira de. IV. Título.

CDD 809
CDU 82.091

Ficha catalográfica elaborada por Leonel Gandi dos Santos CRB9/2269

Esta obra foi diagramada com recursos do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná

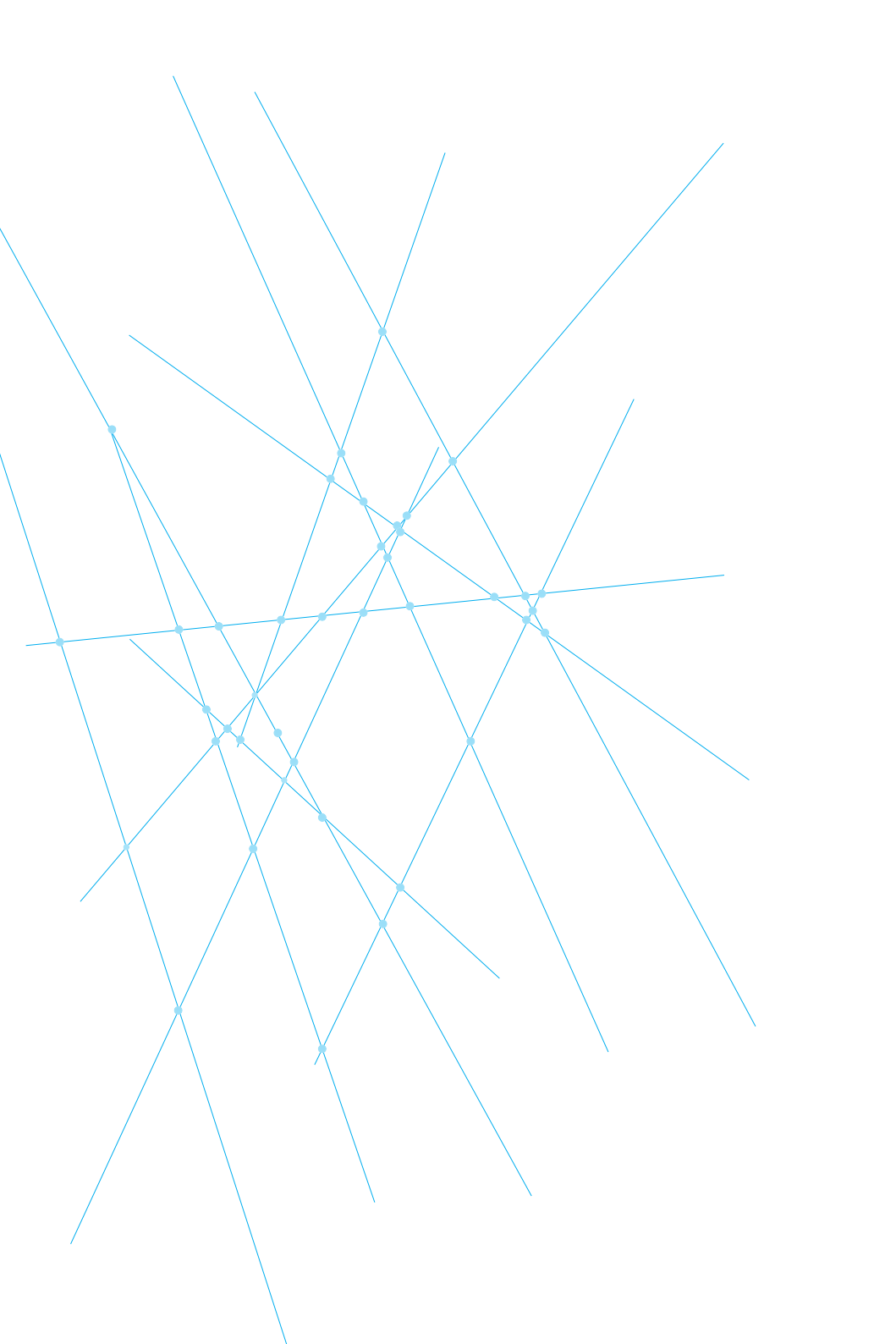
Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. É proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meios sem autorização prévia, por escrito, da editora.
Direitos adquiridos pela EDUNILA - Editora Universitária.

EDITORA ASSOCIADA À ABEU
abeu.org.br

ASOCIACIÓN DE EDITORIALES UNIVERSITARIAS DE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

EDUNILA
Editora da Universidade Federal da Integração Latino-Americana

EDUNILA - Editora Universitária
Campus Integração - Av. Tancredo Neves, 3147 - Porto Belo
Foz do Iguaçu - PR - Brasil | CEP: 85867-970
editora@unila.edu.br | https://portal.unila.edu.br/editora



Palavras da editora

Obras literárias não existem isoladamente. Elas dialogam com outras obras, circulam por meio de traduções, encontram leitores em diferentes tempos e lugares, atravessam revistas, editoras, arquivos, universidades e comunidades intelectuais. Essas relações costumam ser reconhecidas como parte do contexto da literatura. Este livro propõe um passo além: tomá-las como ponto de partida para a própria pesquisa literária.

Para desenvolver essa proposta, as organizadoras recorrem à ideia de dispositivo teórico-crítico. Em termos simples, um dispositivo não é apenas um conceito empregado para descrever um fenômeno. É uma forma de organizar a investigação. Ele orienta o olhar do(a) pesquisador(a), ajuda a definir quais relações merecem atenção e quais perguntas podem ser ser formuladas. Mais do que oferecer respostas prontas, um dispositivo cria condições para que novos problemas possam ser percebidos e investigados.

Neste livro, esse papel é desempenhado pela noção de rede. Ela convida leitores a deslocar o olhar da obra considerada isoladamente para o conjunto de relações que participa de sua existência. Em vez de examinar apenas um romance, um poema ou um autor, a análise passa a considerar também as traduções que difundem os textos, as editoras que os publicam, as revistas que promovem debates,

os arquivos que preservam documentos, os grupos intelectuais que compartilham ideias e os diferentes circuitos pelos quais a literatura circula. A rede permite compreender como essas conexões participam da produção de sentidos e da formação da vida literária.

Os estudos reunidos neste volume desenvolvem essa perspectiva por diferentes percursos. Traduções, periódicos, arquivos, práticas editoriais, artes visuais, produções fronteiriças, redes intelectuais e cosmologias indígenas aparecem como diferentes possibilidades de explorar um mesmo problema teórico. O leitor acompanha, assim, não apenas a utilização de uma categoria analítica, mas a construção de uma perspectiva crítica que amplia as possibilidades de investigação da Literatura Comparada e evidencia relações que permaneceriam menos visíveis quando cada objeto é examinado isoladamente.

Ao reunir essas contribuições, a obra aproxima a Literatura Comparada de um amplo debate contemporâneo sobre as noções de rede e de dispositivo, desenvolvido por autoras e autores como Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Bruno Latour, Pierre Musso e Virgínia Kastrup, entre outros. Mais do que transpor essas referências para o campo literário, o livro demonstra como elas podem ser mobilizadas para construir uma perspectiva crítica própria, voltada à compreensão da literatura latino-americana em suas múltiplas formas de circulação, interlocução e criação.

A EDUNILA agradece às organizadoras, às autoras e aos autores pela confiança depositada nesta edição, bem como às equipes envolvidas em sua preparação e pro-

dução editorial. Esperamos que esta publicação estimule novas pesquisas e novas leituras, contribuindo para ampliar um debate que continua a renovar os estudos literários e a Literatura Comparada na América Latina.

Sumário

13 | Prefácio
Atlas, herbários e rituais
Raul Antelo

21 | Apresentação

DISPOSITIVOS TEÓRICO-DISCIPLINARES

37 | Rede de relação
Maria Cândida Ferreira de Almeida

71 | Redes literárias e conexões afetivas para comunalidades de escrita em *La muerte me da*
Isabel Jasinski

103 | Princípios de leitura em rede na crítica de Josefina Ludmer
Wanderlan Alves

129 | A especulação, a pós-autonomia ou América Latina as a Village
Byron Vélez Escallón

161 | Circulação e decolonização da Teoria Literária na pós-ditadura brasileira (1986-2000)
Susana Scramim

CRÍTICAS DA CRIAÇÃO LITERÁRIA NA AMÉRICA LATINA

181 | Crítica genética na América Latina: enredamento, circulação
Giovani T. Kurz

201 A descrição do mundo, por Veronica Stigger
Larissa Costa da Mata

229 Poéticas em rede na intersecção Brasil-Paraguai: Wilson Bueno, Douglas Diegues e Josely Vianna-Baptista
Débora Cota

255 O portunhol/portuñol e a Comunidade vira-lata: aspectos translinguísticos e geontológicos na literatura do sul
Rita Lenira de Freitas Bittencourt

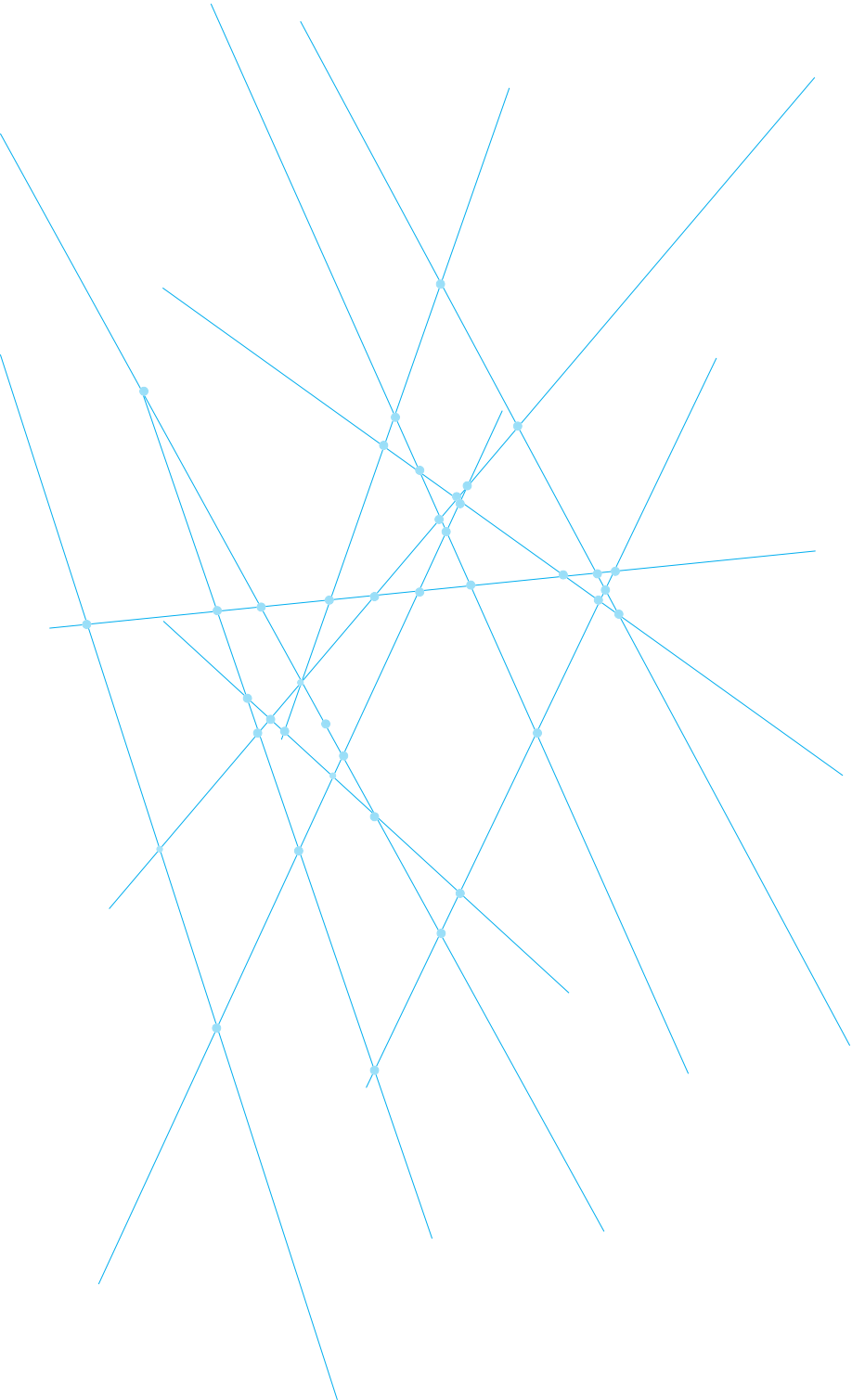
275 Resistência e movência: o romance de Julián Fuks em rede com as artes visuais latino-americanas
Keli Cristina Pacheco

297 A ansiedade do contato: redes literárias transnacionais entre mulheres latino-americanas via tradução
Leticia Pilger da Silva

329 Poesia falada e territorialização: a partir de um poema de Tawane Theodoro
Filipe Manzoni

361 Redes cosmoafetivas, cosmopolíticas e cosmosensíveis: práticas artísticas indígenas nas Américas (Abya Yala) em defesa do bem viver e da emancipação da subjetividade
Thiago Correa

392 Sobre os autores e autoras



Prefácio

Atlas, herbários e rituais

Raúl Antelo

A Filologia, como a conhecemos, é uma das bases disciplinares mais antigas das humanidades, uma ciência ou educação da linguagem originada nas bibliotecas de Pérgamo e de Alexandria por volta do século IV a. C., que perpassa o humanismo da Renascença e a linguística comparativa como um ramo das ciências humanas iluministas, bem como o positivismo alemão e a literatura comparada. Nas últimas décadas, os expoentes da teoria pós-colonial (Edward Said, Gayatri Chakravorty Spivak, Édouard Glissant, Walter Mignolo, Aamir Mufti), da filosofia cosmopolítica (Barbara Cassin, Étienne Balibar, Viveiros de Castro), da história conceitual da religião e da teopoética (Adi Ophir, Gil Anidjar, Josef Sorett, Stathis Gourgouris); os críticos históricos da linguística eugenista e racista [...]; a "filologia mundial" (definida pelos esforços de Sheldon Pollock a fim de impedir a perda do conhecimento das línguas antigas e históricas); e o que às vezes compreendo como o "retorno de Averróis" na tradução contemporânea árabe (Abdessalam Benabdelali, Ali Benmakhlouf, Souleymane Bachir Diagne) estão entre aqueles que minaram o potencial filológico para os movimentos de justiça social e para um tipo de abordagem imparcial da teoria literária.[1] (Apter, 2021, tradução nossa).

[1] No original: *Philology, as we know, is one of the oldest disciplinary armatures of the humanities, a language science or training originating in the Pergamum and Alexandria libraries around the fourth century BC that cycles through Renaissance humanism, comparative linguistics as a branch of Enlightenment human sciences, and German positivism and comparative literature. In the past few decades, exponents of postcolonial theory (Edward Said, Gayatri Chakravorty Spivak, Édouard Glissant, Walter Mignolo, Aamir*

Para as e os ensaístas de *Redes como dispositivo da Literatura Comparada na América Latina*, as diferentes artes são como diversas línguas, entre as quais a imitação constrói a ponte da tradução e diante das quais as diferenças culturais ou cronológicas, nas diversas disciplinas, pouco representam, no fundo. Como comparatistas poliglotas, bem que poderiam encontrar diferenças comparáveis também, na melhor das hipóteses, nas literaturas de língua portuguesa, entre um nordestino como Graciliano Ramos e um meridional como Dyonélio Machado, entre um brasileiro como Mário de Andrade ou um português como Fernando Pessoa, entre Pepetela ou Mia Couto. Em *Prose pour des Esseintes* (1898), Mallarmé pretendia instalar, *instaurar*, pela ciência, o hino dos corações espirituais, de sorte a com eles obter atlas, herbários e rituais. Desse modo, pensar em redes seria uma forma de praticar o comparatismo depois de Babel.

Com efeito, acatando a lição de George Steiner, uma das obras que melhor encarna essa preocupação ainda é o *Vocabulário das instituições indo-europeias* (1969), de Émile Benveniste, obra pluralista e comparativa que, para definir um sentido, ativa redes (*retia*) em que esse conceito se insere e busca compreender como funciona uma rede numa língua dada, sem perder de vista, porém, o confronto funcional com outras línguas. O pensamento por redes joga a geografia contra a história e privilegia as conexões semânticas contra o conceito autônomo e isolado. Guarda

Mufti); philosophical cosmopolitics (Barbara Cassin, Étienne Balibar, Viveiros de Castro); concept history in religion and theopoetics (Adi Ophir, Gil Anidjar, Josef Sorett, Stathis Gourgouris); historical critiques of eugenicist and racist linguistics [...]; "world philology" (as defined by Sheldon Pollock's efforts to stanch the loss of knowledge of ancient and historical languages); and what I sometimes think of as "Averroës redux" in contemporary Arabic translation theory (Abdessalam Benabdelali, Ali Benmakhlouf, Souleymane Bachir Diagne) are among those who have mined philology's potential for social-justice movements and a kind of nonaligned approach to literary theory.

relação com aquilo que, já nas vésperas da Segunda Guerra Mundial, Étienne Souriau chamava de *instauração*, isto é, um processo de operações criadoras, construtoras, ordenadoras ou produtivas, que conduzem à posição de um ser em seu *páthos* (Souriau, 1969).

De fato, diferenciando-se da mediação forjada por uma lei dialética, o encontro de tensões de Souriau passa a exigir uma nova distribuição, capaz de manter a consistência do conjunto, de sorte que o crítico acolhe, prepara ou explora, por meio de uma correlação imaterial ou constelar, ou seja, através de um termo mediador, as diferenças disseminadas entre conjuntos. Essa operação não consiste em criar, por fusão ou progressão sintética, um novo termo, nem mesmo um conceito deste termo, que reúna, mescle ou prolongue, compartilhadamente, o campo de sentidos dos dois termos desta oposição. Ela consiste em, por assim dizer, tatear as raízes não só metafísicas, mas mesmo materialistas, do mundo, e aí procurar o que pode vir a manifestar uma função mediadora.

A rede arma-se. Mas o pensador dessas redes literárias não toma o ser, para dele tirar seu contrário e deduzir o não-ser, por ele reunido numa mescla ou argamassa. A rede não cria o redil. Ao contrário, ela quebra toda homogeneidade e vê explodir o devir desses fragmentos. Nesse sentido, o *instalar* mallarmeano, o *instaurar* de Souriau, significa criar, produzir, através da diferença, a mesma aliás que se estabelece em relação ao criador engenhoso e às leituras triádicas, tese-antítese-síntese. Não há uma única fonte, um único deus-demiurgo, simplesmente porque o artesão instaurador é pensado como aquele que acolhe e recolhe, prepara e explora, ativamente, as exigências imperativas dessa obra por fazer.

Assim sendo, a posterior tese deleuziana da univocidade do ser, apoiada mais remotamente em Duns Scot, Spinoza e Nietzsche, porém, mais diretamente, em Souriau, subverte toda a ontologia, até mesmo a de Heidegger, para afirmar a imanência, uma vez que a univocidade é a síntese imediata do plural, a rede múltipla e mutante de suas diversas distâncias e diferenças. Para Deleuze, nenhum quadro e nem mesmo a série dos quadros não querem dizer nada, mas eles *funcionam*: a gama ascendente irreversível da cor dominante traça, na tela, todo um sistema de *conexões*, marcado por pontos brancos; a rede das cores secundárias, que forma, ao contrário, as *disjunções* do frio e do quente, todo um jogo reversível de transformações, de reações, de inversões, de induções, aquecimentos e resfriamentos; a grande *conjunção* do pintor preto, que inclui em si o disjunto e distribui as conexões; e, se for preciso, o *resíduo* de foto que reinjeta, no quadro, o que senão dele escaparia. Em suma, uma estranha vida circula, enquanto força vital, em toda obra (Deleuze, 2005; 2007). Pensando as cores, Deleuze sustentava a existência de apenas quatro regimes cromáticos — pálido, vivo, rebaixado e profundo — deles derivando todas as outras cores (Deleuze, 2007; Deleuze, 2005). As redes colocam, assim, em relação, duas quantidades que não são da mesma potência. Uma tem mobilidade: é nômade; a outra não carece de mobilidade, mas seu movimento depende do poder daquela que se conecta. Só pode haver, por exemplo, "literatura mundial" quando a rede tem malhas suficientemente cerradas e a troca é regular e volumosa o bastante para dar vida a uma zona central, um centro. Não é o caso latino-americano. Entretanto, longe de ser identitário, o ser *em conexão* é mesmo o que se diz em suas diferenças, ou seja,

uma multiplicidade intensiva, uma causalidade imanente. Para ele, não há conjuntos nacionais, nem supranacionais, mas apenas grupúsculos que agem no espaço, concebido como uma rede, isto é, como uma relação de pontos. Não havendo representação ou mimese, há tão-somente ação, ação da teoria, ação prática efetivada por relações de revezamento ou em rede.

A literatura é, portanto, um fenômeno de *trans--consistência,* uma rede*,* porque ela está, fundamentalmente, em relação com outras literaturas. Ela representa um limiar de desterritorialização, pois é preciso que um material qualquer seja suficientemente desterritorializado para entrar na rede. Como afirmam Deleuze e Guattari, em *Mil platôs* (1991), cada Estado é uma integração global (e não local), uma redundância de ressonância (e não de frequência), uma operação de estratificação do território (e não de polarização do meio). E são os mesmos autores que afirmam que a filosofia faz surgir acontecimentos com seus conceitos, assim como a arte ergue monumentos com suas sensações ou a ciência constrói estados de coisas com suas funções (Deleuze; Guattari, 1991). Há entre eles, porém, um rico tecido de correspondências, embora toda rede tenha também seus pontos culminantes, onde a sensação se torna ela própria sensação de conceito ou de função; o conceito, conceito de função ou de sensação; e, finalmente, a função, função de sensação ou de conceito. Mas um dos elementos ainda não aparece: ele está sempre *diferido*. Mesmo que outro possa ainda estar por vir, indeterminado ou desconhecido, por enquanto. Cada elemento criado num plano apela a outros elementos heterogêneos, que restam a ser criados sobre outros planos. É, em poucas palavras, o pensamento definido como heterogênese (De-

leuze; Guattari, 1991). Deleuze e Guattari observam, contudo, que esses pontos culminantes comportam, não obstante, dois perigos extremos: ora reconduzir-nos à opinião da qual queríamos sair, ora nos precipitar no caos que queríamos enfrentar. Mas é o risco de que depende a nossa sobrevivência e a dos nossos próprios saberes. *Em conexão* assume o risco. Em um ensaio determinante, publicado na revista *Critique* em 1963, Michel Foucault assim definia o papel da crítica:

> Essa rede, mesmo que a história faça aparecer sucessivamente seus trajetos, cruzamentos e nós, pode e deve ser percorrida pela crítica segundo um movimento reversível (essa reversão modifica certas propriedades; mas ela não contesta a existência da rede, por ser justamente uma de suas leis fundamentais); e se a crítica tem um papel, quero dizer, se a linguagem necessariamente secundária da crítica pode deixar de ser uma linguagem derivada, aleatória e fatalmente dominada pela obra, se ela pode ser ao mesmo tempo secundária e fundamental, é na medida em que ela faz chegar pela primeira vez até as palavras essa rede de obras que é para cada uma delas seu próprio mutismo (Foucault, 1994, p. 278, tradução nossa).[2]

[2] No original: "*Ce réseau, même si l'histoire en fait apparaître successivement les trajets, les croisements et les noeuds, peut et doit être parcouru par la critique selon un mouvement réversible (cette réversion change certaines propriétés; mais elle ne conteste pas l'existence du réseau, puisque justement elle en est une des lois fondamentales) ; et si la critique a un rôle, je veux dire si le langage nécessairement second de la critique peut cesser d'être un langage dérivé, aléatoire et fatalement emporté par l'oeuvre, s'il peut être à la fois second et fondamental, c'est dans la mesure où il fait venir pour la première fois jusqu'aux mots ce réseau des oeuvres qui est bien pour chacune d'elles son propre mutisme*." Ver também, do mesmo autor, *O que é a crítica* (2025) e *Estética: literatura e pintura; música e cinema* (2009).

Referências

APTER, Emily. What is Just Translation? **Public Culture**, Durham-NC, v. 33, n. 1 (93), p. 89–111, 2021.

DELEUZE, Gilles. **Derrames**. Entre el capitalismo y la esquizofrenia. Buenos Aires: Cactus, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Pintura.** El concepto de diagrama. Buenos Aires: Cactus, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Qu'est-ce que la philosophie?** Paris: Minuit, 1991

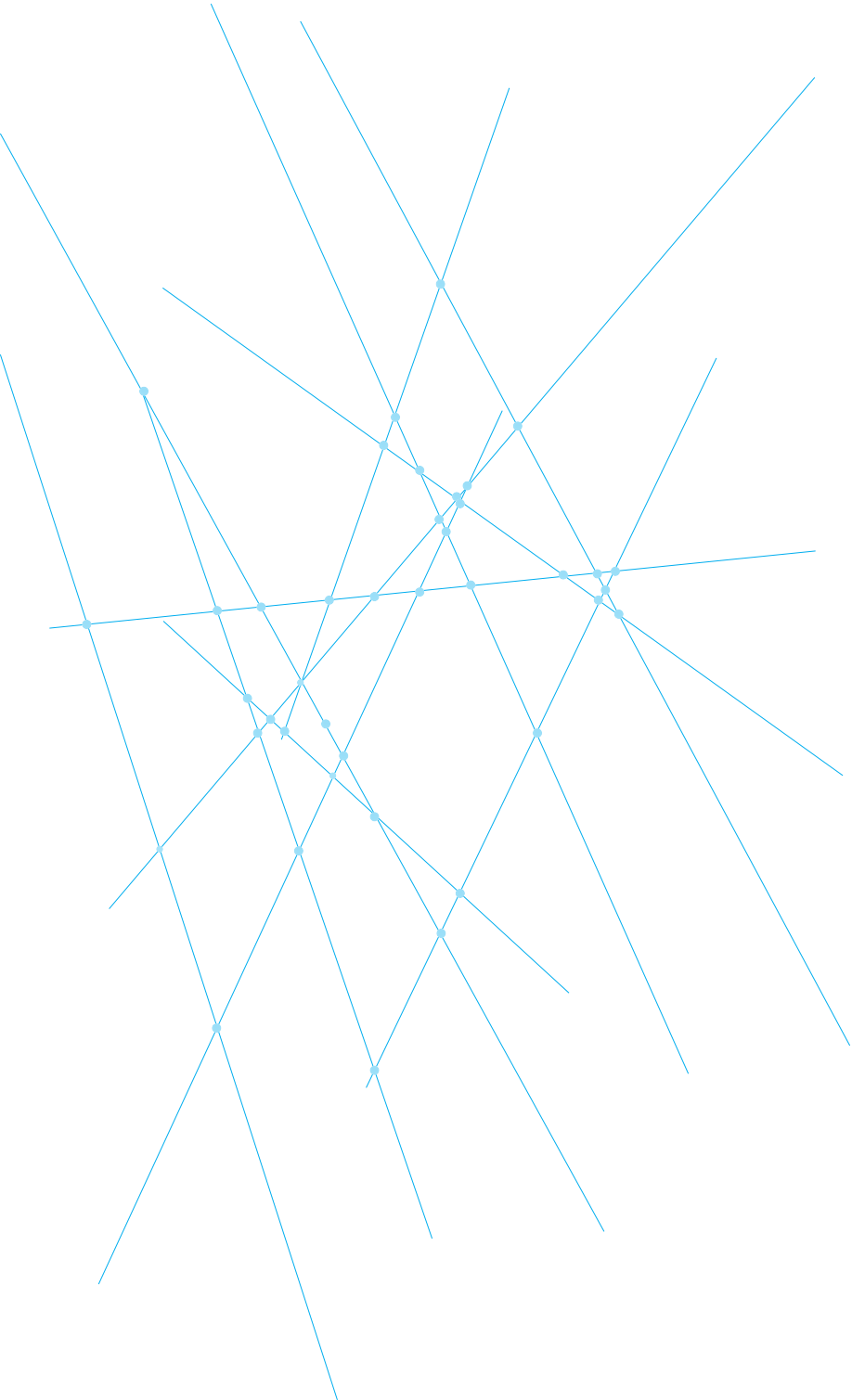
FOUCAULT, Michel. **Dits et écrits**. 1954-1988. Paris: Gallimard, 1994, vol. I

FOUCAULT, Michel. **Estética:** literatura e pintura; música e cinema. Ed. Manoel Barros da Motta. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. **O que é a crítica?** Ed. Henri-Paul Frouchaud e Daniele Lorenzini. Trad. Cláudio Medeiros et alii. São Paulo: Ubu, 2025.

MALLARMÉ, Stéphane. Prose pour Des Esseintes. *In*: MALLARMÉ, Stéphane. **Œuvres completes**. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Gallimard: Paris, 1998. Tome I. (Bibliothèque de la Pléiade).

SOURIAU, Étienne. **La Correspondance des arts**: éléments d'esthétique comparée. Paris: Flammarion, 1969.



Apresentação

Este livro é resultado da adesão dos autores ao convite para explorar um problema que, há muito tempo, faz parte da história do Ocidente como forma de percepção da realidade, mas também como um marco ontológico do ser, a fim de caracterizar outra dinâmica espaço-temporal, outra forma de construção semiótica, de relação intelectual e social. Além disso, essa questão é identificada como dispositivo de análise, meio de circulação de ideias, informações e serviços. Em todo caso, se trata de um problema controverso e incontornável na atualidade, sobre o qual é necessário debater: a noção de redes.

As discussões propostas pelos capítulos deste livro aconteceram no simpósio "Redes como dispositivo teórico crítico da Literatura Comparada", coordenado pelas organizadoras deste livro, que aconteceu no congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) em 2023. Essa foi uma das atividades realizadas no âmbito do grupo de pesquisa "Estudos de Poéticas do Presente: Literatura Comparada na América Latina", coordenado na ocasião por Rita Lenira de Freitas Bittencourt e Débora Cota. Nestas discussões do simpósio e do livro, a temática da rede, relacionada à literatura, apresenta uma oportunidade de repensar nossos postulados teórico-críticos e abordar de outro ângulo nossos objetos de pesquisa na Literatura Comparada e nos Estudos Literários de modo geral, para refletir sobre o presente vertiginoso em que vivemos e avaliar como isso afeta o modo como lidamos com a criação artística, o conhecimento teórico, a pesquisa e o ensino.

O uso de "rede" como metáfora para expressar a relação entre múltiplos elementos remonta ao século XVIII e foi primeiramente aplicado ao campo da Matemática e da Física por Leonhard Euler (1707-1783). Na Filosofia, Saint-Simon (1760-1825) foi pioneiro em conceber o conceito de rede, simbolizando a associação, a comunicação e a comunhão. Para ele, a rede cria um paradigma novo para o pensamento, uma técnica de organização do espaço-tempo e um espectro metafórico, uma imagem da dinâmica de sentidos, intermediária entre a árvore e o caos (Musso, 2004, p. 31). Apesar de seu registro mais antigo ser do Período Clássico, para caracterizar as formas materiais observáveis no mundo — como a tecelagem, a rede de pesca, as constelações, o sistema vascular do corpo humano —, ao longo do tempo adquiriu um caráter abstrato, que Pierre Musso identifica como "desmaterialização" do termo, sendo aplicado em várias áreas do conhecimento, como a Matemática, a Física, a Filosofia, a Sociologia, a Antropologia, a Geografia, a Topologia, a Psicologia, a Comunicação e a Economia. O dito processo de "desmaterialização" determinou seu uso moderno, gerando, como efeito, a polissemia atual que o caracteriza. Mesmo que tenha surgido nos campos da Matemática e da Física, em seguida na Filosofia, sendo aplicada a múltiplos campos atualmente, a noção de redes é capaz de oferecer uma abordagem crítica da história do pensamento e da produção literária na América Latina, conforme esta obra pretende articular.

Desde o final do século XX, a questão tem interessado alguns filósofos franceses, em especial Gilles Deleuze, com desdobramentos nas discussões sobre comunidade, relação e partilha, de Roland Barthes a Jean-Luc Nancy e Jacques Rancière, o que foi determinante para o pensa-

mento contemporâneo sobre a subjetividade, a linguagem, as artes, a cultura e as ciências humanas. Nessa linha, a partir da Psicologia Cognitiva e da reflexão sobre as formas de subjetivação na atualidade, vários estudos de Virgínia Kastrup recorrem ao método cartográfico de Gilles Deleuze e Félix Guattari como meio para refletir sobre fenômenos de produção da subjetividade, que possuem características como o movimento, a transformação, a multiplicidade. O método, um dos princípios de funcionamento do "rizoma", é derivado do campo da Geografia, mas torna-se adequado para pensar sobre as dinâmicas processuais da subjetividade como estratos impulsionados por linhas de força, atrito e pontos de fuga. Além disso, sustenta-se enquanto prática apoiada por dispositivos que, na perspectiva de Michel Foucault, são conjuntos heterogêneos de discursos, disciplinas, instituições, normas, pensamentos críticos, que formam conexões e redes para dar suporte ao método cartográfico (Kastrup, 2009, p. 77). O dispositivo é a rede que se estabelece entre esses componentes. Para Deleuze, esse consiste em um conjunto multilinear:

> [...] o dispositivo alia-se aos processos de criação e o trabalho do pesquisador, do cartógrafo, se dá no desembaraçamento das linhas que o compõem – linhas de visibilidade, de enunciação, de força, de subjetivação. Trabalhar com dispositivos implica-nos, portanto, com um processo de acompanhamento de seus efeitos, não bastando apenas pô-lo a funcionar (Kastrup, 2009, p. 79).

Essa é uma entrada possível para pensar sobre as "redes como dispositivo teórico-crítico da Literatura Comparada" que esta obra propõe. Anteriormente, em "A rede:

uma figura empírica da ontologia do presente" (2004), Kastrup já havia discorrido sobre o problema, fundamentando-se no rizoma[1] de Deleuze e Guattari, por ser condição de efeitos imprevisíveis e existência das formas, que se torna uma figura ontológica do ser, para os autores de *Mil platôs* (1980). A autora destaca que esse conceito permite avaliar a noção de "rede" com a qual trabalha Bruno Latour para pensar a questão dos "híbridos" em 1994, resultantes da conexão de elementos heterogêneos de maneira descentralizada e não hierárquica, caracterizados pelo seu caráter inventivo e pelos agenciamentos concretos entre os elementos que compõem uma rede no presente. A rede de Latour seria uma versão empírica e atualizada do rizoma, diz Kastrup (2004, p. 85): "como o rizoma, a rede articula elementos heterogêneos como saberes e coisas, inteligências e interesses, onde as matérias trabalham fora do controle dos métodos". Nessa linha, a pesquisadora pontua sua contribuição para pensar sobre a importância da "invenção" nos estudos da cognição e nas dinâmicas de subjetivação.

A internet potencializou as formas de interação e expressão das subjetividades na atualidade, promovendo uma aproximação dos atores da relação, mesmo com distanciamento espacial. Contudo, contrário às proposições iniciais das redes sociais, o distanciamento produziu um paradoxo entre a atomização do indivíduo e a prerrogativa da sociabilidade virtual como auto-afirmação, que eclodiu na criação de "bolhas digitais" e na resistência ao contraditório para muitos usuários das redes. Porém, antes de

[1] Rizoma é um termo da botânica, adotado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995, p. 15) como metáfora para se referir a uma dinâmica de sentidos múltipla e não linear, contrário á concepção absoluta do sentido único. O rizoma se caracteriza pela conexão, pela heterogeneidade, pela multiplicidade, pela ruptura a-significante, pela cartografia e pela decalcomania.

ser criada a *web* na década de 1990, a "teoria das redes" de Albert-László Barabási apontava para suas propriedades dinâmicas desde os anos 50, identificadas em diversos fenômenos naturais, históricos, culturais e sociais (Recuero, 2009). A aplicação do estudo sobre redes em múltiplos campos demonstrou sua versatilidade conceitual e relacional, aliada à capacidade de articulação e rearticulação permanente, característica que define uma rede (Enne, 2004). São múltiplos e variados os estudos sobre o tema atualmente, entretanto, também se estabeleceu uma área de pesquisa especializada, a das Tecnologias da Informação (TI), que se define por parâmetros teóricos e técnicos específicos a esse campo de estudo, com terminologia própria, como, por exemplo, as ideias de "modularidade", para se referir à tendência de uma rede de se organizar em módulos, grupos ou comunidades, ou de "ligação preferencial" e "*hub*", relacionadas à capacidade de atração de um *nó*, suas conexões e densidade, que são princípios fundamentais na estruturação de redes complexas e dinâmicas de gerenciamento de dados, porém não contribuem para a discussão que *Redes como dispositivo da Literatura Comparada na América Latina* se propõe a fazer neste momento.

Outras referências se tornam mais produtivas para o debate, pois abrem o horizonte multidisciplinar dos Estudos Literários. De uma perspectiva histórica, as práticas da mobilidade territorial e de comunicação no contexto latino-americano contribuíram para a criação de redes intelectuais no século XX, estabelecendo relações que suplantaram os limites da nação, como observou Eduardo Devés-Valdés (2007), e estão na sustentação da Literatura Comparada (Ferreira de Almeida, 2012). Do ponto de vis-

ta da Geografia, Rogério Haesbaert da Costa defende uma construção relacional de território; na atualidade vivenciamos uma superposição espacial equivalente a uma experiência "multiterritorial" da existência, "possível somente se estivermos articulados (em rede) através de múltiplas escalas, que muitas vezes se estendem do local ao global" (Costa, 2019, p. 79), como consequência da intensificação dos processos de deslocamento transnacional e das tecnologias de informação e comunicação. Viver em redes, que caracteriza a novidade da experiência espaço-temporal contemporânea, significa também "construir e/ou controlar fluxos/redes e criar referências simbólicas num espaço em movimento, no e pelo movimento" (Costa, 2019, p. 280). Contudo, essa vivência não descarta os laços de identidade, que o autor denomina "territórios-zona", componentes da dinâmica da vida. Tal concepção de territorialidade como ritmo, fluxo e rede possui manifestações variadas que ajudam a refletir sobre as relações de sentido do pensamento, da arte e da literatura, visto que propõem uma trama entre esses discursos, a qual ultrapassa as categorias de pertencimento e de especificidade.

Para Florencia Garramuño, o entrecruzamento de meios e disciplinas anula aquilo que é "próprio" da literatura, produzindo fronteiras maleáveis entre os campos, os quais se reconstituem para além da origem, do meio, do gênero, da linguagem e desmontam, dessa maneira, a "tradição nacional e a opressiva relação entre literatura e território" (Garramuño, 2014 n.p.). Assim, as redes propiciam um dispositivo teórico-crítico, vinculado ao campo da Literatura Comparada, que oferece tanto um método quanto uma prática diferenciada para os Estudos Literários, e servem para avaliar produções artísticas e literárias.

Parte-se do princípio de que as redes literárias se constituíram ao longo do século XX na América Latina, porém se intensificaram mediante dinâmicas de transnacionalização e comunicação a partir dos anos 1990, marcando os modos de relação e produção de sentido e subjetividades no começo do século XXI. Inúmeros críticos literários destacam a importância desses fatores para pensar sobre a literatura latino-americana contemporânea, como Hugo Achúgar, Haroldo de Campos, Eneida Maria de Souza, Ana Pizarro, Josefina Ludmer, Álvaro Fernández Bravo, Néstor García Canclini, Florencia Garramuño, Ana G. Cuiñas, Leda Maria Martins, Silviano Santiago, Raúl Antelo e Liliana Weinberg. Além disso, escritores latino-americanos, mencionados nos capítulos que conformam esta obra, se dedicaram a reinventar as práticas artísticas e literárias, propiciando a expansão do campo da literatura, o que pode ser compreendido por meio da noção de rede, como Cristina Rivera Garza, Wilson Bueno, Josely Vianna Baptista, Douglas Diegues, Veronica Stigger, Tawane Theodoro, Julián Fuks, Regina Parra, Fabián Severo, entre outros.

Tecendo linhas conceituais

Essa foi a proposta que convocou os trabalhos relacionados à literatura e às redes artísticas, culturais, intelectuais e sociais na América Latina, amalgamando abordagens teóricas e críticas, reunidas especialmente na primeira parte desta publicação, sob o título “Dispositivos teórico-disciplinares”. Nessa seção, Maria Cândida Ferreira de Almeida considera a rede como um instrumento base da Literatura Comparada, dado se valer de um sistema triplo de relação, composto pelas singularidades autorais, pelas

figuras do leitor ou do crítico e/ou pela subversão das categorias tradicionais da disciplina. Isso se daria, por exemplo, com a substituição da "cópia" pelo simulacro, que promove a atualização dos estudos comparados. Isabel Jasinski se debruça na obra da escritora mexicana Cristina Rivera Garza, em especial na narrativa *La muerte me da* (2006), a qual possibilita uma articulação entre os procedimentos estéticos adotados pela autora (sustentados na multiplicidade de gêneros literários e de suportes) e os conceitos postulados por ela, como os de "desapropriação" e "comunalidades de escrita", que terminam por construir a "ficção como uma rede de referências e arquivos de leitura". Tais noções oferecem uma contribuição igualmente teórica acerca das redes na Literatura Comparada, pois permitem a valorização da leitura em detrimento da autoria, o que se dá igualmente no mecanismo de desapropriação da obra por meio da remontagem de textos de arquivo. Mas não é só isso, também produzem um atravessamento da noção de rede para a de conexões afetivas singulares, que são ao mesmo tempo diferentes e complementares das redes virtuais nas quais se inscreve a obra de Cristina Rivera Garza.

Por sua vez, Wanderlan Alves e Byron Vélez Escallón consideram os dispositivos críticos constituídos por Josefina Ludmer por meio de orientações diversas. O primeiro deles analisa a desconstrução de uma perspectiva heroica do autor por parte de Ludmer, desafiada por estudos que conformam séries e cadeias, resultantes do atravessamento da estudiosa por teorias formalistas e estruturalistas. Para entender esse processo, Alves propõe que a obra de Ludmer crie redes conceituais às vezes irônicas, outras vezes imprecisas, mas geralmente conectivas, que terminam por "rasurar" o próprio texto crítico.

Já Escallón, com base em teóricos marxistas como Frederic Jameson, Enrique Dussel e Mark Fisher, sugere uma noção posicionada de rede que paira sobre o conceito de pós-autonomia de Ludmer, o qual postula a indistinção entre a ficção e a teoria, que perpetuaria ainda a lógica da modernidade, estetizando a política em favor de uma fabricação do presente e obliterando a singularidade de sujeitos excluídos pelos Estados neoliberais. Sob essa perspectiva, a noção de rede, longe de ser "neutra", ao mesmo tempo que está comandada pelo capital que a disponibiliza, fornece um "*pathos* sublime" que, em diferentes estéticas e estilos de pensamento, apontam para um gozo, *o indecidível*, em que não há uma distinção muito clara entre dentro e fora.

Mais ancorado na evidência, o capítulo de Susana Scramim, resultante das suas pesquisas por arquivos em torno do ensino de Teoria da Literatura nas universidades brasileiras, reflete a respeito da articulação de conceitos e da constituição de redes "locais e globais" no campo dessa disciplina. Com isso, percorre os resíduos deixados pelo autoritarismo e pelas violências coloniais revelados pelos documentos remanescentes de cursos de pesquisadores e professores, como Silviano Santiago.

Por sua vez e na mesma trilha de Scramim, Giovani Kurz, insistindo na busca da formação de redes de pesquisa, desdobra as reflexões suscitadas neste livro a outro campo disciplinar, o da crítica genética, constituindo uma arqueologia do seu desenvolvimento em bibliotecas e acervos parisienses, em especial por meio da figura de Louis Hay, e brasileiros, como o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, onde Telê Porto Ancona Lopez e sua equipe têm realizado o trabalho sobre a

marginália de Mário de Andrade. O conceito de rede para entender a busca de Kurz é o mais adequado, porque explica melhor que o estabelecimento de redes intelectuais locais e latino-americanas não devem ser pensadas como desdobramento da difusão da crítica genética, mas como pressuposto para a absorção (*digestão*) e configuração segundo seu contexto histórico e geográfico.

Revelando articulações em rede

A segunda parte deste volume, "Articulações literárias e artísticas na América Latina", se compõe de estudos que visam especialmente a uma leitura do conceito de rede por meio de objetos artísticos e literários. Essa sessão é aberta por Larissa Costa da Mata, quem investiga o romance de viagens *Opisanie świata* (2013), de Veronica Stigger, como fruto de uma composição diversa entre arquivo, texto literário e imagens, que desborda as margens ficcionais e coloca em xeque o aspecto formativo da viagem tal como concebido pelo cânone do modernismo brasileiro. Nesse capítulo, rede assume a aparência de uma figura topológica, como uma metáfora propícia para atravessar uma obra difícil de ser cercada por definições teóricas, exigindo a maleabilidade das fronteiras, comunidades expandidas e acepções rizomáticas para o acercamento de um romance indefinível de viagens.

Seguindo com a noção topográfica de rede e fronteira maleável, Débora Cota considera a ênfase das poéticas de Douglas Diegues e Josely Vianna-Baptista na limiaridade entre Brasil e Paraguai, por meio da figura de uma trama "sem urdidura", ou seja, concebida por estéticas moventes e entrelaçadas que não consolidam um lugar

determinado, mas se fundamentam no trânsito. Deslocando a fronteira para o campo da linguagem, apresentando o translinguismo como resultado das redes evidenciadas por publicações fronteiriças, Cota abre caminho para o capítulo de Rita Lenira de Freitas Bittencourt. Nesse capítulo, Bittencourt traz para o conceito de translinguismo a ideia de comunidade expandida, como foi proposta por Larissa da Mata, na constituição de uma "comunidade vira-lata" a partir do escritor uruguaio Fabián Severo, cuja composição de um idioma híbrido — o portunhol ou o portuñol — aludiria à "intradutibilidade" de ser latino-americano.

A ideia de uma comunidade expandida como expressão da noção de rede segue seu percurso no capítulo de Keli Cristina Pacheco, quem o entrelaça como uma trama ao aproximar o romance *A resistência* (2015), de Julián Fuks — o qual se vale da experiência do exílio em uma narrativa autoficcional, tornando maleáveis as bordas entre o real e a ficção —, das artes de Ávila Forero, Jonathas Andrade e de Regina Parra. Esses artistas latino-americanos, assim como Fuks, exploram a condição de migração, da movência e do exílio como estratégias de resistência, que acentuam o rastro de narrativas coletivas e individuais face aos Estados autoritários, na América Latina, e à crise dos refugiados na Europa.

Os ensaios de Leticia Pilger da Silva, Filipe Manzoni e Thiago Alexandre Correa se voltam à emergência em rede de práticas editoriais, artísticas e culturais em suportes e meios diversos (periódicos, ruas, caixas de textos dramatúrgicos), oriundas de grupos obliterados pelo predomínio do cânone branco, masculino e pautado na linguagem escrita nas artes latino-americanas. Leticia Pilger propõe o conceito de "ansiedade do contato" a partir dos arquivos

da revista contemporânea *Puñado*, a fim de contemplar a constituição de uma rede entre as escritoras brasileiras e latino-americanas contra a ausência sistêmica na literatura que atravessou o gênero nos contextos colonizados. Filipe Manzoni se dedica ao *slam* de Tawane Teodoro e às suas performances, as quais guardariam a potência de realizar espacialidades, territorializando, assim, manifestações artísticas de sujeitos políticos excluídos da esfera pública e da concepção de literatura como saber pautado no código exclusivamente escrito. Finalmente, Thiago Alexandre Correa se ocupa de conexões cosmosensíveis e cosmoafetivas entre escritores, pensadores e artistas indígenas latino-americanos em torno dos princípios da coletividade, do Bem Viver e da Terra Viva (*Abya Yala*, a América) como a principal mediadora cosmológica entre a vida humana, a arte e a natureza.

Dessa maneira, o livro *Redes como dispositivo da Literatura Comparada na América Latina* explora (e elabora) tramas entre literatura e outras linguagens, meios e suportes, comunidades expandidas e coletividades artísticas, editoras independentes, revistas, eventos, *slam* e produções literárias, que recolocam a relação entre a produção literária e a reflexão crítica a partir da ideia de redes. Ademais, delineia modos que enfatizam a mobilidade tanto espacial como cultural e simbólica, propondo uma formulação teórico-crítica para a Literatura Comparada. Portanto, revisita e reexamina dispositivos e conceitos caros ao estudo dessa disciplina e de campos relacionados a partir de uma concepção da própria América Latina como território tensionado por pluralidades.

Referências

COSTA, Rogério Haesbaert da. **O mito da desterritorialização:** do fim dos territórios à multiterritorialidade. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

DEVÉS-VALDÉS, Eduardo. **Redes intelectuales en América Latina**: hacia la constitución de una comunidad intelectual. Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile, 2007.

ENNE, Ana Lúcia S. Conceito de rede e as sociedades contemporâneas. **Revista Comunicação e Informação.** Goiânia, Universidade Federal de Goiás, v.7, n. 2, p. 264 – 273, jul./dez. 2004.

FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro. Discusión bibliográfica: nuevas contribuciones para una teoría de las redes culturales. **Cuardernos del CILHA**, Mendoza, v. 12, n. 1, p. 209-215, 2011. Disponível em: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152011000100012. Acesso em: 17 jan. 2023.

FERREIRA DE ALMEIDA, Maria Cândida. Transmissão e relação: pensando um sistema para os muitos métodos da Literatura Comparada. **Ângulo**, v. 1, n. 130, p. 13-22, 2012. Disponível em: https://web.archive.org/web/20180414015154id_/http://publicacoes.fatea.br/index.php/angulo/article/viewFile/1008/788. Acesso em: 15 fev. 2024.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos:** sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. [Versão *e-book*].

JASINSKI, Isabel. Redes literárias singulares e escritas nômades. *In*: CORDIVOLA, Alfredo; PALMERO GONZÁLEZ, Elena; OLMOS, Ana Cecília; GÁRATE, Miriam V. (org.). **Temas para uma história da literatura hispano-americana**. Porto Alegre: Letra 1, 2022. (v. 2: Inscrição do sujeito/Redes do literário)

KASTRUP, Virginia. A rede: uma figura empírica da ontologia do presente. *In*: PARENTE, André (org.). **Tramas da rede:** novas dimensões estéticas, filosóficas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 80-90.

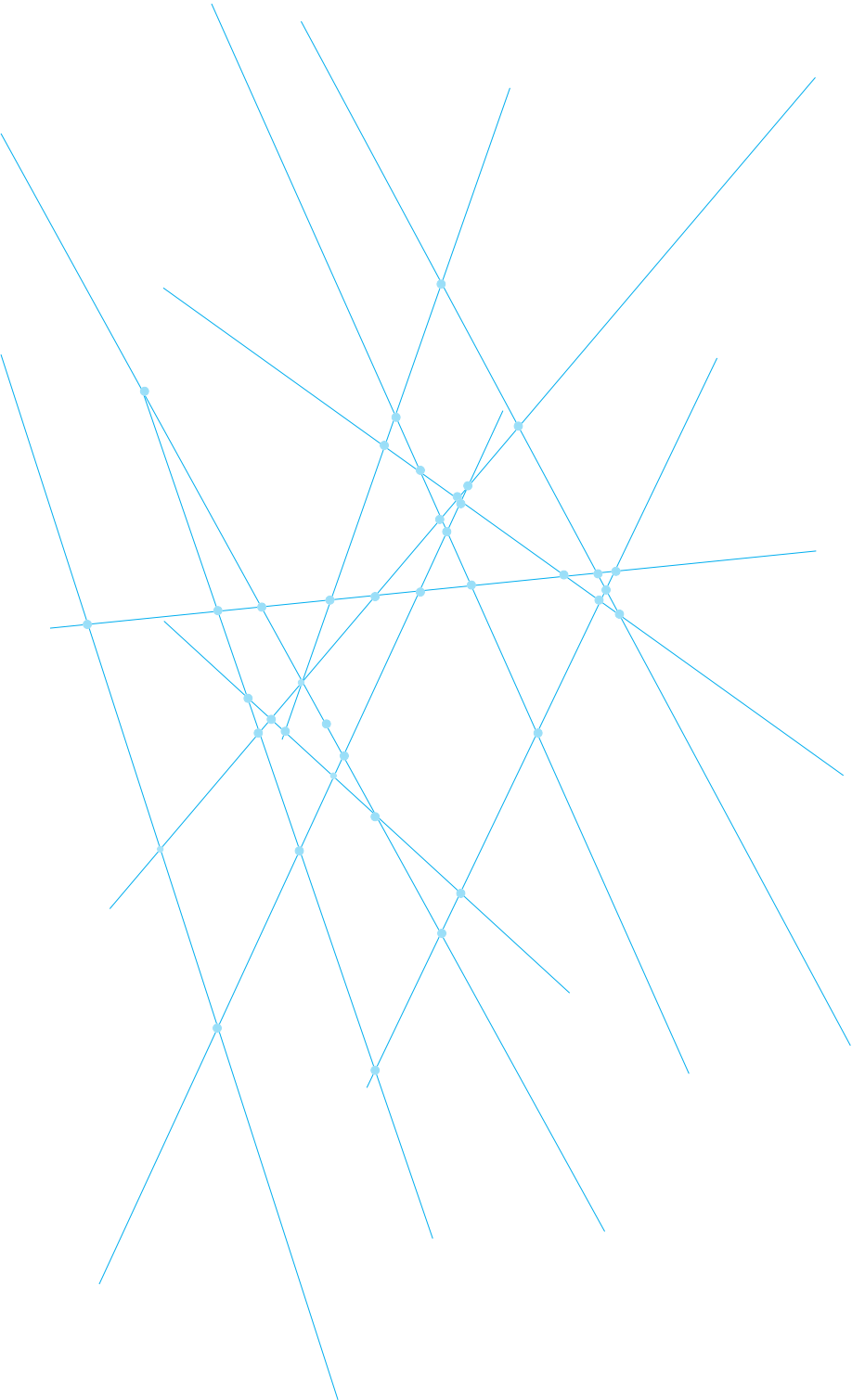
KASTRUP, Virginia; BARROS, Regina Benevides de. Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2009.

MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. *In*: PARENTE, André (org.). **Tramas da rede:** novas dimensões estéticas, filosóficas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 17-38.

RECUERO, Raquel. **Redes sociais na internet**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica *cult***. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

DISPOSITIVOS TEÓRICO-DISCIPLINARES



Rede de relação

Maria Cândida Ferreira de Almeida
(Universidad de los Andes)

A perspectiva de uma Rede de Relação como um aporte para uma teoria da Literatura Comparada foi retirada da leitura de diversos textos que buscam definir este campo de estudos literários, que, em sua versão mais contemporânea, aponta para um entendimento de "relação" no intuito de apresentar uma abordagem das obras literárias, e passa pela ideia de que há uma conexão, uma correspondência de algo como a tipologia de personagens, uma certa ambientação da trama, o período histórico que estabelece uma relação, conexão e correspondência implícita propícia ao ato de comparar. Este artigo busca revisar algumas referências teóricas com o objetivo de explicitar a substância da concepção de redes de relações e seu uso no campo da Literatura Comparada.

O conceito de rede está bastante difundido no campo literário: por exemplo, Isabel Jasinski (2020) traça, com objetivos distintos deste trabalho, uma cronologia para a compreensão do que é epistemologicamente uma "rede", e propõe que a aplicação do conceito de rede em múltiplos campos demonstra a sua versatilidade conceptual e metodológica, aliada à capacidade de articulação e rearticulação permanente, característica que a define. Deve-se enfatizar que a "interação entre os indivíduos, a troca de bens e o fluxo de informações são aspectos do conceito de rede que, por sua vez, moldam o século XXI cultural, polí-

tica, econômica e socialmente" (Jasinski, 2022, p. 8). Contudo, a própria cadeia organizada por Jasinski aponta que o conceito é uma metáfora empregada por Euler desde 1736, e foi formulada como teoria por Alberti-Laszló Barabási em 2003. Além disso, Jasinski define que uma "rede" é constituída por duas redes mínimas, com elementos, que incluem atores ou nós, e conexões ou laços.

A Rede de Relação pressupõe uma ação recíproca entre fenômenos artísticos, de modo que toda experiência estética é percebida como um trançado de intercâmbios, que se organiza sob a noção de comparação. Em uma configuração de uma teoria para a literatura comparada, estas serão as categorias fundamentais que designam o carácter das ideias: comparação, ajuste, textualização. A relação opera como a conexão de duas ou mais séries de textualidades, de experimentos, de produtividades semióticas, vinculando-as às subjetividades. Fruto da vontade de destacar singularidades autorais, esta rede pressupõe que conteúdo-forma é uma estrutura complexa de signos que não opera de forma unidirecional e unilinearmente, e sim em termos de reciprocidade, simultaneidade e de sincronicidades triádicas. Esta relação será triádica porque nela estará implícita a figura do leitor/crítico, que pode coincidir com o autor, quando estiver insertada na obra um ponto de vista metalinguístico e crítico; ou, simplesmente, como receptor, cuja existência é condicional na produção da obra — formando um terceiro, que desmonta qualquer ponto de vista privilegiado.

A discussão implícita se refere aos cenários pós-modernos, que, como Deleuze descreve em "Platão e o Simulacro", promovem um deslocamento do valor centrado na semelhança, na repetição, na imitação, seja ela do modelo clássico ou da natureza, e começam a ascensão do

valor da ruptura, da transgressão, afirmando a condição de estorvo ao simulacro (Deleuze, 1974). A "cópia" adquiriu o conceito de um simulacro sem fidelidade ao fundamento que, ainda que semelhante, está a serviço de si mesma, afirmando a desordem, a disparidade, a dessemelhança interiorizada; é também o fantasma que, reprimido, não tem "direito" de vir à superfície. Este é o diagnóstico deleuziano das práticas intelectuais que se processam a partir dos anos 60 do século XX, quando as reivindicações de igualdade de tratamento já prenunciam a afirmação da diferença enquanto valor manifesto na aparência, na imagem, no simulacro.

Formulo, neste ponto do desenvolvimento desta reflexão, uma subdivisão das correntes da crítica literária que podem ser classificadas como pertencentes ao Sistema de Relação, organizadas aqui em três tipos: primeiro, aquela que considera a vontade autoral, portanto, fundada em uma especulação sobre o sujeito; segundo, a que nega a existência de singularidades e entende a escritura como uma produção social na qual o sujeito se institui a partir da linguagem considerada como um domínio coletivo; e, terceiro, as atualizações do debate propostas pelos estudos comparados latino-americanos, especialmente quando em diálogo com a "reversão do platonismo", que, ao estabelecer a hierarquização das produções literárias, coloca em cena as categorias de valor do simulacro.

Esses pontos da Rede de Relação, que estão elencados aqui, são amplamente abordados nos livros que tratam de Literatura Comparada, como *Literatura comparada* (1997) de Sandra Nitrini. No entanto, retorno a eles para destacar seu fundamento relacional, que os caracteriza como pertencentes, necessariamente, a esta rede.

Angústia da influência na rede de relação

Sob o título *Angústia da influência* (2002), Harold Bloom propõe uma "teoria da poesia", ao traçá-la por meio de uma descrição da influência poética, ou da história das relações intrapoéticas. Além disso, planteia uma "crítica antitética", na qual afirma que a poesia resultada da relação entre as obras criadas pelo anseio do autor é como uma doença.

> Poesia é angústia de influência, é apropriação, é uma disciplinada perversidade. Poesia é compreensão distorcida, interpretação distorcida, aliança distorcida. Poesia (Romance) é Romance Familiar. Poesia é o encantamento do incesto, disciplinado pela resistência a esse encantamento.
> A influência é *Influenza* — doença astral.
> Se influência fosse saúde, quem poderia escrever um poema? Saúde é *stasis* (Bloom, 2002, p. 142).

Bloom traz à cena o conceito de "romance familiar" de Sigmund Freud, que indica uma fantasia e, nesse sentido, refere-se à função que as fantasias desempenham nas neuroses (Bloom, 2002, p. 55). Mais especificamente, assinala os fantasmas com os quais o indivíduo modifica imaginariamente seus laços com os pais, ou, no uso do filólogo, com o pai. Ao usar esse conceito, Bloom insere sua linha no campo das subjetividades, destacando a força do sujeito sobre os destinos de sua obra.

Com estes propósitos principais, Bloom tem como objetivo uma correção que é a de "desidealizar" as explicações aceitadas de "como um poeta ajuda a formar outro"; além disso, quer oferecer uma "crítica prática mais

adequada" (Bloom, 2002, p. 55). Em sua empresa, o filólogo anglofalante se incorporaria à corrente do comparatismo "clássico" que, como explicita M-F. Guyard, define o comparatista como um "historiador das relações literárias" (Guyard, 1997, p. 97), mas relações não de fenômenos, e sim de sujeitos. Bloom resume sua investigação no que ele denomina como "poetas fortes" eleitos apenas entre os varões de língua inglesa, ou que facilmente o inseriria em um "Sistema de Transmissão".[1] Não obstante, o próprio Bloom se distancia textualmente do conceito de transmissão ao afirmar que

> Com "Influência Poética", não me refiro à transmissão de ideias e imagens de poetas anteriores a posteriores. Isso na verdade é apenas "uma coisa que acontece", e se essa transmissão causa angústia nos poetas que vem depois, é apenas uma questão de temperamento e circunstância. É belo material para caçadores de fontes e biógrafos, e pouco tem a ver com meu interesse. As ideias e imagens pertencem à discursividade e à história, e dificilmente são exclusivas da poesia (Bloom, 2002, p.119).

[1] O Sistema de Transmissão está sedimentado sob a concepção de transferência de formas literárias e de temas de uma obra a outra, de um autor a outro, e presume que influência e paralelismo sejam indivisíveis. Atribui à emissão do conteúdo-forma uma importância, necessidade ou eficiência tão grande quanto a da própria recepção enfocada (ver Guillén, , 1994). Uma concepção mais radical da transmissão preconiza que, se todos os elementos influentes forem incorporados na obra finalizada, nada se perderia. No Sistema de Transmissão, o que se observa não é a relação referencial que a obra literária manteria com a realidade, mas a experiência advinda das obras literárias anteriores. O que encontramos é uma percepção de que o pacote de forma-conteúdo transmitido é uma "mensagem pré-formada e fixa, que pode ser analisada em termos de transmissão do emissor ao receptor" (Hall, 2003, p. 354). Também está implícito o que Stuart Hall explica como "uma certa unilinearidade", em um fluxo unidirecional e unidimensional que pressupõe que o polo emissor emitiria uma mensagem transparente que seria reproduzida pelo receptor.

Assim, sua perspectiva angustiada, que define "influência poética" como "uma variedade de melancolia ou princípio de angústia" e, como anuncia, mas não realiza — "ou como mais frequentemente a chamou, apropriação poética" —, retira sua produção de um sistema de transmissão. Isto é possível por meio de suas tentativas de compreensão de como "um poeta se desvia de outro"; contudo, sua escritura como um "severo poema" o coloca em um entre-lugar entre o Sistema de Relação e a percepção de influência como transmissão e dívida. Em seu desvio do fluxo da influência, Bloom acaba por afirmar que "o poeta forte não consegue conceber-se — tem de esperar pelo Filho, que o definirá no momento mesmo em que definiu seu Pai Poético" (Bloom, 2002, p. 86). Além disso, "conceber aqui significa usurpar" em um "trabalho dialético", assim descrito e destacado pelo próprio crítico:

> *A influência poética — quando envolve dois poetas fortes, autênticos (sic) — sempre se dá por uma leitura distorcida do poeta anterior, um ato de correção criativa que é em verdade e necessariamente uma interpretação distorcida. A história da influência poética frutífera, o que significa a principal tradição da poesia ocidental desde o Renascimento, é uma história de angústia e caricatura auto salvadora, de distorção, ou perverso e deliberado revisionismo, sem o qual a poesia moderna como tal não poderia existir* (Bloom, 2002, p. 80).

Para cumprir seus objetivos, Bloom organiza uma taxonomia em "seis movimentos revisionistas" que ele identifica no ciclo vital dos poetas. Poderiam, segundo ele mesmo, ser mais e incluso outros nomes, mas o número de seis é, segundo sua metodologia, o mínimo e essencial para a compreensão do crítico de "como um poeta se desvia de

outro". Os nomes com os quais "batiza" seus movimentos são arbitrários segundo a teoria linguística, mas estão fundamentados na "vida imaginativa ocidental" (Bloom, 2002, p. 61).

Nesta perspectiva, as obras são produtos que se formam na relação de embate subjetivo entre poetas de diferentes períodos históricos e de diferentes nacionalidades de língua inglesa. São autores que se formam no trabalho de tradução e recriação literária e que têm seu paradigma máximo no Pierre Menard de Jorge Luis Borges. O embate de Menard com Cervantes propicia ao primeiro uma vitória na repetição, um afastamento presentificado da obra geradora em relação com a segunda. Disso implica o pensar as relações entre obras, autores e estilos em termos de confrontação, de embate criativo, no que o autor posterior realiza em sua obra uma resposta a seu antecessor que se parece a ele como uma presença dominante.

Por sua vez, a "Crítica Antitética" proposta por Bloom, como um manifesto no cerne do livro, se configura a partir de um preceito que assim afirma: "Se imaginar é interpretar mal" (Bloom, 2002, p. 142), condenando toda criação a posteriori a ser imperfeita ou equivocada, de má maneira. Mas poderia ser pior: poderia ser um fracasso moral, pois o "mal" também é o contrário do "bem", aquilo que se separa do lícito e honesto. O interessante é pensar que essa explicação rompe com um modelo evolutivo e lança a criação poética em uma constante e imparável queda. Essa queda carrega consigo a crítica: "A crítica, portanto, tem necessariamente que ser antitética também, isto é, tem que ser uma série de desvios bruscos à imitação de atos únicos de mal-entendidos criadores" (Bloom, 2002, p. 142).

A relação é estabelecida sob uma rede de mal-entendidos ou distorções, percebidas pelo autor ao se deparar com o "filho" e na compreensão da angústia provocada pelo "pai", mas principalmente pelo crítico ou pelo leitor que conecta os pontos fortes ou fracos do romance familiar.

Paideuma o a "tradição viva"

O conceito de *paideuma* partícipe desta argumentação foi adaptado por Ezra Pound para a compreensão dos processos de criação literária. Segundo o poeta, *paideuma* seria a organização do conhecimento, de modo que o próximo criador ou a próxima geração encontre o mais rápido possível a parte que mantém viva a tradição, desperdiçando o menor tempo possível com problemas obsoletos. Isto é, com *paideuma* se define uma eleição entre as melhores obras de todos os tempos, ou o legado cultural a ser deixado à humanidade. Esta orientação se distingue do cânon na medida que incorpora autores considerados menores, mas que criaram textos propiciadores de algum tipo de transformação da linguagem. Assim, o *paideuma* ou a tradição viva conforma a defesa de uma seleção de autores que dariam origem a um projeto estético, proporcionando-lhe eixos radicais cujas linhas de forças resultantes — previsíveis e imprevisíveis — formam um campo vetorial, isto é, uma culturmorfologia, gestando a organoforma, uma nova teoria da forma (ver Campos, H. 2006: Aguilar, 2005). Na cultura brasileira, foi o movimento da poesia concreta o que recuperou o tema poundiano para a teorização de seu processo criador, estabelecendo seu *paideuma*.

No *paideuma*, a relação entre autores é um processo que pensa a transformação da forma como acumulativa,

o que o novo autor recebe é um atalho, um método de aprendizagem e não uma dívida dos autores anteriores.

Precursores

Jorge Luis Borges inverte a linha do *paideuma* em "Kafka e seus precursores", quando indica que a construção textual é não-linear, uma vez que podemos montar nossa interpretação saindo do presente e lendo o passado:

> Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen con Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de estos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. [...] En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado; como hay de modificar el futuro (Borges, 1997, p. 175).

A influência deixa de ser um movimento de educação literária para ser uma possibilidade de leitura, já que o presente recebe este acúmulo do passado, e pode estabelecer multidirecionalmente seu fluxo de leituras.

Tradução/Traição/Comparação

A tradução seria uma alegoria para compreender a "angústia da influência" porque é produzida em uma relação na qual o texto original não pode ser ignorado, e o segundo não é necessariamente inferior, já que, ao menos

teoricamente, é o mesmo. Como atividade criadora, a obra artística requer uma nova leitura proporcionada pela "tradução" do crítico comparatista; assim, a constante desapropriação do texto pode ser revelada pelo crítico. Nesse deslizamento de valor, a ideia de uma literatura edificada sobre um "eu" imóvel, em *stasis*, se perde.

Como parte da Literatura Comparada, a tradução é por sua vez uma forma que vive da diferença das línguas e cuja autonomia é mostrada diretamente pelo original, que contém a própria tradutibilidade, as possibilidades de trans-significar em outra língua o seu sentido, a sua "sobrevivência" (Miranda, 1986, p.10).

Tal como o tradutor, o crítico comparatista busca o efêmero desdobrar estético que aborda aquela simples versão que outras palavras/línguas não revelam. Mas enquanto a tradução é uma forma que vive da diferença das línguas e cuja autonomia é mostrada diretamente pelo original, a Literatura Comparada é uma "estratégia" para a compreensão do texto como um particular.

Para Eneida Souza (1986), a aproximação da Literatura Comparada com os estudos de tradução se dá por motivos epistemológicos. O desenvolvimento do conceito de tradução foi levado à literatura pelo entendimento de que a crítica é considerada "tradutora" da cultura do outro e possibilita um intercâmbio entre tradução e intertextualidade. Tradução e paródia criam este canto paralelo entre culturas que anuncia uma transgressão e ruptura de modelos linguísticos e literários. A Literatura Comparada se apoia em uma prática que contribui ao entendimento do outro, procedimento indispensável de integração cultural. E é esta apertura para o outro o que facilita o próximo passo para nossa aproximação. O fato de que a afinidade entre as línguas seja apriorística e de se realizar somente no di-

ferir delas implica que não há uma relação da linearidade entre a tradução e o original.

A perspectiva contemporânea da tradução a toma para além de uma necessidade como uma possibilidade de intercâmbio. Dentro dos estudos comparados, a tradução forma parte do Sistema de Relação e alcançou notoriedade quando o tradutor se converteu em modelo para o crítico comparatista, uma vez que, na perspectiva de Haroldo de Campos, ambos se enfrentam com o artístico das obras estéticas, produzindo o que uma versão em outra língua não revelaria. A tradução se apoia na "traduzibilidade" e na possibilidade de trans-significar em outra língua/linguagem seu "mais que sentido", sua sobrevivência histórica. Haroldo de Campos planteia a tradução como "jogo intertextual" da diferença baseada na ideia da literatura como operação tradutora permanente, como atividade intertextual generalizada, que resulta na relativização da categoria de originalidade, a desconstituição do dogma da fidelidade à mensagem e ao conteúdo cognitivo; além disso, expande a ideia de estranhamento concernente à operação tradutora, associada à negação do carácter intermediário da linguagem poética e de seu aspecto meramente veicular de transmissão de conteúdo.

Dessa forma, tanto o tradutor como o comparatista realizam atividades transformadoras análogas em que a especificidade do texto é determinada pelo ato de trazer as ideias à visibilidade. O poeta emancipado desta preocupação lutaria diretamente com as formas já significantes. O tradutor não objetiva dar forma ao texto original, mas consegue aprender o modo de intenção deste e fazer ressoar sua latência no texto traduzido. Como o texto se propõe como algo inacabado em constante processo de re-

formulação, cabe ao comparatista apagar este processo e torná-lo evidente com seu trabalho crítico.

Segundo Campos, em seu texto basilar "Da tradução como criação e como crítica", na arte é "impossível distinguir entre representação e representado" (1992, p. 37). Para o poeta-teórico, a linguagem literária sustenta que o "próprio da linguagem literária é a sentença absoluta", ou seja, "aquela que não tem outro conteúdo sem sua estrutura", assim, a estrutura linguística não é outra coisa além de instrumento da arte, sem poder existir um sem o outro. A sentença é "absoluta ou perfeita" e por isso não pode ser traduzida. Ao revelar o caráter menos perfeito ou menos estético da obra, a tradução se transmuta em crítica, uma vez que nasce da "diferença da frase", e, o mais importante nesta vertente, de sua insuficiência para valer por si mesma. Campos conclui sua inferência ao dizer que "não se traduz do que é linguagem em um texto, mas o que é não-linguagem", por isso, a "Tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca" (Campos, 1992, p. 35).

Dialogismo: as transformações de perspectivas do lugar do autor

> Não há como distinguir, portanto, uma língua coletiva e constante, e atos de fala, variáveis e individuais. A máquina abstrata é sempre singular, designada por um nome próprio, de grupo ou de individuo, ao passo que o agenciamento de enunciação é sempre coletivo, no individuo como no grupo. Máquina abstrata-Lenin e agenciamento coletivo-bolchevique... O mesmo é válido para a literatura, para a música. Nenhuma primado do indivíduo, mas indissolubilidade de um Abstrato singular e de um Concreto coletivo. A máquina abstrata não exis-

> te mais independentemente do agenciamento, assim como o agenciamento funciona independentemente da máquina (Deleuze; Guattari, 1995, p. 45).

A concepção de "morte do autor" significa a morte da noção de uma autoria original, com uma aura dada por um ser específico, único. O ser humano, influenciado por todas as concepções simbólicas que o cercam, produz uma obra sem origem, sem finalidade, que não faz parte de um fluxo histórico, cultural e estético único. O autor como princípio produtor e explicativo da literatura foi substituído pela linguagem, impessoal e anônima, reivindicada como matéria exclusiva da literatura. Nesta discussão, o autor é o sujeito da enunciação que não preexiste à enunciação, mas que se produz com ela, no "aqui e agora" da escritura. Dentro desta representação da linguagem, o dialogismo propriamente dito se propõe a ler a assimilação de textos realizada em termos de reelaboração interminável da forma e do sentido, em apropriação aberta, livre da fixação de um sentido final coincidente aos ainda contraditórios com o discurso incorporado. Nesta perspectiva, marcam-se positivamente as perdas, os desvios, as adulterações do "legado". Bakhtin, teórico paradigmático da proposta, que definia a pluralidade semântica como polissemia, também abordava a investigação da palavra como "unidade migratória", funcionando como parte da ligadura entre diversos discursos. Segundo o teórico, os escritos nunca encontram palavras neutras, puras, mas somente palavras ocupadas, palavras habitadas por vozes, muitas vozes antagônicas, daí a "polifonia". O impacto de Bakhtin pode ser medido por seus continuadores, além da permanência e das constantes atualizações de sua obra. Assim temos Bakhtin via Julia Kristeva, que configurou o quadro do discurso dialó-

gico em contraposição ao discurso monológico (Kristeva, 1974).

O discurso dialógico se opõe ao discurso monológico por uma atividade filosófica e um seguimento lógico radicalmente diverso: enquanto o discurso monológico vem da crença no ser, na substância, na causalidade, na continuidade, o discurso dialógico se opõe a este ser estável, privilegiando o devir. Em contraste com substância imutável, o dialogismo propõe a relação simbólica ou analógica, que, frente à causalidade, se apoia na oposição não-exclusiva. Diferente do modelo embasado na continuidade, o dialogismo busca a distância. Assim, enquanto no discurso monológico cada sequência é determinada pela precedente, em uma relação de causalidades, linearidade e continuidade; no discurso dialógico cada sequência é antecedida e seguida por outra não deduzidas de modo causal, construída por rupturas e descontinuidades, ou, como define Foucault, como um espaço:

> De fato, o que se está descobrindo hoje, por muitos caminhos diferentes, além do mais quase todos empíricos, é que a linguagem é espaço. Tinha-se esquecido isso, simplesmente porque a linguagem funciona no tempo, é cadeia falada que funciona para dizer o tempo. Mas a função da linguagem não é o seu ser: se sua função é tempo, seu ser é espaço. Espaço porque cada elemento da linguagem só tem sentido em uma rede sincrônica. Espaço porque o valor semântico de cada palavra ou de cada expressão é definido por referência a um quadro, a um paradigma (Foucault, 2000, p. 168).

O dialogismo se baseia no aforismo “Todo texto é a absorção de outros textos”, assim como o dialogismo bakthiniano sustenta que a linguagem e o mundo social são,

fundamentalmente, dialógicos, isto é, são caracterizados pela interação entre diferentes perspectivas e pontos de vista. Por não se limitar à interação interpessoal, mas por estender-se à interação entre textos, discursos e culturas, o dialogismo se relaciona de forma estreita com a intertextualidade.

A intertextualidade

A intertextualidade tem no aforismo do dialogismo seu princípio definidor: "Todo texto é uma absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos" (Ducrot; Todorov, 1988, p. 329). Se entende por intertextualidade o trabalho constante de transformação que cada texto produz sobre e em relação com outros textos, um imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura dentro do paradigma da intertextualidade. Cada obra surge como uma nova voz que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando novas entonações. Na concepção de Julia Kristeva e Roland Barthes, o conceito de intertextualidade pretende destacar o fato de que um texto nunca é a expressão de um fato autoral singular, nem tem um significado que se origina e se fecha naquele texto particular, de forma isolada, mas só pode ser compreendido em sua relação com uma variedade de outros textos.

E seria este movimento que, segundo João Alexandre Barbosa, reconstrói a noção de história da relação do poeta, poema e leitor na Modernidade: "Consciência e história são vinculadas pelo mesmo processo de intertextualidade: o novo enigma é a resolução transitória de numerosos enigmas anteriores" (Barbosa, 2005, p. 15) Nesta perspectiva, o poeta é o "operador de enigma", fazendo do

leitor seu cúmplice em um jogo cujo resultado está implicado no grau de "absorção de/na linguagem", e seu efeito também está submetido à condição instável do encantamento causado pelo enigma. Isto provê uma concepção mais ampla de historicidade, pois "a historicidade do poema não é um dado que possa ser localizado apenas nas relações entre o poeta e as circunstâncias espaciotemporais: o tempo do poema é marcado, agora, pelo grau de seu componente intertextual" (Barbosa, 2005, p.15). O poeta, sometido pela força das circunstâncias que modela sua relação com "seu" tempo reelabora a linguagem da poesia e assim, por seu lado, "configura o tempo do poema" (Barbosa, 2005, p. 16). Este "tempo" só existe como espaço de relações entre o poeta e a linguagem, abrindo-se para a intemporalidade própria de um "guia intertextual".

De fato, ao fazer-se consumidor da linguagem da poesia, lendo ao escrever, o poeta desfaz o nó das circunstâncias, apontando para as intersecções da cultura. Isto, é preciso acentuar, não significa a intemporalidade *do poeta*: ao criar o espaço para a atualização da cultura, sua leitura já está inevitavelmente marcada pelas circunstâncias que a propiciam. (Barbosa, 2005, p. 16).

João Alexandre se refere, desse modo, ao que ele determina como dois tempos articulados pela intertextualidade — o tempo das circunstâncias e o tempo das intersecções culturais — que fundamentam a criação poética produzida pela consciência. Esta é a resposta do poeta ao dinamismo das relações entre estes dois tempos, sintetizados também no conflito entre "a linguagem da poesia, individualizante e solitária, e a condição do poeta buscando interpretar a voz social" (Barbosa, 2005, p.17). Na Modernidade, este movimento é caracterizado por "uma

consciência crítica operando sobre os fundamentos das relações de uma e outra" (Barbosa, 2005, p. 18).

Anselmo Peres Alós propõe que a mirada intertextual é uma mirada crítica, ao perguntar a partir de sua leitura de Laurent Jenny: de que maneira a intertextualidade se estabelece a partir da mirada crítica? Ele mesmo o contesta, propondo que a noção de intertextualidade estabelece uma nova modalidade de leitura e de crítica "que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar de uma alternativa: o seguir a leitura, mirando apenas no texto um fragmento como qualquer outro ou voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamneses intelectual" (Alós, 2007, p. 6). Retomando a Jenny, quem teria em mente uma concepção de intertextualidade explícita, esteja ela materializada sob a forma de citação, paráfrases ou alusão, Peres Alós busca ampliar o alcance da intertextualidade. Ela se dá a partir de uma alternativa presentada pelo texto, a hipóteses de uma intertextualidade concretizada a partir do exercício crítico: acercar textos que, em um primeiro momento, não citam, parafraseando ou aludindo um ou ao outro é perfeitamente possível. Assim, o intertexto comum a um dado *corpus* de novelas pode ser tomado como um conjunto de relações tornadas possíveis pela atividade crítica. Tal conjunto de relações estabeleceria, finalmente, uma poética de carácter comparatista.

Para Barthes e Kristeva, o conceito de intertextualidade restitui ao texto seu sentido etimológico de trama, de tecido. Derrida complementa esta noção, como podemos perceber na síntese de Silviano Santiago: no verbete, "intertextualidade" é definida como um

> Sistema constituído a partir das operações entre elementos significantes de uma cadeia, que se remetem (*renvoient*) simultaneamente uns aos outros. A reconstrução do campo textual será delimitada a partir dessas operações, ou da remissão sem fim dos traços aos traços, isto é, dos significados aos significantes.
> Falar de intertextualidade o sistema textual, para Derrida, implica uma metáfora: a descoberta das tramas ou fios do texto que podem ser aprendidos por seus traços em diversos momentos de análises. O próprio desse tecido, que é o texto, é regenerar-se, refazer-se, após cada recorte, isto é, cada nova análise. Nesse movimento de regeneração orgânica, toda tessitura tende a se reorganizar e o entrelaçamento (*sumploké*) de seus fios a se ocultar cada vez mais (Santiago, 1976, p. 52).

Constituir o desenho do texto significa uma certa determinação de leitura, seguida pelo analista apenas após o desvelamento, ou o descosturar da tessitura, e o vencimento de sua resistência natural: o entrelaçamento de seus fios. Cada significante da série pode ser tomado como significante apenas momentaneamente, por uma estratégia interpretativa. Na realidade, nenhum privilégio existe. O próprio texto, a partir da textura, se apresenta como uma dobra teatralizada: cada elemento antecipa sua significação por um jogo sistemático de diferenças. Cada um é o conjunto; ou seja, cada série literária, segundo Derrida, sendo constituída de diferenças e de diferenças de diferenças, é, por natureza, absolutamente heterogênea e compõe-se incessantemente com as forças que tendem a anulá-la.

Na Intertextualidade e no Dialogismo, a ideia de relação é explícita, não havendo necessidade de me deter em sua participação fundamental em uma Rede de Relação, na

qual as partes estabelecem uma participação simétrica na perspectiva do receptor. Todo o debate em torno desses conceitos contribuiu para uma profunda transformação dos estudos comparados, na qual a ideia de dívida desaparece. Harold Bloom, por sua vez, realiza um grande esforço para excluir essa dívida tanto em *A angústia da influência* (1973) quanto em *O cânone ocidental* (1994), apoiando-se em uma construção hegeliana próxima ao herói do tempo, aquele que, em cada época, concentra os valores que marcaram o momento, sem que isso represente uma dívida para com os autores posteriores. Por isso, essa perspectiva se encontra na Rede de Relação.

O debate nas paragens latino-americanas

Fora das construções da história ocidental, os contextos latino-americanos impõem uma abordagem singular da Literatura Comparada, externa às restrições advindas de uma noção angustiada de autoria, influência, originalidade ou textualidade sem sujeito mesclado na linguagem. Sandra Nitrini, buscando detectar essa particularidade, inicia seu percurso citando Guillermo de Torre, que desconsidera "totalmente o conceito de influência", e apresenta duas hipóteses propostas: "a literatura comparada ser substancialmente um diálogo de literaturas e os diálogos de literaturas, vistos e praticados a partir da América hispânica, terem suas raízes na Europa e nas duas Américas, a hispânica e a anglo-saxã" (Nitrini, 2010, p. 64).

Silviano Santiago enunciou essa ruptura em seu clássico "Entre-lugar do discurso americano", publicado pela primeira vez nos Estados Unidos (1967). No artigo, Santiago retoma as relações coloniais para introduzir

o conceito de “literatura comparada” e a necessidade de criar um modelo latino-americano. A herança violenta das relações coloniais é valiosa para subverter a palavra escrita em um efeito de imitação superficial do modelo dado pelo colonizador; tal imitação não tem sustentação transcendente, pois seu papel é acatar a imposição de um “código linguístico” — ao mesmo tempo religioso e comunicativo — que conseguiu somente “criar cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original”. No entanto, como sugere Santiago, “sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua origem, apagada completamente pelos conquistadores” (Santiago, 2000, p. 14).

A unidade desejada pelo conquistador é impossível, está contaminada“[...] em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone — uma espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem, ou seja, apertura do único caminho possível que pudesse levar à descolonização” (Santiago, 2000, 14).

Nesse caminho, que aponta para as correntes teórico-críticas marcadas pela hibridez epistemológica, Silviano Santiago é uma referência, não só por ter cunhado o conceito de “entre-lugar” no início da discussão, mas também por sua contínua contribuição para o debate, como em 2004, no número 3 da Revista *Outra Travessia*, em uma entrevista preparada para oito críticos literários. Dos oito críticos entrevistados — Noé Jitrik, Silviano Santiago, Raúl Antelo, Doris Sommer, Eneida Maria de Souza, Diana Sorensen e Heloísa Buarque de Hollanda — somente Silviano desviou da linha da Transmissão e reivindicou a Relação e o diálogo como seu método de se relacionar com o alter-texto. Silviano Santiago respondeu à pergunta “Que tipos

de influências teóricas você considera importantes para a configuração do trabalho crítico que você vem realizando?":

> Em lugar de fazer especulações em torno de "influência", conceito complexo de ser trabalhado de maneira inocente na pós-modernidade que se ocupa das manifestações pós-coloniais (tanto as de carácter teórico-metodológico, quanto as de autêntica expressão artística), sempre preferi falar de diálogo, enfatizando o que existe de dom e contra-dom nas relações entre inteligências, imaginações, investigações e escrituras distintas e separadas no espaço, mas ao mesmo tempo semelhantes e contemporâneas. Quem recebe uma oferta pode — e muitas vezes chega — a contra-oferecer outra, ainda que esta possa ser ignorada pelo primeiro ofertante por razões empíricas. Três exemplos. Primeiro. A contra-oferta está escrita na língua do outro, que por preguiça é desconhecida dos ofertantes. Segundo. A circulação do ensaio/livro escrito em contraponto ou resposta é restrita ao território nacional. Terceiro. O trabalho crítico nas culturas marginais sobrevive no silêncio traumatizante que costuma envolver a escrita pós-colonial quando fora do habitat natural.
>
> Não acredito, portanto, que exista nos espíritos metropolitanos lúcidos uma vontade colonial, ou neocolonial, que acachape a priori o que é o estranho, estrangeiro. Creio, antes, que os metropolitanos lúcidos são tomados de assalto por motivações de carácter empírico (v. os três exemplos levantados acima) que, caso não sejam esclarecidos e combatidos a tempo, acabam por recobrir e dar sentido ao que se chama cegueira etnocêntrica. De maneira simplificada, diríamos que o combate à cegueira etnocêntrica (e a favor do diálogo, do dom e contra-dom) se daria no plano de mais e melhores traduções, acompanhadas de curiosidade intelectual mais apurada por parte dos metropolitanos. Ou melhor ain-

> da: acompanhadas de curiosidade tão apurada quanto a que devotamos aos trabalhos deles. É preciso dizer aos intelectuais das culturas dominantes que não se chega ao universal pela invocação da "falta de tempo".
> Se quisesse ser extremamente preciso, teria até de abandonar no porão das boas intenções o conceito de diálogo (e de dom e contra-dom explícitos) e adentrar-me pelo labirinto concreto da adequação da produção intelectual "brasileira" ao silêncio e ao segredo ditos universais. Fazemos um trabalho em pizzicato e surdina, que poderá, ou não, ser ouvido ou recuperado pela história das ideias ou da literatura. Na sua importância relativa, esse trabalho prefigura, no entanto, uma tradição nacional, continental apenas nos casos excepcionais. De tal forma a contribuição propriamente brasileira (ou marginal, no sentido cultural e amplo da palavra) tende a ser silenciosa e secreta, que os próprios leitores brasileiros (falo dos meus) muitas vezes só são capazes de enxergar a dívida e, raramente, muito raramente, a retribuição crítica que, no entanto, está para o leitor de espírito mais apurado, cujas coordenadas foram devidamente descentradas do conceito de influência. Estou querendo dizer que a cegueira etnocêntrica, acima referida, não é privilégio dos espíritos metropolitanos. Muitos intelectuais e professores das margens são também cegos, no desejo paradoxal de não serem, ou na vontade de se mascararem com o que se lhes opõe e lhes é oposto (Jitrik *et al.*, 2004, p.11-12).

À luz desta proposta, gostaria de adentrar na Antropofagia, ou na "Razão Antropofágica" desenvolvida por Haroldo de Campos, e na "Retórica da Comparação" estabelecida por Silviano Santiago, na apresentação da coleção Intérpretes do Brasil (2002), que celebrou a virada do século. Este acréscimo é necessário, pois utilizarei sua definição, junto à "Antropofagia", como exemplos pertencentes à Rede de Relação em sua vertente brasileira.

Antropofagia

Com base no "Manifesto Antropófago" e em outros textos de Oswald de Andrade que propõem deglutir influências poético-ideológicas de matrizes africanas, indígenas e europeias, incorporando-as criticamente à cultura brasileira, a noção de Antropofagia tem lugar entre as estratégias analíticas possíveis para a Literatura Comparada. Em uma abordagem das Teorias propostas no século XX para o estudo da Literatura Comparada, Leyla Perrone-Moisés colocou a atitude antropofágica, que ela chamou "Antropofagia cultural", junto aos modelos já absorvidos pela prática acadêmica, como a intertextualidade, influência, tradição, ressaltando que estas proposições teóricas "subvertem totalmente as bases da literatura comparada tal como ela está institucionalizada, desde o século passado [retrasado]" (Perrone-Moisés, 1990, p. 93).

Os argumentos de Perrone-Moisés saem completamente do âmbito formal de uma discussão metodológica própria dos estudos literários em direção a uma discussão culturalista que envolve identidade e produção intelectual. Reproduzo a interpretação da crítica porque suas colocações permitem visualizar a transição da análise formalista, à qual ela retorna em *Altas literaturas* (1988), para uma abordagem que pode ser definida como familiar aos Estudos Culturais. Segundo Perrone-Moisés, a Antropofagia de Oswald de Andrade nos permite superar uma "ansiedade", acabar com o complexo de inferioridade por haver vindo depois, resolver o problema da má consciência patriótica que nos leva a oscilar entre a admiração beata da cultura europeia e as reivindicações estreitas e xenófobas pelo "autenticamente nacional". Mais ainda: a Antropofagia

oswaldiana não seria uma atitude passiva do colonizado cultural, mas uma atitude ao mesmo tempo de receptividade e de seleção crítica. "Só a antropofagia nos salva ao assumir alegremente a eleição da transformação do velho, do alheio em próprio, em original. Por reconhecer que a originalidade nunca é mais do que uma questão de arranjo novo" (Perrone-Moisés, 1990, p. 98-99).

Na década de setenta, Silviano publicou *Uma literatura nos trópicos*, um texto seminal e consensual por aportar tópicos para o debate que se adiantaria nos anos que se seguiram. Preocupado com a "descolonização cultural", Silviano propõe a mestiçagem e a hibridação dos sistemas linguístico e religioso, em um reconhecimento rebelde da paternidade europeia que não camufla a violência da colonização. O texto de Silviano instiga a uma contextualização crítica da "influência" e, principalmente, destaca as escrituras do entre-lugar, concluindo assim seu artigo:

> Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão — ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (Santiago, 2000, p. 26).

Em seu texto "Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração" (1980), Haroldo de Campos retoma a atitude antropofágica como estratégia para pôr em relação a literatura de distintas origens. Declara diretamente afrontar o conceito de influência tal como vinha sendo utilizado pela crítica literária:

> Ao contrário da velha questão da influência, em termos de autores e de obras, se abria um novo processo: autores de uma literatura supostamente periférica subitamente se apropriavam de total de código, o reivindicavam como patrimônio seu, como botim vacante à espera de um novo sujeito histórico, para repensar seu funcionamento em termos de uma poética generalizada e radical, da qual o caso brasileiro passava pela óptica diferenciadora e a condição de possibilidade. A diferença podia agora pensar-se como fundadora (Campos, 1992, p. 235).

Naquele contexto, Campos desafiava o conceito de desenvolvimento econômico utilizado no campo literário como paradigma de centro de valor; em especial, se enfrentava a Antonio Candido, que havia publicado nos anos 1970 seu artigo "Literatura e subdesenvolvimento", texto formador de uma escola materialista nos estudos literários brasileiros. Campos propõe a "antropofagia" de Oswald de Andrade como propiciadora de um "sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal" (Campos, 1992, p. 234). O pensamento oswaldiano colocava em cena um personagem devorador que não se sometia por uma catequese, mas produzia uma "transvaloração", isto é, uma "visão crítica da história como função negativa", a qual é capaz tanto de "apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução": "Todo passado que nos é 'outro' merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa, o canibal era um 'polemista' (do grego *pólemos* = luta, combate), mas também um 'antologista'" (Campos, 1992, p. 335). No entanto, na caracterização do canibal como "antologista", Haroldo comete o mesmo erro de Antonio Candido ao afirmar que o an-

tropófago tupi “só devorava aos inimigos que considerava bravos, para deles tirar a proteína e o tutano para robustecimento e renovação de suas próprias forças naturais…” (Campos, 1992, p. 235).

As tribos tupis comiam os inimigos — fossem mulheres, crianças ou velhos —, o que eles devoravam era a diferença. E, no “Manifesto antropófago”, Oswald de Andrade também devora qualquer um que seja distinto, como o Galli Matias. “Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Matias. Comi-o” (Andrade, 2009, p. 507). Em outro momento do manifesto, Oswald combate uma tese da historiografia literária que afirma que o imaginário do descobrimento era medieval e propõe a devoração de sujeitos menos valorizados socialmente: “Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti” (Andrade, 2009, p. 508). Ou seja, em nenhum momento Oswald se refere a “valentes guerreiros” ou algo do gênero, como está presente na obra teórico-crítica que se apropria dele.

Retórica da comparação

Na coleção *Intérpretes do Brasil*, lançada nas efemérides de 2000, Silviano Santiago usa o espaço da "Introdução" para criar um conceito descritor, a "Retórica da Comparação", que encontrou lugar nos estudos teórico-críticos da Literatura Comparada. Encomendado pelo Ministério das Relações Exteriores em associação com a editora Nova Aguilar, a coleção reuniu ensaios clássicos como *O abolicionismo* de Joaquim Nabuco; *Os sertões*, de Euclides da Cunha; *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda; *A revolução burguesa no Brasil* de Florestan Fernandes, e o romance *Vidas secas* de Graciliano Ramos para promover um retrato múltiplo da brasilidade.

A "Retórica da Comparação" foi destacada para dar nexo ao compilado de Intérpretes do Brasil e funciona como um operador de leitura dessa obra, apresentando-se como uma estratégia que reencena a relação entre "lá" (terras brasileiras) e "aqui" (terras portuguesas), retomando e recriando a polivalência instaurada por Gonçalves Dias na "Canção do exílio". Como não se trata de uma publicação de textos de brasilianistas, ou seja, de estudiosos que estariam "lá", fora do país, tratando de "aqui" — o Brasil —, ocorre uma inversão, pois normalmente se espera que o lugar desde onde falam os brasileiros, "intérpretes do Brasil", seja "aqui" (Brasil), nação real ou imaginada, e que "lá" poderia ser Portugal, a metrópole ibérica, ou até mesmo a Europa, centro cultural do que conhecemos como Ocidente, ou qualquer outro espaço fora daqui. Silviano Santiago detecta e analisa esse discurso de dentro que fala como se estivesse fora, definindo essa "inversão"

como um "mal de origem" de parte do pensamento brasileiro que, ao lutar com o duplo pertencimento, encara a "perda" da cidadania europeia como uma falta, uma nostalgia, uma enfermidade. Na configuração dessa inversão, o que aparece em cena é o pertencimento dos brasileiros à cultura europeia, que se daria para além da língua, e foi apresentado por Silviano Santiago (2002, p. XXXVIII-XXXIX) como uma metáfora do "resfriamento da crosta [terrestre] da cultura humana":

> Os americanos pertencem à América pelo sedimento novo, flutuante, do seu espírito, e à Europa por suas camadas estratificadas. Pé cá e pé lá, em equilíbrio — aparente é claro, pois não se pode dar o mesmo peso e valor à busca sentimental do começo (a história do Novo Mundo) e à investigação da origem (a história da civilização ocidental) (Santiago, 2002, p. XXXVIII-XXXIX).

Os textos escolhidos para a coleção põem lado a lado produções sociológicas, históricas e literárias, implicando uma amplitude de textualidades que a Literatura Comparada está obrigada a enfrentar em sua migração a terras americanas. Este trabalho busca ao menos sistematizar algumas questões que já estão postas em cena.

Hipertexto

A partir e contra o conceito de *transtextualidade* ou transcendência textual de Gérard Genette, Zilá Bernd propõe a noção de "hipertexto" como modelo de estudos comparados para nossas literaturas em situação periférica, ou seja, "o estabelecimento de parâmetros para o comparatismo *interamericano*" (Bernd, 1998, p. 42). Germinada

na ideia de hipertextualidade como “toda relação que une um texto B (hipertexto) a um conceito anterior A (hipotexto) sobre o qual é inserido”, Bernd (1998) se contrapõe a esta noção porque ela guarda a concepção de transmissão, ou como a pesquisadora define “um princípio de derivação ”, uma vez que o hipertexto deriva de outro já existente e avança em sua crítica ao recordar que ainda que essa “derivação pode ser dessacralizadora e subversiva como paródia” (Bernd, 1998, p. 42); o modelo de transmissão está ali repersonificado pois atualiza os princípios de “subordinação, de filiação, de ordem sequencial” e, em outras palavras, opera com uma metodologia comparatista que objetiva a continuação, a série, a sucessão.

No entanto, o que Bernd quer propor é outro conceito apropriado da ciência da computação e reutilizado como metáfora que pode transitar em um contexto não-linear e não-hierarquizado permitido por uma “abertura em diferentes direções”. Bernd (1998, p. 42) Propõe assim a situação em que “B elege (seleciona) algo que pode vir de A, B, C, etc., como tão alegremente propunha o Manifesto Antropófago de 1928”:

> Por tanto, cada escritor em uma situação periférica que enfrentou a contingência de ter que expressar no idioma do outro (colonizador) um imaginário estado-unidense comparte um hipertexto comum, constituído pela grande quantidade de discursos postos em circulação pelas diferentes formações culturais que se cruzam na sociedade.
>
> Depois de haver planteado a necessidade de que os estudos literários entre as Américas se desenvolvam de maneira não sequencial, concebendo autores e obras em um regime de comunhão a partir de um hipertexto virtual e heterogêneo, valeria a pena sinalizar os pontos

> de convergência que resultaram do uso de um hipertexto comum, desenhando o que pode converter-se no farol da comparabilidade interamericana (Bernd, 1998, p. 42).

Bernd continua propondo a "poética do diverso" de Édouard Glissant e o hibridismo como meios para a realização de um "contrato de leitura", baseado em autores e obras tomados pelo sentimento de americanidade "necessariamente heterogêneo" e de uma "poética americana" necessariamente "múltipla e imprevisível".

Referências

ALÓS, Anselmo Peres, **A letra, o corpo e o desejo**: uma leitura comparada de Puig, Abreu e Bayly. 2007. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

BARBOSA, João Alexandre. As ilusões da modernidade. *In:* BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BERND, Zilá. A literatura comparada e as literaturas periféricas. *In:* MARQUES, Reinaldo; BITTENCOURT, Gilda Neves. **Limiares críticos**: estudos de literatura comparada. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. p. 39-44.

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. *In*: BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Buenos Aires: Emece, 1997. (v. 2).

BLOOM, Harold. **Angústia da influência:** uma teoria da poesia. Tradução: Marcus Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica. *In:* CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992a. p. 231-256.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. *In:* CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992b. p. 31-48.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. *In*: **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1974. p. 259-271.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia.. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: 34, 1995. (v. 3).

DUCROT, Oswald. TODOROV, Tzevetan. **Dicionário enciclopédico das**

ciências da linguagem. Tradução: Alice Kyoko Miyashiro *et al*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. *In:* MACHADO, Roberto (org.). **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

GUYARD, Marius-François. Objeto e método da literatura comparada. Tradução: Maria Imerentina Rodrigues Ferreira. *In*: CARVALHAL, Tania Franco (org.). **Literatura Comparada no mundo:** questões e métodos. Porto Alegre: L&PM/VITAE/AILC, 1997. p. 97-107.

JASINSKI, Isabel. Redes literárias singulares e escritas nómades. *In*: CORDIVOLA, Alfredo; PALMERO GONZÁLEZ, Elena; OLMOS, Ana Cecília; GÁRATE, Miriam V. (org.) **Temas para uma história da literatura hispano-americana**. Porto Alegre: Letra 1, 2022. (v. 2: Inscrição do sujeito/Redes do literário)

JITRIK, Noé *et al.* Entre miradas. **Outra Travessia**, Florianópolis, n. 3, p. 7-38, 2004. DOI: 10.5007/2176-8552.2004n3p7. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2004n3p7. Acesso em: 28 jul. 2026

KRISTEVA, Julia. **La révolution du langage poétique**. Paris: Seuil, 1974.

MIRANDA, Wander Melo. Tradução e intertextualidade. **Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura**, Belo Horizonte, n. 16, p. 9-15, dez. 1986.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. São Paulo: EDUSP, 2010.

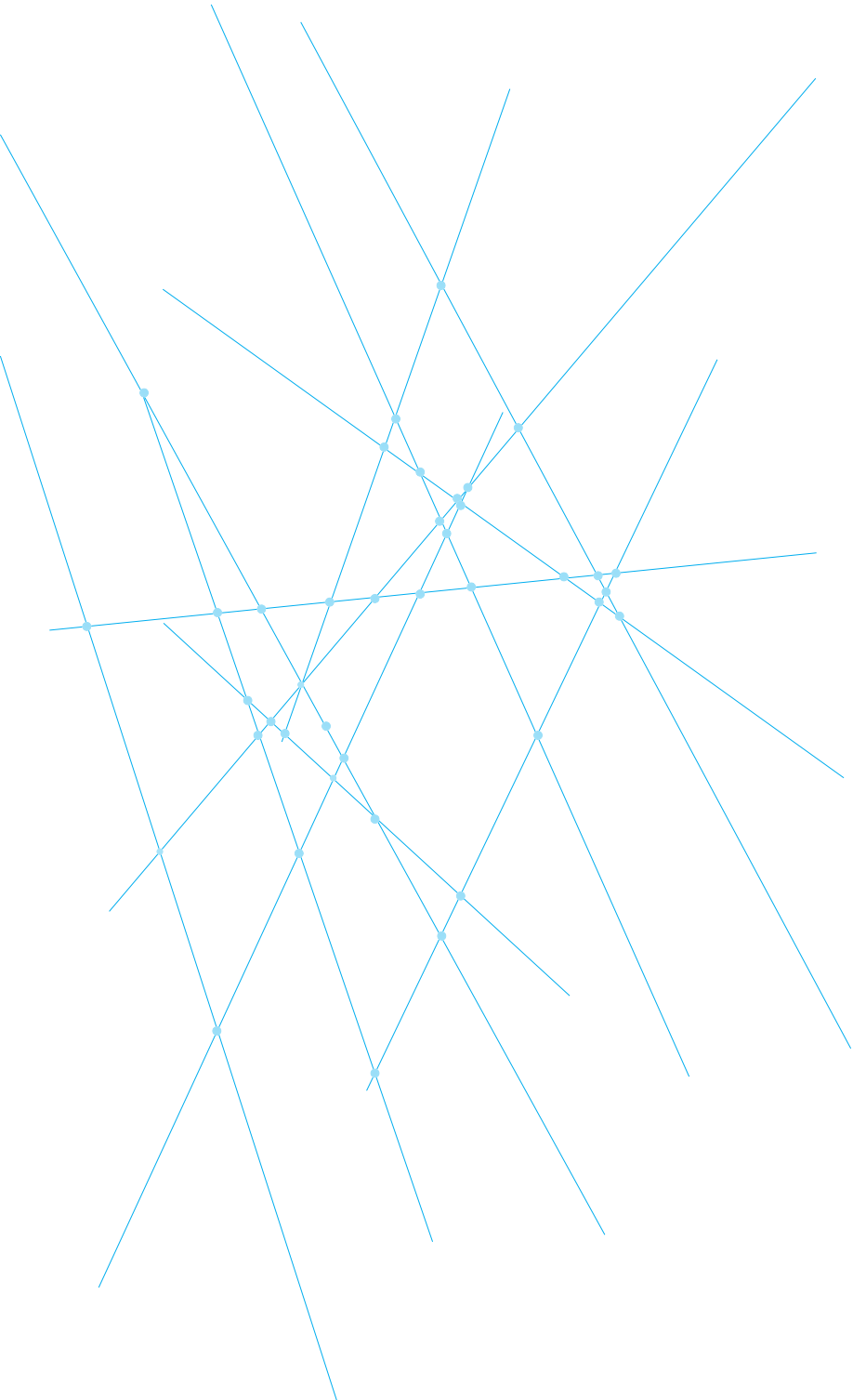
PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. *In:* PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivaninha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-99.

SOUZA, Eneida Maria. A crítica literária e a tradução. **Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura**, Belo Horizonte, n.16: Ensaios de Semiótica, p. 17-22, dez. 1986.

SANTIAGO, Silviano (org.). **Coleção intérpretes do Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. 3 vol.

SANTIAGO, Silviano (sup.). Intertextualidade. *In:* SANTIAGO, Silviano (sup.) **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. *In:* SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro, Rocco, 2000. p. 9-26.



Redes literárias e conexões afetivas para comunalidades de escrita em *La muerte me da*

Isabel Jasinski

(Universidade Federal do Paraná)

Introdução

Cristina Rivera Garza entende a escrita como uma prática que responde às demandas do presente, não de modo utilitário ou como mero reflexo histórico, mas como mutação e resistência à instrumentalização da linguagem. Sua obra é atravessada por questões sociais, históricas e culturais atuais, por linguagens artísticas, por arquivos e suportes diversos. A partir da mobilidade entre áreas de conhecimento, linguagens e repertórios, e dos recursos midiáticos das redes virtuais, a escritora fragiliza as fronteiras entre realidade e ficção, entre autor e narrador, ou original e cópia. Seus personagens se desenvolvem em narrativas fragmentadas, oferecendo perspectivas diferentes sobre a realidade histórica para revelar suas distorções, como se percebe em *Nadie me verá llorar* (1999), que resulta da pesquisa da autora nos arquivos do manicômio "La Castañeda", na Cidade do México. Em "Mi Rulfo mío de mí" a autora oferece um diário de leitura on-line que faz um "decalque" de *Pedro Páramo* (1955), instando ao plágio, que a autora considera como uma característica da "poética da desapropriação". Mais recente, *El invencible verano de Liliana* (2021), ganhador do Prêmio Pullitzer em 2024, é uma reescrita documental acerca do assassinato da irmã em 1990, a partir dos diários, notas, testemunhos e car-

tas de Liliana aos quais Rivera Garza teve acesso em 2020, para tratar do problema de feminicídio no México. São alguns poucos exemplos da produção literária da escritora mexicana residente nos Estados Unidos.

Este capítulo se propõe a fazer uma leitura crítica de *La muerte me da* (2010), obra híbrida que narra uma série de assassinatos acompanhados de poemas de Alejandra Pizarnick, autora das palavras que compõem o título, para criar um mundo ficcional vinculado à morte e composto por múltiplas subjetividades, gêneros literários, linguagens e suportes, como o romance policial, o trabalho acadêmico, a poesia, a pintura, a performance, a fotonovela, o *blog* e o *Twitter/X*. Em vista da sua dinâmica narrativa, a análise pretende ponderar acerca dos procedimentos expressivos adotados nesta obra, sob a luz de conceitos articulados posteriormente pela autora em *Los muertos indóciles* (2013), especialmente a "desapropriação" e as "comunalidades de escritura". Tal concepção da linguagem literária inscreve Rivera Garza em um pensamento crítico latino-americano atual, que problematiza noções como a subjetividade, a singularidade, a linguagem, o corpo, o outro, a relação, a comunidade, o território. Deste modo, a reflexão se debruça brevemente sobre a perspectiva da autora a respeito de processos de construção de sentidos na literatura e sua relação com a crítica contemporânea. Na sequência, explora dinâmicas narrativas em *La muerte me da*, que oferecem pistas destas práticas escritas, anteriores à reflexão crítica, e constroem a ficção como uma rede de referências e arquivos de leitura, principalmente Alejandra Pizarnik, objeto de desapropriação nesta obra, entre outros. Para isso, Cristina Rivera Garza mobiliza um jogo de afetos, característicos da partilha pela experiência

literária, que problematizam o lugar do sentido enquanto verdade, como parte do movimento pluridimensional que a obra inaugura, já reconhecido pela crítica.

Em artigo publicado em 2021, Andrés Olaizola defende que a "transmidialidade" — uma derivação da ideia de "hipertextualidade", de Gerárd Genette, que discute as relações entre textos de diferentes meios — faz parte da poética de Cristina Rivera Garza (Olaizola, 2021). Ele registra o processo criativo em *La muerte me da*, a partir da noção de "escrita em migração", para avaliar a multiplicidade de desdobramentos que sua narratividade oferece. Primeiramente, o "romance" é publicado ao mesmo tempo que a coleção de poemas *La muerte me da*, de autoria de Anne-Marie Bianco, que integra a coleção de textos da obra ficcional como autora-suspeita e obra-indício, sendo uma chave fundamental para a opacidade do mistério. A personagem *La Detective*, protagonista da obra, reaparece nos contos de *La frontera más distante* (2008), na série do *blog* de Rivera Garza, intitulada *Las afueras* (2008-2011) e no romance *El mal de la taiga* (2012), aponta o crítico Olaizola (2021, p. 06). Por outro lado, complementa, o personagem Grildrig também é protagonista de duas temporadas da fotonovela *Las aventuras de la increíblemente pequeña* (2010-2011), da série de seis "telegramas" publicados no blog, e de um capítulo de *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016).

> Esse "mundo da história" se estende por nove anos e forma um sistema transmídia, uma vez que está vinculado a textos de diferentes mídias (narrativa impressa, narrativa visual e verbal digital, lírica impressa) e transficcional, pois estabelece relações com textos de um

> mesmo meio (blog posts) (Olaizola, 2021, p. 6, tradução nossa).[1]

As questões apontadas acima são fundamentais para pensar sobre as "redes literárias" e as "conexões afetivas" que atravessam a dinâmica narrativa em *La muerte me da*, diferentes e complementares das redes virtuais nas quais se inscreve. Para narrar a busca policial de solução para vários homicídios caracterizados pela castração das vítimas masculinas e pelos poemas de Alejandra Pizarnik, deixados na cena dos crimes como pistas, a autora recorre à multiplicidade de subjetividades que interagem entre si, com suas questões íntimas e com a percepção do Outro indiscernível. As partes da obra, independentes a princípio, tendo em vista os títulos expostos no sumário e os diferentes gêneros que as caracterizam (prosa, ensaio, poesia), se mostram conectadas pela ordem sequencial dos números dos subcapítulos, apresentando diferentes pontos de vista sobre os crimes, diferentes temporalidades e etapas da investigação, diferentes papéis ficcionais dos personagens. Na medida em que o impacto da violência e do fracasso na solução dos crimes se intensifica sobre os envolvidos no enredo, a trama se torna cada vez mais complexa, introspectiva, opaca, e o desvendamento do mistério, cada vez mais imponderável. A narrativa promove um deslizamento de sentidos como afetos do corpo e da expressão dos personagens, motivados pelo medo, pelo desejo, pela raiva, pela loucura, levando a respostas que vinculam realidade e sonho ou delírio.

---

[1] No original: *Este "mundo de la historia" se extiende a lo largo de nueve años y conforma un sistema transmedial, ya que se vincula con textos de diferentes medios (narrativa impresa, narrativa visual y verbal digital, lírica impresa) y transficcional, en tanto establece relaciones con textos de un mismo medio (publicaciones en el blog).*

A proposta narrativa associa crime e escrita, promovendo uma reflexão metapoética que recorre a diferentes linguagens e gêneros literários. A reflexão sobre os crimes é também uma reflexão sobre a expressão poética e as escolhas estéticas, conforme se observa no embate constante entre *La Detective* e Cristina Rivera Garza, personagem. A imagem de Pizarnick e seu fascínio pela morte permeiam todos os meandros do mistério e da impossibilidade de sentido. Mais que pista sobre os casos, ela produz o enigma, criando uma atmosfera surreal e múltipla. É a poesia de Alejandra Pizarnick e a fragmentação da poeta que desejava ver suplantada pela prosa poética, como analisado no ensaio que faz parte da obra, o ponto central dos deslizamentos, que obedecem a dinâmicas de desapropriação? Será Alejandra o ponto de inflexão entre as diferentes perspectivas, que não garante um sentido único? Parte-se da hipótese que é possível ler esta ficção a partir da ideia de redes literárias, pois expressa a mútua influência entre as linguagens e suportes, pauta as conexões afetivas dos corpos, da escrita e das subjetividades, e inscreve esta obra de Rivera Garza em articulação com Alejandra Pizarnik, entre outros, sem que isso signifique uma afiliação. Rivera Garza desapropria a poesia de Pizarnick, colocando em foco a fragmentação do eu no formato da prosa. Assim, pelos deslizamentos da relação eu-outro, compõe uma rede de fluxos de sentido que não se estabiliza, mas apela ao compartilhamento em "comunalidades de escrita", que vinculam corpo e linguagem, realidade e ficção.

Por uma escrita fora de si

Como reação ao desencadeamento incontrolável da violência no México, ligada ao narcotráfico e à corrupção, em *Los muertos indóciles: necroescritura y desapropiación* (2013), Cristina Rivera Garza se perguntou qual seria o poder da escrita e o dever do escritor em uma sociedade sufocada pelo terror, contra o qual o Estado de Direito não tinha defesa. Ao considerar essa realidade a partir do conceito de "necropolítica", de Achille Mbembe (2003), segundo o qual o poder da "biopolítica" (cf. Foucault, 2008) não se exerce mais sobre a vida, mas sobre a morte, Cristina Rivera Garza pensou no termo "necroescritura" em 2013 para denominar a produção textual resultante deste processo (Rivera Garza, 2013). No seu ponto de vista, os textos são como "cadáveres" que podem renascer, ser exumados, ser enterrados ou levitar como cinzas, "cinzas que queimam", lembra Didi-Huberman (2018). Por isso, a "necroescritura" escapa às normas da originalidade, da verossimilhança e da coerência. Caracterizada pela "poética da desapropriação", "busca a despossessão sobre o domínio do próprio" (Rivera Garza, 2013, p. 33), que subverte os usos convencionais dos materiais de arquivo, na linguagem pública da cultura, para constituir "comunalidades de escrita", em que a autoria cede espaço para a leitura, o sentido se constrói de maneira relacional e as estratégias narrativas põem em questão o estado das coisas e da linguagem, como reação à condição violenta da realidade.

> Tenho a impressão de que a configuração de comunalidades horizontais que desvelem e promovam a série de práticas comunitárias que estruturam os mais variados textos, não só contribui e contribuirá para a produção

> de escritas arriscadas e fora-de-si, mas também, talvez sobretudo, para formas de estar-em-comum que funcionem justamente de forma oposta à forma como a violência opera (Rivera Garza, 2013, pág. 50, tradução nossa).[2]

A "comunalidade de escrita" relaciona-se ao conceito de "*comunalidad*" do antropólogo indígena mixe Floriberto Díaz Gómez, conforme indica Cristina Rivera Garza. Essa ideia envolve a criação e recriação através de laços, como formas de trabalho coletivo de um texto, porque temos em comum a linguagem, como os indígenas têm em comum a terra. Para Rivera Garza, a comunalidade "possibilita um estar fora de si para estar com os outros" (Rivera Garza, 2023b, p. 124). A escritora mexicana aproxima a noção de Díaz Gómez à "Comunidade Inoperante" de Jean-Luc Nancy (2016), que identifica o comum como a "experiência da finitude" entre os sujeitos, equivalente à descontinuidade e à diferença, àquilo que, no outro, é inalcançável: sua morte, na leitura de Blanchot (2013). A comunidade de existência se configura pela exposição infinita de singularidades, para Nancy (2016), possibilitada pela comunicação e pela partilha, em oposição à lógica cartesiana, que se sustenta sobre o sentido de obra ou verdade. Ao contrário, a comunidade inoperante não produz obra, pois está em constante processo de devir, em fluxo. Para evidenciar essa conexão, Katerina Blasques Kaspar (2023, p. 125) destaca a presença de vários pensadores franceses nas tramas de *Muertos indóciles*, principalmen-

[2] No original: *Tengo la impresión de que la configuración de comunalidades horizontal que develen y propicien la serie de prácticas comunales que estructuran los textos más variados, no sólo contribuye y contribuirá a la producción de escrituras arriesgadas y fuera-de-sí, sino también, acaso sobre todo, a formas de estar-en-común que funcionen justo de la manera contraria a cómo opera la violência.*

te Roland Barthes, Antoine Volodine, Michel Onfray, Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot, Michel Foucault, Jacques Rancière e Jean Genet, na construção do pensamento de Rivera Garza nessa obra, juntamente com referências de diferentes nacionalidades. Essa inscrição teórica vincula a escritora mexicana a um viés da produção crítica contemporânea que, no entanto, se desdobra no debate sobre a literatura latino-americana no século XXI. Isso se conecta com a "pós-autonomia" de Josefina Ludmer e dialoga com a discussão sobre a "inespecificidade" na estética contemporânea, conceito debatido por Garramuño (2014) e também por Kiffer e Garramuño (2014), como fica evidente em Rivera Garza (2013), ao se referir à produção de escritas "fora de si" pelas poéticas da desapropriação.

Em entrevista para a editora Incompleta, em 2021 (Rivera Garza, 2021), Rivera Garza reconhece o diálogo que manteve com Josefina Ludmer, mas afirma seu interesse pelo espaço aberto entre os sujeitos, a ser preenchido pela materialidade da linguagem, conforme considera em publicação veiculada pela revista *Anfibia*, em 2023 (Rivera Garza, 2023b). Como parte do seu referencial teórico-crítico, Ludmer oferece sustentação para o pensamento da escritora mexicana a respeito da indiferenciação entre o literário e o não-literário na produção contemporânea, pois a necroescritura se situa "dentrofora" da literatura. Também é o caso dos chamados "noriginales", reformulando a categoria de realidade, como fazem as escritas eletrônicas nas redes sociais, *blogs, Instagram* e *Twitter/X*. São escritas que se instalam localmente para "fabricar presente", diz Rivera Garza ao mencionar Ludmer (2013, p. 24), e podem ser consideradas como "frutos estranhos", tal como entende Garramuño (2014, p. 12), por utilizar vários meios

e suportes ou implodir a especificidade no interior da linguagem. Desta forma, entendemos que desapropria o literário (o literário fica sem "propriedade") mediante sua articulação com elementos heterogêneos que fragilizam a estabilidade de sentido, levando à construção de novas comunidades a partir da "literatura fora-de-si" (Garramuño, 2014, p. 48). Na medida em que se lança em direção ao outro, neste "espaço que se abre, de maneira inexorável, entre nós" (Rivera Garza, 2021), busca "tornar visíveis, e inclusive palpáveis, as palavras de outros e com outros que conformam nossos textos" (Rivera Garza, 2013b) e desmantelar todo sentido de originalidade e especificidade (Garramuño, 2014, p. 87). Neste sentido, avaliamos se tais processos dinâmicos constituem a materialidade da linguagem como "espaço que se abre entre nós", em Cristina Rivera Garza, possibilitando a formação de redes singulares do literário a partir de políticas do afeto, discerníveis tanto pelas inscrições teóricas, como pela curadoria artística ou pelas suas práticas literárias, por comporem escolhas estéticas, evidenciando modos de relação e práticas de compartilhamento pela linguagem como ação e afetamento no presente.

Em *Mi Rulfo mío de mí* (2011) ao reproduzir a obra de Juan Rulfo com intervenções digitais no texto, em seu blog pessoal, elabora um diário de leitura. Suas intervenções produzem um *plus* de sentidos sobre o texto "original", "corpo morto" da tradição literária, com o intuito de destacar a partilha da leitura, repotencializando a obra e atualizando questões pontuais, como o tratamento da mulher na sociedade patriarcal. Isso se observa no dia da postagem em 20 de janeiro, capítulo correspondente ao estupro de Ana, em que a voz da personagem desaparece no

diálogo com o tio, intensificando seu silenciamento sobre o caso, mas reaparece como fantasma ao selecionar digitalmente o fragmento reproduzido on-line (Rivera Garza, 2011). Rivera Garza preserva em parte a textualidade de Rulfo, contudo a aborda como um arquivo de cultura compartilhado, desapropriando o texto. O que a autora problematiza com isso é o arquivo *Pedro Páramo* na atualidade, devolvendo-o à dinâmica da leitura criativa, revigorando seus sentidos. Ao publicizar no *blog*, Rivera Garza promove o compartilhamento, viabilizando uma comunalidade de leitura que não promove homogeneização, mas comunica sua singularidade. Deste modo, as intervenções da leitora sobre o texto antológico da literatura mexicana, divulgadas no *blog*, fabricam presente para a leitura da tradição e se inserem no real. O meio de publicação, que é a internet, abre no texto possibilidades de avançar além do literário, incluindo fotografias, por exemplo, atravessando as fronteiras da literatura, promovendo um "fora-de-si" para a escrita. Sua escrita múltipla é mais do que uma simples exposição de arquivos, referências ou citações, mas uma atualização do poder de sentido da palavra dos outros, que aponta para uma articulação em rede, para um "dentrofora" da linguagem literária.

> A execução de passagens entre mídias, entre versões de textos próprios e de outros, implica transformações em todos os níveis das linguagens envolvidas na transposição. Necessariamente, esses procedimentos inviabilizam qualquer posicionamento hegemônico da unidade e harmonia de sentido, de linearidade, de uma ordenação baseada em uma trama que se supõe sem fissuras (Olaizola, 2023, p. 77, tradução nossa).[3]

[3] No original: *La ejecución de pasajes entre medios, entre versiones de textos propios y ajenos, conlleva transformaciones en todos los niveles de los lenguajes implicados en la transposición. Necesariamente, estos procedimientos inhabilitan cualquier posiciona-*

A proposta estética de Rivera Garza refuta as prerrogativas da narrativa tradicional, observa Andrés Olaizola neste artigo, pois não há linearidade nas narrações, nem hegemonia da "anedota" ou da ação para mover a história, tampouco há unidade ou ordem. Suas narrativas se articulam a partir da tensão, da divergência, da "colindancia", nas palavras da autora (Rivera Garza, 2004), como é o caso de *La muerte me da* (2013).

Sobre redes e políticas do afeto

Pensar sobre redes e políticas do afeto como modo de avaliar as dinâmicas de produção de sentido atuais pode atravessar um espectro amplo da reflexão multidisciplinar sobre o momento presente. Sua prática e método, na criação de conteúdos e na promoção de sua leitura crítica, adquire contornos específicos, dependendo do campo de conhecimento sobre o qual é exercida. Contudo, está vinculada a uma dimensão ética e política, de qualquer forma, na medida em que se circunscreve à cultura e ao comportamento em coletividade, situados no espaço e no tempo. Para as artes, entre elas a literatura, dita prática configura sua inscrição no real, modo de expressão das subjetividades articuladas pela relação, em devir, constituindo redes singulares.

O processo das redes singulares do literário é rizomático, valorizando mais contextos e interações que filiações e descendências, como entenderam Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980). Constitui-se em movimentos de des(re)territorialização, gerando uma configuração mul-

miento hegemónico de la unidad y la armonía de sentido, de la linealidad, de un ordenamiento basado en una trama que se suponga sin fisuras.

titerritorial da expressão (Haesbaerth, 2019). Desta perspectiva, o espaço da mobilidade e da relação, para pensar a expressão literária do século XXI, ganha relevo como "lugar praticado", conforme entende Michel de Certeau (1998), a partir do qual as ações narrativas definem sua organização enquanto mapa ou percurso, mas também enquanto rede, conectando-se com a exterioridade por meio da linguagem. Consideramos que, além da palavra, o lugar praticado das redes singulares na literatura atual é também o corpo, numa dinâmica de construção de sentidos que envolve múltiplos suportes, como o papel, o áudio, o vídeo, estabelecendo-se como um "lugar praticado de fala" singular-plural que se constitui pela partilha (Jasinski, 2022).

O espaço que surge nesse lugar praticado pode ser produzido pelo gesto performático e pela escrita como gesto, promovendo ultrapassagem de fronteiras da literatura pela plasticidade sensível da linguagem, criando posicionamentos no/sobre o mundo, compondo um processo aberto de percepção e concepção de sentidos através do corpo e seus afetos. Essa mobilidade das redes singulares do literário — que podem ter direções múltiplas —, no caso específico da nossa leitura, se manifesta na relação que a literatura estabelece com as outras linguagens, meios e suportes, redefinindo a "partilha do sensível" (Rancière, 2009) por meio de "comunidades de existência" potenciais e dinâmicas (Nancy, 2016). Desse ponto de vista, considera-se que as comunidades plurais das redes do literário, na contemporaneidade, configuram um espaço constituído enquanto lugar praticado do corpo e da palavra singulares, que se institui pela relação com o outro, para desafiar discursos de poder que excluem o diferente, essa é a sua política.

Em suas obras artísticas, o aparato crítico de Rivera Garza reside no método de escrita e na construção de camadas narrativas em suas obras, atribuindo à sua escrita um caráter fragmentário, não linear, relacional e múltiplo. Adepta das tecnologias digitais, também constrói seu trabalho em formato transmídia, como mencionado, ao tratar o fenômeno virtual como potencial poético. Para além de uma mera estratégia de impacto sobre audiências ou interesse econômico, lembra Vega Sánchez-Aparicio (2018), concebe modos de resistência da linguagem artística à sua apropriação pelo sistema, de dentro do sistema.

Segundo ela, a linguagem se torna um fator fundamental para a construção de valores na atualidade, uma ferramenta de acumulação de capital que, no entanto, sofre um processo de superprodução em vista da rede de produção semiótica que se tornou a internet (Rivera Garza, 2013). Diante deste cenário, emerge uma nova relação da literatura com sua tradição e da palavra com os recursos audiovisuais e o repertório da atualidade. Essa característica da produção literária atual na América Latina, como Cristina Rivera Garza, tem sido discutida por vários intelectuais, entre eles Vega Sánchez-Aparicio ou Andrés Olaizola, quem avalia como o componente transmidiático executa e viabiliza as proposições estéticas da autora, através dos gêneros, meios e linguagens.

A partir do aspecto relacional da sua escrita, podemos considerar o caráter político deste projeto estético, conforme entende Jacques Rancière (2005), porque se propõe a questionar sobre quem toma ou não toma parte na esfera do comum, que constitui as partes na partilha do sensível. Para o filósofo, a arte é política pela recusa da função de transmitir uma mensagem ou representar as

estruturas da sociedade, “pelo tipo de tempo e de espaço que institui, pelo modo como recorta esse tempo e povoa esse espaço”. Deste modo, para Rancière, a “estética como política” é diferente da “estetização da política”, tal como entendeu Walter Benjamin. A política na arte consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade, “a política, de fato, não é o exercício do poder, ou a luta pelo poder. É a configuração de um espaço específico, a partilha de uma esfera particular de experiência [...]” (Rancière, 2023, p. 20). Em consonância, as redes singulares de Rivera Garza implicam esta política pela condição relacional da linguagem, produzindo uma nova partilha do sensível a partir de conexões afetivas, na articulação de memórias, arquivos, repertórios ou afetos, como a violência no México e a condição da mulher.

Os afetos são a resposta do corpo aos estímulos externos, anteriores à racionalização e ao sentimento, porém são capazes de produzir sentidos e ação no mundo. Espinosa é o primeiro filósofo que aponta para a importância dos “afetos”, em *Ética* (1677), como gênero de conhecimento do mundo, modos de existência e expressão, segundo Deleuze (2011, p. 177), mediante processos que passam pela percepção do corpo. Em diálogo com Espinosa, contrário à lógica cartesiana, Deleuze contribui para a reflexão sobre a preponderância dos afetos ou afecções na dinâmica de significação da linguagem em vários escritos sobre Espinosa e o conceito de afeto, como *Mil platôs* (1980) e *Crítica e clínica* (1993), entre outros. Essas questões fundam uma ampla discussão na atualidade, principalmente no campo das Neurociências da Emoção, articulada pelo que se conhece como Teorias do Afeto (Leys, 2011), no esteio das questões levantadas por Deleuze e Espinosa.

Esta discussão coloca em pauta a importância do corpo e dos afetos para a construção de sentidos sobre o mundo, em dinâmicas sociais e culturais específicas. Através dos afetos do corpo na produção de linguagem, o ser singular se relaciona com o mundo e se expõe ao outro por meio da comunicação, pela partilha de uma esfera particular de experiência, constituindo um lugar praticado que contribui para a redefinição do comum de uma comunidade, sem imposição de uma identidade absoluta. Neste sentido, as redes literárias resultantes desta relação manifestam seu potencial político. No nosso ponto de vista, a escrita de Cristina Rivera Garza aciona dinâmicas narrativas que pautam novas políticas do afeto como redefinição da partilha do comum, suas "comunalidades de escrita" em redes singulares, resistindo, deste modo, à instrumentalização da linguagem.

Conexões afetivas entre subjetividades deslizantes

La mirada de la madre choca contra su propio cuerpo y, al chocar, lo crea
(Rivera Garza, 2010, p. 116).

Para Cristina Rivera Garza, o sentido de materialidade da linguagem equivale a "[...] um trabalho colaborativo de afeto e sentido em comunidades específicas" (2023b, n.p.) e resulta de uma relação com a escrita que passa por diferentes tipos de mediação, como a voz e a imagem. Por um lado, a materialidade da linguagem se oferece como uma alternativa aos determinantes da "realidade", por outro, destaca a condição da escrita e sua vinculação com o corpo, articulando-se a modos perceptivos e expressivos de relação. Inúmeras narrativas de sua autoria oferecem

pistas destas práticas, envolvendo corpo e escrita por meio da conexão entre subjetividades ficcionais, mas também pela inscrição da autora em uma rede de referências e arquivos de leitura. No caso do recorte estabelecido por esta reflexão sobre *La muerte me da*, a escrita alinhava sua proposta artística com Francisco de Goya, com Marina Abramovic, com Gina Pane, mas principalmente com Alejandra Pizarnik, cuja poesia alimenta o mistério e a fragmentação na narrativa. Identifiquei na obra três componentes que articulam uma dinâmica de afetos, fundamental para a experimentação desta "comunalidade", ou destas redes singulares: são o corpo, a linguagem e a relação.

São linhas de força complementares na narrativa, mutuamente implicadas, mas correspondem a dimensões diferenciadas da percepção e da expressão, num movimento que vai do corpo para a linguagem para a relação. Primeiramente, é muito significativo que a narrativa comece com "mas é um corpo", observação de Cristina, testemunho da primeira vítima castrada (Rivera Garza, 2010, p. 15). A história gira em torno das mortes de homens, encontrados castrados, acompanhadas de versos e frases de Alejandra Pizarnik. Ou seja, estes fatos ficcionais reúnem os três aspectos chave para esta discussão, os corpos das vítimas, a linguagem do/a assassino/a, caracterizada pelo simbolismo da castração, além do referencial poético, e a relação com o outro, seja vítima ou seja algoz, que permanece inapreensível e indizível. Essas questões são muito importantes para a trama, não somente por serem o motor do caso policial, mas pelas suas ambivalências, a começar pela ironia de que, apesar de serem homens, sua condição de "vítimas" é expressa por um substantivo do gênero feminino, observa *La Detective*. Por outro lado, a materialidade

do corpo morto contrasta com a imaterialidade do corpo do/a criminoso/a, ausente, indecifrável, misterioso/a.

A castração é vista como metáfora para a existência de qualquer relação, porque permite entender os outros como Outro em vez do Mesmo, diz a epígrafe de abertura da obra, referência retomada ao final, como um editorial do jornal que comunicava a notícia de outra vítima, após vivenciados os acontecimentos e sedimentados os afetos (Rivera Garza, 2010). O Outro, absolutamente diferente e distante, caracteriza uma abertura para a relação em comunidade, porque coloca o eu radicalmente em questão. O outro castrado explicita sua incomensurabilidade e a finitude do eu isolado, que passa a perceber a si mesmo somente diante da ausência do outro, da sua morte: "só a morte nos joga com tanta fúria em direção ao corpo desconhecido" (Rivera Garza, 2010, p. 281, 289), repete algumas vezes. A morte possui uma conotação sexual e afeta a todos, pode afirmar, junto com Alejandra Pizarnik.

"La muerte me da" faz parte de um fragmento dos *Diarios*, correspondente ao ano de 1963: "Você diz para si mesma estou morta, mas não é verdade. Além do mais: seus jogos constantes com o suicídio implicam nada mais do que uma vocação sexual muito alta. É verdade, a morte me atinge no meio do sexo" (Pizarnik, 2012, p. 315, tradução nossa).[4] O fragmento é desapropriado por Rivera Garza várias vezes, tanto no título do livro, nas cenas dos crimes (este fragmento acompanha a quarta vítima dos Homens Castrados), como na obra publicada com o pseudônimo de Anne-Marie Bianco em 2016 e no poema nº VII da coleção, em que a suposta autora praticamente assume a culpa pe-

[4] No original: *Te dices estoy muerta, pero no es cierto. Es más: tus juegos constantes con el suicidio no implican más que una muy alta vocación sexual. Es verdad, la muerte me da en pleno sexo.*

los crimes, mesmo permanecendo no limite do impronunciável, efeito de todo poema.

> […]
> A morte é real. Minha dor. Minha escopeta.
> Minha suspeita. Minha culpa.
>
> Primeiro plano: o corpo virado para baixo. Os braços amarrados e na frente da cabeça. O rosto coberto com vendas. As calças: na altura do joelho.
>
> Vejo ardo observo calo compadeço: segunda coleção de verbos.
>
> Nada mais será o mesmo (Rivera Garza, 2010, p. 318).[5]

O ato de assassinar é uma ação artística, como colocar-se em risco ao expor sua singularidade, é como um gesto equivalente ao de escrever — assim como a arte para Marina Abramovic, que perturba e provoca um momento de perigo (Rivera Garza, 2010) (não à toa esta foi uma das referências escolhidas como sobrenome pela suposta assassina nas mensagens enviadas para Cristina). O homicídio apresenta uma expressão do encontro com o outro, mediante sua anulação,[6] mas também uma tentativa de partilha daquilo que não pode ser comunicado, conforme Blanchot, sua "outridade", sua morte, que se abre a uma

[5] No original: *[…] La muerte es de verdad. Mi duelo. Mi escopeta. // Mi sospecha. Mi culpa. // Primera plana: el cuerpo bocabajo. Los brazos // atados y frente a la cabeza. El rostro cubierto de // vendas. El pantalón: hasta la rodilla. // Veo ardo observo callo duelo: segunda colección // de verbos. // Ya nada será igual.*

[6] Se formos considerar eventuais conflitos de gênero neste jogo simbólico, o homem castrado pode ser considerado parte do mesmo, representante da sociedade patriarcal, cuja castração abre espaço para a emergência do Outro na relação, a suposta mulher que escreveu *La muerte me da*, publicada pela Bonobos.

comunidade, porque põe o eu para fora de si, frente à diferença.[7] Existe um procedimento nos crimes, obedecem a uma certa precisão e intenção obscura, indiscernível, simbolizada pelos versos e frases de Pizarnik e seu interesse pela morte, expressos em inúmeras obras, como *El árbol de Diana*, *Textos de sombra y últimos poemas* e nos *Diarios*, uma questão amplamente estudada pela crítica.

Paola Calahorrano destaca que, com Pizarnik, o leitor se enfrenta com a nudez de uma vida desgarrada pela dor e exorcizada pela palavra, que atua como pulsão de morte, em conformidade com Cesar Aira (Calahorrano, 2010, p. 96). Na inserção que Rivera Garza faz da poeta argentina, o que suas palavras oferecem não é o sentido ou a motivação dos crimes, mas o *nonsense* e a experiência da linguagem, como evidenciado pelo sonho da "Viajera con el vaso vacío" (Rivera Garza, 2010, p. 82). Este pode ser entendido como o dom transmitido ao outro, compartilhado na relação que se estabelece a partir do confronto com a indecidibilidade, ali onde se dá o afeto, na "colindancia" ou vizinhança entre vida e morte, como o poema que acompanha o terceiro crime (Rivera Garza, 2010, p. 32):

> [...]
> diz que não sabe sobre o medo da morte do amor
> diz que tem medo da morte do amor
> diz que o amor é morte, é medo
> diz que a morte é medo é amor
> diz que não sabe (Pizarnik, 1962, tradução nossa).[8]

[7] Em diálogo com Georges Bataille, Blanchot considera sobre "o que é, pois, que me coloca o mais radicalmente em causa? Não minha relação comigo mesmo como finito ou como consciência de ser na morte ou para a morte, mas a minha presença para outrem enquanto este se ausenta morrendo. Manter-me presente na proximidade da morte de outrem que se distancia definitivamente morrendo, tomar sobre mim a morte de outrem como a única morte que me concerne, eis o que me põe para fora de mim e é a única separação que pode me abrir, em sua impossibilidade, ao Aberto de uma comunidade" (Blanchot, 2016, p. 21).

[8] No original: *[...] dice que no sabe del miedo de la muerte del amor // dice que tiene miedo de la muerte del amor // dice que el amor es muerte, es miedo // dice que la muerte es miedo es amor // dice que no sabe.*

O corpo é um componente fundamental da relação dos personagens com o mundo, com o outro e consigo mesmos, na construção da autopercepção e da memória em *La muerte me da*.

> Não deveria deixar entrar esse som eletrônico repetitivo e mordaz que desliza depois, tão lento, tão lentamente, pelas longas veias do seu corpo e faz cócegas em você, em seguida muito mais tarde, nas solas dos pés. O ritmo. As batidas do coração. O suor. Não deveria se mover, continuar se movendo. Não deveria olhar para o homem jovem como se fosse o Homem Jovem na casa dos trinta que foi encontrado sem vida em um beco da cidade. Os fatos são lamentáveis. Homicídio brutal (Rivera Garza, 2010, p. 168, tradução nossa).[9]

La Detective constantemente associa episódios do seu dia a dia com memórias dos crimes não solucionados, passando a mediar seu conhecimento do mundo, a ponto de criar uma espécie de sinergia entre detetive e vítimas, como fica expresso pelo verbo "des-entranhar" (Rivera Garza, 2010, p. 119), que equivale à ação que se espera dela ao expor as entranhas dos crimes, assim como as vítimas expõem as suas próprias entranhas. De modo geral, o afetamento chega a ponto de levar os personagens a extremos de si, que suplantam a racionalidade e o controle, que os leva a se colocarem no lugar do criminoso, para entender os crimes, ou do outro-de-si — como indica a professora Cristina para se referir ao componente feminino da

[9] No original: *No debería dejar entrar este sonido electrónico repetitivo y mordaz que se desliza después, tan lenta, tan lentamente, por las largas venas del cuerpo y le cosquillea, luego mucho más tarde, en la planta de los pies. El ritmo. El latir del corazón. El sudor. No debería moverse, continuar moviéndose. No debería ver al hombre joven como si fuera el Hombre Joven de aproximadamente treinta años que fue encontrado sin vida en un callejón de la ciudad. Lamentables los hechos. Brutal el homicídio*.

sua escrita, “Yo también era A-Veces-Ella” (Rivera Garza, 2010, p. 68).

Na expressão literária, consideramos que os afetos se manifestam tanto como efeitos físicos no corpo dos personagens, narrados com detalhes, quanto modos de construção de sentidos no mundo, gestos efetuados por meio da construção da linguagem, relações e pontes em direção ao outro. Assim que consciente da morte do outro, a primeira testemunha se sente afetada, produzindo impressões do corpo que não dependem de sua vontade.

> Primeiro há a sensação de realidade causada por cair sobre os próprios pés. Uma vez. Outra vez. Uma e outra. Rítmico, o trote. Os passos. É possível que alguém fuja, desaforado. Essa relação intermitente entre o solo e o corpo — o peso dos dois —. Gravidade e antigravidade. Um diálogo. Uma discussão acalorada. E a relação, também descontínua, entre a paisagem e a mente. As silhuetas das árvores e o fluxo de sangue. Tudo acontece tão rápido no final, dizem isso. (…) Uma vida inteira: as palavras: uma vida inteira. A luta, sempre feroz, para se concentrar. Estou aqui. Estou agora. Isso é chamado de Sou Minha Respiração. O som interno. O ritmo. O peso. O rumor escandaloso do eu dentro do aquário escuro do esqueleto (Rivera Garza, 2010, p. 19, tradução nossa).[10]

[10] No original: *Primero está la sensación de realidad que provoca el caer sobre los pies propios. Una vez. Otra vez. Una y otra. Acompasado, el trote. Los pasos. Es posible que alguien huya, desaforado. Esa relación intermitente entre el suelo y el cuerpo — el peso de los dos —. La gravedad y la anti-gravedad. Un diálogo. Una ardiente discusión. Y la relación, también discontinua, entre el paisaje y la mente. Las siluetas de los árboles y el fluir de la sangre. Todo pasa tan rápido al final, eso dicen. (…) Toda una vida: las palabras: toda una vida. La lucha, siempre feroz, por concentrarse. Estoy aquí. Estoy ahora. A esto se le llama Soy Mi Respiración. El sonido interno. El ritmo. El peso. El escandaloso rumor del yo dentro de la pecera oscura del esqueleto*.

Ela se chama Cristina Rivera Garza e se transforma na informante dos investigadores. O nome da personagem-autora estabelece imediatamente uma articulação com a realidade, e o "romance" passa a ser resultado de uma partilha de informações e interpretações das pistas poéticas de Alejandra Pizarnik por Rivera Garza, como se fossem reais. O fato de serem sensações vivenciadas por uma personagem que tem o mesmo nome da autora confere certa legitimidade ao relato, porém as palavras indicam, na verdade, a ausência do eu da autora, um vazio preenchido pelos afetos do leitor e pela expressão do outro. Os terrores vividos pelos personagens reverberam nos leitores na medida em que as palavras explicitam suas subjetividades.

De modo geral, o corpo dos personagens reflete as marcas do choque com a imponderabilidade do outro, a ausência de sentido e a inexistência de verdade. A reação a isso pode ser o medo, o terror, a ira, a paixão, o fracasso ou a impotência, modos de explicitação dos afetos, diante da falta de uma resposta ou explicação racional para os fatos: "Ela sabe bem disso. É uma ruga que vem, inteira e veloz, da violência: a violência da morte, a violência do conhecimento da morte. É a resposta da pele" (Rivera Garza, 2010, p. 117, tradução nossa).[11] O corpo registra a marca do embate com o real, deixando inscrito na pele uma espécie de topologia da relação tempo-espaço que ocupa no momento singular. Em "Una historia digital", Olaizola destaca que a narrativa tem um sentido de continuidade que independe da trama ou da anedota que se conta, "nos lugares, os momentos e os corpos se desdobram, sedimentam e encarnam as histórias, que não necessariamente avançam

[11] No original: *Ella lo sabe bien. Es una arruga que viene, entera y veloz, de la violencia: la violencia de la muerte, la violencia del conocimiento de la muerte. Es la respuesta de la piel*.

em direção a um fechamento, pois não dependem da obrigação de comunicar, de ser inteligíveis" (2023, p. 80). A narrativa, desse modo, pode se articular como uma rede singular, composta por movimentos de saída-de-si, numa concepção *dentrofora* da expressão literária.

A escrita é a marca que o corpo imprime no real, por isso pode ser considerada um gesto, ou conformar um "campo de ação", segundo constatação da *La Detective* logo no primeiro contato com Cristina (Rivera Garza, 2010), fundamental para a produção literária da escritora mexicana, segundo Olaizola (2021). Contudo, o poema preserva seu segredo, pois não comunica nada, menos ainda esclarece a motivação do crime; ao contrário, potencializa a cena e é potencializado por ela. A poesia cria obstáculos para o acesso ao sentido, principalmente em Alejandra Pizarnik, expressão da fragmentação do eu poético. Esta questão é abordada por Rivera Garza no segmento "O desejo da prosa", em que a autora analisa a aspiração de Pizarnik à prosa, como alternativa à fragmentação oferecida pela poesia.

Sua leitura crítica destaca como a prosa de Alejandra Pizarnik se distancia do que se identifica normalmente como narrativa, pois rompe os fios de significado da linguagem, tornando-a igualmente fragmentária, para alcançar o limite da sua intensidade expressiva, poética, em que não se comunica nada, mas se experimenta o devir dos afetos de maneira rizomática (Rivera Garza, 2010). De certa forma, entendemos que a relação de *La muerte me da* (2010) com Alejandra Pizarnik não é meramente indicial, mas estrutural, pois a concepção poética da prosa de Pizarnik constitui as conexões afetivas na prática escrita de Rivera Garza nesta obra. Tal como defende no artigo, a prosa de

La muerte me da (2010) não garante estabilidade, sentido, linearidade para o relato dos crimes, ao contrário, ela põe em questão a capacidade comunicativa da linguagem.

A fragmentação e a intensidade da prosa também se materializam nas relações estabelecidas entre os personagens, de modo geral, relações de desconfiança que desvelam as suas diferenças e a fragilidade do outro em relação a quem fala, como identificamos no "Relatório de Valério" (Rivera Garza, 2010). Os personagens principais, Cristina, *La Detective* e Valério, oferecem percepções dos outros em busca de sentido, como fica claro pela busca dos suspeitos, contudo a razão se vê desbancada pelas impressões parciais e incertezas, pela falta de clareza resultante dos afetamentos mútuos.

> Deixo a página grudada no vidro da janela do seu quarto, do lado de fora, para que, quando você entrar junto com essa mulher que não tem imaginação, justamente quando vocês duas estiverem imóveis de surpresa e pavor, pensem que eu posso ser um homem que limpa janelas em prédios altos ou que eu posso ser um pássaro mecânico ou que eu sou você mesma, Cristina, ou ela também. A Detetive (Rivera Garza, 2010, p. 244, tradução nossa).[12]

Assim, essas subjetividades aparecem deslizantes e múltiplas, abrangendo desde terceiros hipotéticos, passando pela segunda pessoa a quem a palavra é endereçada, até a expressão de subjetividades esquizofrênicas que se percebem fora de si. Da mesma forma que os jogos tem-

[12] No original: *Dejo la página pegada al cristal de la ventana de tu cuarto, por fuera, para que, al entrar junto con la mujer esa que no tiene imaginación, justo cuando las dos se queden inmóviles a causa de la sorpresa y del pavor, piensen que puedo ser un hombre que limpia ventanas en edificios altos o que puedo ser un ave mecánica o que soy tú misma, Cristina, o ella también. La Detective*.

porais confundem memória e presente, inscrevendo suas fissuras no texto, alguns personagens apontam para a ambivalência de sua existência, incompleta e oscilante, como "El-Hombre-Que-Era-Él-A-Veces", amante de Cristina. A ausência de um nome, preenchida por uma denominação composta, o caracteriza como uma ação em um tempo descontínuo. O mesmo efeito ocorre quando Cristina se refere a si mesma como "A-Veces-Ella". Esses deslizamentos de subjetividades não absolutas revelam as dinâmicas da relação entre personagens que se afetam mutuamente, modificando-se para além de si, como no caso do semblante de Cristina, que motiva o/a assassino/a a falar com ela (Rivera Garza, 2010). Entretanto, o uso de vários nomes nas mensagens enviadas para Cristina gera movimento e instabilidade nas relações, mas também oferece uma espécie de mapa estético, sustentando sua concepção de linguagem e existência. Nesse jogo de imagens, aparecem nomes como Joachima Abramövic, Gina Pane, Lynn Hershman, Erzsébet Báthory, que remete à Condessa Sangrenta de Pizarnik. Por outro lado, a negação de pertencimento, expressa na repetição de "não sou daqui", implica um confronto com o real, mediado pela relação com os outros.

Ficcionalmente, estes recursos expressam o "desejo da outridade", "fixar o objeto/sujeito externo para introduzi-lo, com todo o seu movimento, com toda a sua eventualidade, no interior de seu próprio texto",[13] como sustenta Rivera Garza (2010, p. 203- 204) em relação à prosa de Pizarnik, uma pulsão para fora de si que corresponde à morte e à castração. Essa característica faz parte do processo de desapropriação em *La muerte me da*, que partilha

[13] No original: *[...] fijar al objeto/sujeto externo para introducirlo, con todo su movimiento, con toda su eventualidade, en el interior de su propio texto*.

sua singularidade-plural em redes conectadas pelo afeto/afecção, para viabilizar comunalidades de escrita.

Considerações parciais

Esta análise quis captar uma dinâmica de sentidos que a proposta literária de Cristina Rivera Garza põe em jogo nos exercícios plurais da sua prosa, na forma de afetos que incidem no corpo e forçam a saída-de-si do eu para conectar-se ao outro pela linguagem, num constante movimento de des(re)territorialização característico das redes do literário, que favorecem comunalidades de escrita. As constatações a que se pode ter chegado são parciais e implicadas no processo, afinal a leitura crítica não está isenta de suas próprias marcas de singularidade.

A escrita de Rivera Garza alia pensamento e criação, por isso permite ser lida a partir de suas problematizações sobre a literatura. Sua prática artística explicita sua inserção em redes literárias, seja pela reflexão crítica, como se percebe em *Los muertos indóciles* (2013), entre outros textos; seja pela atuação na literatura como "campo de ação", exposta pelas múltiplas experiências com a escrita fora-de-si ou pela sua atuação também como tradutora e professora; seja pela articulação da sua obra em vários meios e suportes, desdobrando a experiência criativa em uma dinâmica "dentrofora" do texto literário. Em *La muerte me da*, como visto, Rivera Garza desapropria a poesia de Alejandra Pizarnick, colocando em foco a fragmentação do eu no formato da prosa, pela castração, pela violência, pela irresolução dos crimes, pela ambivalência e imponderalibidade do outro. Tendo em conta os deslizamentos da relação eu-outro mediados pela morte, entre outros as-

pectos apontados, esta obra compõe uma rede de fluxos de sentido que não se estabiliza na narrativa e impossibilita a encontrar o/a culpado/a. Desta forma, promove o compartilhamento de *perceptos* e *afectos* em "comunalidades de escrita", que, como visto, articulam corpo e linguagem, realidade e ficção no texto literário.

Referências

BLANCHOT, Maurice. **A comunidade inconfessável**. Trad. Eclair Antonio Almeida Filho. Brasília: Editora UnB, 2013.

CALAHORRANO, Paola. Cuerpo y muerte: la sexualidad que exhala Alejandra Pizarnik a través de la muerte deseada. **Divergencias Revista de estudios lingüísticos y literarios**, Tucson, University of Arizona, v. 8, n. 2, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da Biopolitica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos:** sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

JASINSKI, Isabel. Redes literárias singulares e escritas nômades. *In:* CORDIVOLA, Alfredo; PALMERO GONZÁLEZ, Elena; OLMOS, Ana Cecília; GÁRATE, Miriam V. (org.) **Temas para uma história da literatura hispano-americana**. Porto Alegre: Letra 1, 2022. (v. 2: Inscrição do sujeito/Redes do literário).

KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. **Expansões contemporâneas**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LEYS, Ruth. The Turn to Affect: A Critique. **Critical Inquiry**, Illinois, v. 37, n. 3, p. 434-472, 2011.

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

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

NANCY, Jean-Luc. **A comunidade inoperada**. Tradução: Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

OLAIZOLA, Andrés. Escritura en migración. **Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación**, Palermo, v. 24, n. 142, p. 137-153, 2021.

Olaizola, Andrés. ‘Escritura en migración’: transmedialidad y poética en Cristina Rivera Garza. **Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación**, v. 24, n. 142, p. 137-153, 2021.

OLAIZOLA, Andrés. Una historia digital que no se cuenta del todo: las afueras, de Cristina Rivera Garza. **Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación**, Palermo, n. 202, p. 71-86, 2023. Disponível em: https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/9824/16583. Acesso em 26 fev. 2024.

PIZARNIK, Alejandra. **Árbol de Diana**. Buenos Aires: Editorial Sur, 1962.

PIZARNIK, Alejandra. **Diarios**. Buenos Aires: Lumen, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. *In:* RANCIÈRE, Jacques. **Mal-estar na estética**. Tradução: Gustavo Chataignier e Pedro Hussak. São Paulo/Rio de Janeiro: 34/Editora PUC-Rio, 2023. p. 33-56.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensíve**l: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: 34, 2005.

RIVERA GARZA, Cristina. **El invencible verano de Liliana**. México, D.F.: Peguin Random House, 2023a.

RIVERA GARZA, Cristina. Entrevista: Cristina Rivera Garza – México. Entrevista concedida a Ellen Maria Vasconcellos. Tradução de Laura Del Rey, 2021. Disponível em: https://incompleta.com.br/entrevista-cristina-rivera-garza/. Acesso em: 15 fev. 2024.

RIVERA GARZA, Cristina. **La muerte me da**. México, D.F.: Tusquets, 2010.

RIVERA GARZA, Cristina. **Los muertos indóciles**. Necroescritura y desapropiación. México: Tusquets, 2013.

RIVERA GARZA, Cristina. **Mi Rulfo mío de mí**, 2011. Disponível em: https://mirulfomiodemi.wordpress.com/2011/04/19/. Acesso em: 13 maio 2023a.

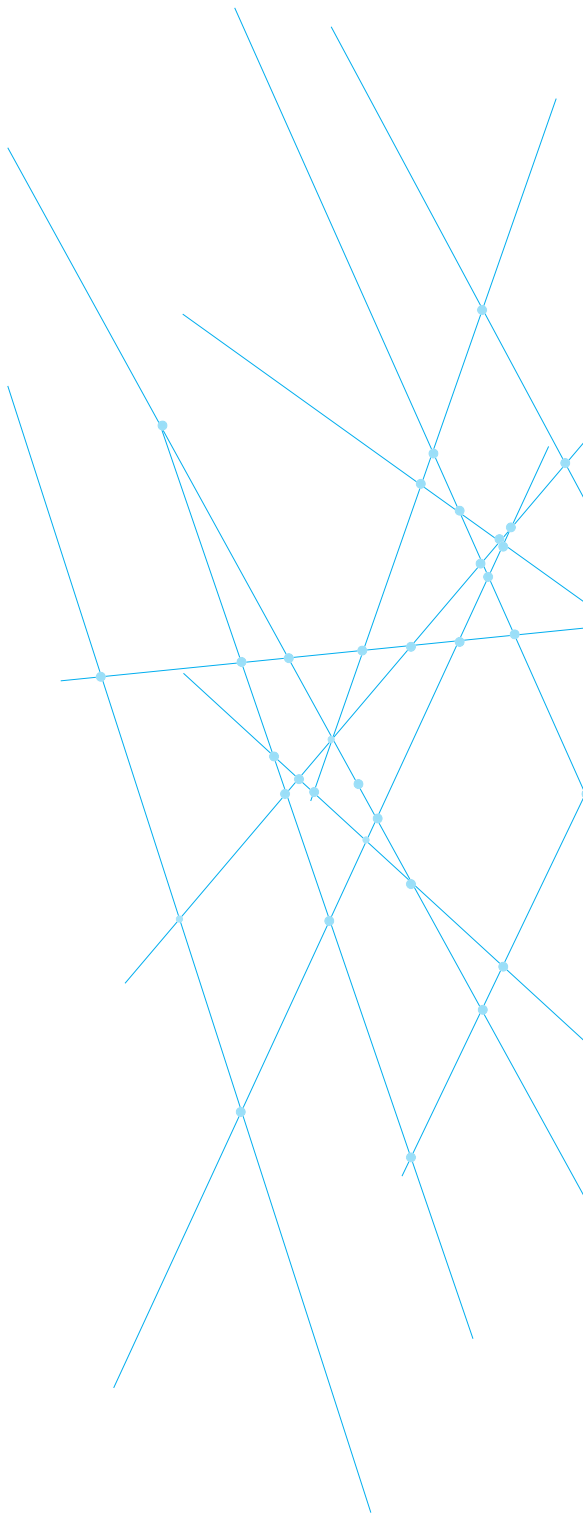
RIVERA GARZA, Cristina. Nadie escribe en soledad. **Revista Anfibia**,

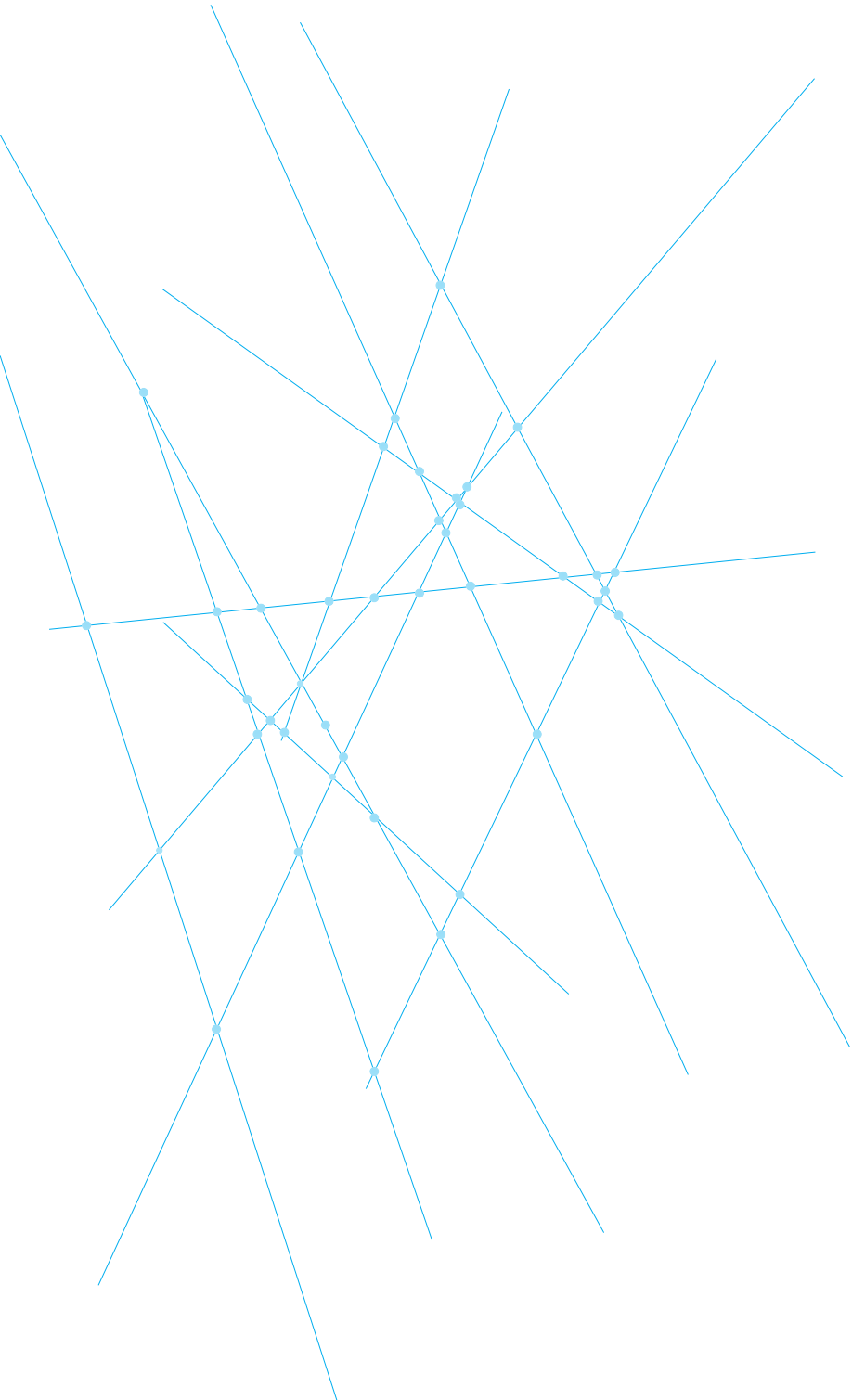
2023b. Disponível em: https://www.revistaanfibia.com/cristina-rivera-garza-no-ficcion-nadie-escribe-en-soledad/. Acesso em: 13 mar. 2024.

RIVERA GARZA, Cristina. **Nadie me verá llorar**. México, D.F.: Tusquets, 2008.

RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

SÁNCHEZ-APARICIO, Vega. Respirar en el paisaje de los medios: las poéticas disruptivas de Cristina Rivera Garza*. In:* NOGUEROL, Francisca (org.). Dossiê "Escrituras contemporáneas en español. **Landa**, Florianópolis, v. 7, n. 1, p. 212-231, 2018. Disponível em: https://revistalanda.ufsc.br/vol-7-n1-2018/?fbclid=IwAR2TiUgbV3jENhOXAIVSkFckAQjdP0kaLit6UPUWuc_1m-JEC-DOm1UY3UI. Acesso em: 20 mar. 2020.





Princípios de leitura em rede na crítica de Josefina Ludmer

Wanderlan Alves
(Universidade Estadual da Paraíba/CNPq)

Em Ludmer, a prática crítica feita a partir da autoexibição supõe uma ética (e um *ethos*) da leitura e de suas relações com o objeto que ela analisa, na qual tudo cabe ou pode integrar a cadeia, as séries e os blocos de elementos que constituem a ficção teórica ou crítica. Numa entrevista feita por María Moreno, Ludmer (2001) comenta que, ao ler um texto "com outras coisas",[1] procura justamente "'des-heroicizar' e desendeusar os autores"[2] e, para isso, "a melhor coisa é trabalhar com a ideia de textos encadeados em relações com outras coisas, para além de que tenham sido produzidos por um ou outro autor".[3] E conclui, dizendo: "Eu estou trabalhando a partir de diferentes posições possíveis, procurando estar em muitos lugares ao mesmo tempo, ou sucessivamente, se preferir. Essa é uma perspectiva, uma utopia minha é a da mobilidade total" (Ludmer, 2001).[4] Ainda que a declaração seja posterior à maior parte de sua produção crítica e, mais diretamente, se enquadre em suas reflexões dos anos 2000, é um fun-

[1] No original: *con otras cosas*.

[2] No original: *'desheroizar' y desendiosar a los autores*.

[3] No original: *lo mejor es trabajar con la idea de textos encadenados en relaciones con otras cosas, más allá de que hayan sido producidos por un autor u outro*.

[4] No original: *Yo estoy trabajando desde distintas posiciones posibles, tratando de pararme en muchos lugares al mismo tiempo. O sucesivamente, si se quiere. Es una perspectiva. Una utopía mía es la de la movilidad total*.

damento que a autora perseguiu ao longo dos mais de cinquenta anos de prática crítica, e que ela foi radicalizando (ou aperfeiçoando), sobretudo a partir de *Onetti: los procesos de producción del relato* (2017), cuja perspectiva producionista permite a Ludmer imaginar (e ler) tudo o que deseje, mesmo que apenas a partir do próprio relato (que nesse livro devém em relato ampliado, o conjunto da obra do escritor uruguaio).

O recurso à montagem de séries, cadeias e blocos, que em seu caso é fruto daquilo que aprendera com as teorias formalista e estruturalista, atravessa sua obra crítica ao menos desde o começo dos anos 1970 e chega até seu último livro *Aquí América Latina* (2010), apesar de que, em cada caso e época, Ludmer emprega tais procedimentos para ler coisas diferentes. Uma espécie de amostra (ou aula) de como emprega esse recurso operativo e instrumental, que também é um modo de criar uma topologia imaginada do texto (ou de um conjunto de textos), a qual, por sua vez, constitui uma etapa fundamental da formulação da ficção teórica, pode ser encontrada num estudo sobre Manuel Puig, de 1971, intitulado *Boquitas pintadas, siete recorridos* (1971; 2020), em que o emprego de diferentes recursos descritores (sublinhados, parágrafos, gráficos, listas, sinais gráficos) lhe serve para identificar (ou criar) grupos de elementos que se reiteram no relato (datas, épocas, eventos, tipos e comportamentos) com os quais projeta os sete percursos a partir dos quais ela lê o romance do escritor argentino. O procedimento consiste num modo de expandir o relato "para dentro", abrindo um conjunto de caminhos que se bifurcam em seu interior e que colocam em xeque a suposta linearidade ou superficialidade do segundo romance de Puig — não se pode ig-

norar, nesse sentido, que os dois primeiros romances do autor foram lidos negativamente na Argentina, num primeiro momento, numa perspectiva *costumbrista* (Cf. Saer, 1979).

O processo envolvido na configuração de seu modo de ler, por sua vez, corresponde a uma aprendizagem e a um exercício de observação e experimentação oriundo tanto de sua formação acadêmica quanto da experiência cotidiana. Do mesmo modo que "ler com outras coisas" é uma maneira por meio da qual Ludmer concebe a prática da crítica literária, ler outras coisas com a (ou a partir da) literatura é o modo como procura analisar a cultura e suas dimensões políticas na vida social, especialmente a partir das ideologias, nessa época: "Aí está a chave: um modo de ler é uma política",[5] diz Ludmer (2016) numa entrevista, ao referir-se às suas práticas dos anos 70 e 80. Termo da moda então, a palavra "ideologia" aparece na sua crítica desde o momento inicial *Ernesto Sábato y un testimonio del fracaso* (1963) e aos poucos desvia-se da realidade (o fora do texto) para tornar-se elemento da própria escritura. Em *Onetti: los processos de producción de relato*, Ludmer faz emergir a ideologia do relato a partir de equações e de uma atenção profunda ao significante, bem como a converte num elemento equivalente a um descritor de leitura literária para se referir, por exemplo, à ideologia burguesa do naturalismo e do realismo.

Sua análise conecta a ideologia com a "ideologia (da literatura)" e revela um jogo de significantes importante para seu trabalho crítico, no qual a polissemia e, em certos casos, a homonímia povoam o texto com palavras, termos e expressões que criam redes conceituais (às ve-

[5] No original: *Ahí está la clave: un modo de leer es una política*.

zes irônicas, outras vezes imprecisas, geralmente conectivas), além de rasurarem o próprio texto crítico. A partir de tais elementos formais — uma palavra, uma expressão, certos usos sintáticos, uma noção teórica, um par mínimo — Ludmer dissemina em seu discurso indagações, aberturas e lacunas que não só precisam ser esclarecidas (ora pontualmente, ora de maneira tão extensa que concorrem com o texto principal), mas também dão ao próprio texto uma ancoragem dialógica (visto que, nesse sentido, a crítica é composta por um conjunto de vozes e tons próprios e alheios) que, por vezes, beira a lógica esquizofrênica.[6] Seu texto é articulado a partir de suas próprias séries, cadeias e duplicações, com as quais a autora formula seus argumentos, o que aponta para a espessura de sua própria linguagem.

Nos anos 1970 e 1980, Ludmer está convencida de que a crítica não se separa totalmente da literatura, no que diz respeito ao trabalho com a língua: "É possível fazer poesia na crítica, com o trabalho crítico. Esses versos, o ponto de partida do funcionamento produtivo do texto, são, simultaneamente, outro texto: o texto de outro"[7] (Ludmer, 2017, p. 169, tradução nossa), diz numa nota de rodapé de seu segundo livro, depois de ter escandido o argumento de *Para una tumba sin nombre*, de Onetti, convertendo em versos o relato originalmente em prosa. Nesse sentido, sugere os modos por meio dos quais diferentes camadas da linguagem e dos sentidos, além de suas possibilidades

[6] Penso na esquizofrenia, aqui, enquanto lógica discursiva que, ao mesmo tempo em que põe múltiplas temporalidades em relação, corre o risco de perder o sentido da historicidade, à medida que não diferencia claramente o passado, o presente e o futuro, como observa Fredric Jameson (1991).

[7] No original: *Es posible hacer poesía en la crítica, con el trabajo crítico. Estos versos, el punto de partida del funcionamiento productivo del texto son, simultáneamente, otro texto: el texto de otro.*

combinatórias, articulam uma leitura, do mesmo modo que entende que a leitura e o texto lido, por sua vez, fariam parte de um "sistema interminável de palimpsestos"[8] (Ludmer, 2017, p. 169). Ao retomar o texto literário por meio da glosa, alterando-lhe a ordem das partes e suas relações, desvendando a trama, a crítica estaria, na (ou em sua) escritura, escrevendo outro texto — o mesmo, o outro —, e esse seria o fundamento da própria crítica como escritura que é texto segundo e parasitário, mas também é criação com a linguagem (ficção, relato, poesia).

Num comentário em que Ludmer convoca a noção de (e o termo) "ideologia", em sua leitura de *La vida breve* (1950), no livro sobre Onetti, pode-se observar como *ideologia* passa a (ou leva à) *ideologia da literatura*, e ambas ampliam seu alcance rumo a outros signos capazes de levar a cadeia para adiante. Nesse caso, a ideologia aponta para o *trabalho* (outra noção política fundamental ao campo da ideologia), ao mesmo tempo em que o trabalho se relaciona tanto à *força de trabalho* e ao campo da produção quanto à *filosofia* e à *ética socialistas*. Em outra parte do mesmo livro, Ludmer observa que as personagens-narradoras do autor mantêm uma relação especial com o *ócio* e que é em seu *tempo livre* que sua relação com a *linguagem* e como *ato de narrar* é potencializado. Em seu texto, a autora vai criando uma rede de termos que levam a outros termos. O fundamento do desenvolvimento lógico de sua crítica é o *link*, a conexão, um recurso que é essencial em todos os textos críticos da autora.

Ludmer consegue ler "com outras coisas" porque lê e escreve a partir da dinâmica da conexão por palavras, frases e recursos textuais, a sua é uma rede na qual seus próprios escritos dialogam e no interior dos quais ela colo-

[8] No original: *sistema interminable de palimpsestos*.

ca inúmeras textualidades e temporalidades em diálogo. Seu pensamento avança, recua, desvia-se, navega verticalmente no palimpsesto e horizontalmente pelas cadeias de texto e significantes (ou de textos-significantes), o que converte sua crítica num lugar sem limites claros nem definidos previamente, aspecto que alcançaria forma mais radical a partir dos anos 1980, em seu livro sobre a gauchesca e, muito explicitamente, nos anos 1990. Há que apontar, no entanto, ao menos dois limites implicados nessa lógica: 1. há nela certa tautologia implícita na repetição e reprodução, de tal modo que, em algum momento, o texto crítico retorna a si mesmo; e 2. se tal lógica for pensada em paralelo ao que posteriormente se configuraria como sendo as redes digitais, haveria que considerar que toda a aparência de um território ilimitado dessas redes é produto da alternância entre 0 e 1, cujas combinações, apesar de infinitas, talvez não cheguem a ser, de fato, imprevisíveis. Em Ludmer, a tensão entre ambos os limites, o inferior (o primeiro) e o superior (o segundo), desenha os dois extremos da crítica que ela desenvolveu: o primeiro equivale à sua etapa formalista e estruturalista e aponta para os próprios limites desse tipo de análise (de *Cien años de soledad: una interpretación* (1985) a *Onetti: los procesos de producción del relato*); e o segundo leva à virada propriamente hipertextual que se verifica em seu trabalho a partir de *El género gauchesco: un tratado sobre la patria* (2000) e, principalmente, em *El cuerpo del delito: un manual* (1999), com o que aquela possível tautologia não deixa de ser um risco, mas é afetada, de fato, pelo fluxo dispersivo da rede (o rizoma que se conecta por todos os lados).

Nesse último sentido, a lógica discursiva de sua crítica ultrapassa os limites das cadeias abertas no interior do

corpo textual e transborda, não coincide mais com a cadeia interna ao próprio texto crítico ou ao texto literário; as (novas) cadeias (que se abrem) agora potencializam conexões intertextuais, autotextuais e hipertextuais que colocam em diálogo tanto os diversos textos da própria Ludmer quanto toda a rede de escrituras que podem encadear-se no *corpus* mobilizado na sua leitura crítica (teoria, textos críticos, outras ficções). Por um lado, a utopia da mobilidade total coaduna-se à lógica conectiva do *hiperlink*, na prática escritural da autora, e por outro também se associa à coragem inerente à ética (leitora, crítica) de Ludmer, disposta a correr o risco de provocar os curtos-circuitos que as conexões múltiplas acarretam numa escrita (crítica) que não renuncia às pretensões iluminadoras.

Hiperlink

Por ocasião da publicação de *El cuerpo del delito: un manual*, Miguel Dalmaroni organiza uma conversa com sua autora, aberta a doutorandos, graduados e estudantes de Letras, além de docentes, na Universidad Nacional de La Plata, em 4 de julho de 2000, no âmbito de um seminário de doutorado intitulado *Literatura y Estado. Debates teóricos y estudio del problema en la literatura argentina del siglo XX*. Essa conversa começa com Ludmer relatando como tinha pensado o livro e as mudanças pelas quais a pesquisa passara até chegar ao formato em que foi publicada. A certa altura, Ludmer comenta que, depois de ter chegado aos EUA para morar, foi iniciada nos sistemas de busca na biblioteca de Yale, e que esse foi seu primeiro livro escrito no computador, mas que, "quando se deparou com o manual do programa para fazer um hipertexto, disse 'eu faço isso

intuitivamente'" (Ludmer; Dalmaroni, 2000, p. 6, tradução nossa),[9] lembra. De fato, os modos e sistemas de navegação em redes digitais costumam tender ao uso intuitivo e autodidata, no entanto, o que Ludmer pontua também diz respeito a outra questão: sua prática crítica anterior.

Entre 1970 e os anos finais da década de 1980, a autora pratica uma crítica que se escreve lentamente, usando fichas, notas, fragmentos de livros copiados a mão, e nesse exercício um recurso essencial é o emprego da memória conectiva, inventiva (imaginação teórica ou crítica), que, no entanto, tem seus limites operacionais. Por um lado, a atenção ao detalhe alinha-se aos pressupostos de uma crítica baseada na forma e nas estruturas, ou na escritura, nos usos da língua, a partir de um olhar microscópico. E, por outro, relaciona-se aos recursos utilizados e revela os próprios modos de construção do relato (bem como do relato teórico). No prólogo à segunda edição de *Onetti: los processos de producción del relato*, ao referir-se à teoria e à escrita nos anos 1970, a autora observa que se trata de "uma análise e uma escrita lenta, de papel e carbono de cada obra. Assim este livro foi escrito, na Lettera que meu pai me deu de presente quando eu fiz quinze anos" [10] (Ludmer, 2017, p. 19, tradução nossa). Até aqui, o movimento de sua leitura baseia-se na potência de sua imaginação conectiva capaz de montar séries, cadeias e blocos, grupos de contrastes em todos os níveis linguísticos (fonético, morfológico, sintático, semântico e pragmático). Nesse processo, atua um fundamento *críptico* (aparentado com a criptografia) que supõe que a leitura é um ato de decifrамento e que cabe ao sujeito da leitura desvendar

[9] No original: *cuando [se] encontr[ó] con el manual del programa para hacer un hipertexto dij[o] 'esto lo hago intuitivamente'*.

[10] No original: *un análisis y una escritura lenta, de papel y carbónico de cada obra. Así fue escrito este libro, en la Lettera que me regaló mi padre cuando cumplí quince años.*

as conexões, associações e transformações potencializadas na escritura literária, à medida que se move pelo *corpus*, para então escrever essa leitura, que é a crítica. O producionismo de seu segundo livro corresponde a isso. Não se trata de uma escrita apenas lenta, mas também aberta às afecções (um fonema, um morfema, um uso sintático, um jogo semântico) e ao desejo.

Apesar de que, já nesse processo e momento, a operação não é radicalmente diferente do funcionamento do hipertexto — cuja lógica vem das teorias do texto e da filosofia, de certo "gesto filosófico" herdado do colecionador —, ela só se manifesta virtualmente, e a temporalidade implicada no procedimento concreto é incomparavelmente menor do que aquela que emerge na escrita de *El cuerpo del delito: un manual*. Esse livro foi idealizado como rede e rizoma, e Ludmer remete a Deleuze para reconhecer isso, na conversa em La Plata. Nele, "tudo se conecta com tudo"[11] (Ludmer; Dalmaroni, 2000, p. 17, tradução nossa), razão pela qual os limites do campo verbal de sua crítica ficam no passado. O livro é pensado como (e a partir do) hipertexto e atende à necessidade de trabalhar com campos e um *corpus* cada vez maiores e expressivos. Nesse sentido, o caráter hipertextual de *El cuerpo del delito: un manual.* tanto corresponde a certo estado da tecnologia quanto ao esforço autoral para relacionar porções cada vez maiores de diferentes *corpora*, os quais, por sua vez, proporcionam a construção de um *corpus* analítico ampliado, ainda que não uniforme. O desejo de percorrer o *corpus* por meio (ou a partir) de diferentes caminhos (ou dimensões) demonstra a ruptura com o sentido meramente vertical e horizontal do projeto dos livros anteriores, ao mesmo tempo em

[11] No original: *todo se conecta con todo*.

que o *corpus* analisado se expande não mais para dentro, mas sim para fora (em direção a diferentes campos do conhecimento, distintos gêneros e formas sensíveis, como a literatura, os quadrinhos, o cinema, o teatro, o jornal, as revistas, etc.). Tais percursos (que não se limitam mais aos sete, como no texto de 1971) permitem à autora conectar o passado (o momento de consolidação da alta cultura na Argentina do final do século XIX) ao presente (o século XX, que avança até o início do XXI, no livro), através de seu relato crítico.

Os fundamentos implicados nessa passagem ao hipertexto propriamente dito são dois, na crítica de Ludmer: o *corpus* construído, que lhe possibilita trabalhar com um volume cada vez maior de dados; e o relato, que, como narrativa crítica, cumpre o papel de "guia" do livro. Esse último aspecto tanto conecta *El cuerpo del delito: un manual* à lógica do *hiperlink* quanto a contradiz ou limita, mostrando as relações de ambas com a escrita e com os velhos e conhecidos fundamentos do relato associado ao ato de narrar. Na medida em que o procedimento também é parte da utopia de liberdade ou de mobilidade total de Ludmer, suposta no projeto do livro, e que voltaria a aparecer em *Aquí América Latina*, sobretudo na parte correspondente ao *Diário sabático*, o recurso também revela sua aproximação de uma escrita que parece ir retornando à contaminação constitutiva dos gêneros (Derrida, 1980). Além disso, o recurso também dá a ver um sentido autoral presente na escrita do livro de 1999 que não aparecia da mesma maneira nos livros anteriores e que talvez se deva a seu caráter narrativo: a autofiguração como escritura (quem conta o conto).[12]

[12] O uso de uma imaginação conectiva, em Ludmer, torna evidente que um modo de ler também se constrói no âmbito de um modo de ver (Berger, 1975), o qual, por sua

A passagem da conexão interna (no nível do relato, do *corpus* verbal) ao hipertexto não somente revela um nó no rizoma ou de tal movimento que constitui o grande arquivo crítico de Ludmer. Ela também coloca em contato dois sujeitos fundamentais nesse processo (o que escreve e o que lê, que às vezes podem ser posições ocupadas por uma mesma personagem, pessoa ou um autor). Em *El cuerpo del delito: un manual*, esse duplo movimento manifesta-se claramente, ainda que já estivesse presente em sua crítica anterior, talvez porque, de certo modo, seja uma questão inerente à crítica literária moderna: escreve-se com o desejo iluminador, mas não se pode deixar de lado a forma; "não escrever sobre nenhum problema se esse escrever não se constituir, também, em problema", "não escrever sobre nenhum problema, se esta escrita não se constituir, também num problema",[13] conforme formula Horacio González (1990, p. 29, tradução nossa).

A lógica do hipertexto também se intensifica nesse livro, entre outras razões, porque as notas ao final dos capítulos propõem um vaivém frequente da leitura e, somando-se ao índice onomástico, funcionam como uma rede de *hiperlinks* que levam de um ponto a outro do texto,

vez, é político, histórico, teórico ou filosófico. Apesar da imagem de objetividade frequentemente associada aos métodos de análise literária ancorados na imanência (penso no Formalismo Russo, no New Criticism estadunidense, no Estruturalismo francês, bem como nas derivas pós-estruturalistas, especialmente a partir de Derrida e do interesse pelo significante), tais esforços teóricos nunca abandonaram o recurso à imaginação. Ao contrário, ao procurar balizas claras para o tratamento do texto literário (ou da linguagem), configuravam um lugar delimitado onde o leitor (o crítico) podia mover-se com certa liberdade ou, ao menos, com a liberdade que podia ser criada a partir da imaginação, da curiosidade e da perspicácia (o texto ou a escritura como labirinto no qual o sujeito se move), na linguagem. O olhar para o detalhe, a potência combinatória e substitutiva, as inversões, duplicações e os deslocamentos são modos como esse espaço de liberdade abre caminhos para se ler o que o crítico deseja ler. Em sua totalidade, a crítica de Ludmer é uma mostra disso, e nesse sentido reivindica toda uma longa tradição.

[13] No original: *no escribir sobre ningún problema, si ese escribir no se constituye también en problema*.

a qualquer momento. Enquanto funcionamento discursivo, *El cuerpo del delito: un manual* é o mais imprevisível dos textos de Ludmer, pois virtualmente pode desdobrar-se (e transbordar) para qualquer lugar. Sua configuração equivale a uma espécie de laboratório no qual se simula aquilo que a própria materialidade do texto é: hipertexto.[14] Esse manual é feito de entradas à cultura: à alta cultura da enciclopédia, seja a partir de certa tradição borgiana, seja a partir da biblioteca de Yale e do que Ludmer lera lá; à cultura massiva (jornais, quadrinhos, folhetim, cinema); à cultura popular e oral, especialmente vinculada ao universo discursivo ampliado da poesia gauchesca e do meio iletrado. Ainda que a ausência de esclarecimentos teóricos detidos ao longo do livro possa sugerir que o desejo inicial de Ludmer de vincular esse estudo ao ensino (à aula) tenda a desaparecer no produto final alcançado, o que se mostra nesse processo é, exatamente, o jogo imaginativo com a língua, com as conexões e com o hipertexto. Como num romance moderno, em *El cuerpo del delito: un manual* mostram-se (ora diretamente, ora por meio dos rastros de sua elaboração) a preparação e a estrutura do manual enquanto processo e construção.

O laboratório e a simulação são modos de pensar e de fazer ciência (Laddaga, 2010; Sarduy, 1999). Na ciência, uma simulação deve alcançar exatamente as mesmas propriedades daquilo que o experimento será quando supere a etapa experimental e se concretize como conhecimento ou produto. Sua diferença fundamental é a proporção, geralmente reduzida e controlada. De certo modo, uma simulação supõe, portanto, uma maquete final do experi-

[14] Originalmente, aliás, Ludmer tinha pensado em um CD-ROM que acompanharia o livro impresso, o que reitera o desejo hipertextual associado ao projeto de *El cuerpo del delito: un manual*.

mento, tem todas as suas propriedades, mas em tamanho menor. Seria, pois, *El cuerpo del delito: un manual* (1999) a forma e o produto acabado da simulação, a virtualidade do "tudo se conecta com tudo" que, em algum nível, não é mais apenas virtualidade quando concretizada em livro? Coincidência ou não, uma das entradas correspondentes às notas, nesse livro, trata da simulação. Convém retomá-la aqui. Ela aparece no tópico correspondente a "*Cuentos de examen de física: locura, simulación y delito en el Nacional de Buenos Aires*". Nela, Ludmer (1999) esclarece que o louco e o simulador aparecem simultaneamente na cultura argentina (a literatura, a psiquiatria, a criminologia e a política) e que nesse momento inicial a simulação costuma associar o sujeito à loucura ou ao delito. A autora observa, em outro momento na mesma nota, que a simulação é um lugar de disputa acerca da representação e um debate político e que, nesse sentido, é (ou supõe) uma teoria da representação e da resistência. Essa nota (bem mais extensa do que o sintetizado aqui) serve à própria Ludmer para *provar* (*simular*, *demonstrar*, *dar a ver*) seu repertório, pois é através dele que as duas faces da moeda se amalgamam: prática crítica e lógica conectiva do *hiperlink*. Na nota, teoria literária e cultural, arquivo, interpretação, repertório e jogo (conectivo) se conjugam a partir do uso de procedimentos de citação, paráfrase, contextualizações, cortes e associações que expandem a análise do *corpus* principal.

Diferentemente do corpo textual, contudo, as notas em *El cuerpo del delito: un manual* são, geralmente, mais ensaísticas, e são feitas a partir da montagem de ideias e fragmentos textuais diversos. Especificamente na nota acima mencionada, Ludmer move-se por textos e épocas, gêneros textuais, realidade e ficção: José Ingenieros (*La si-*

mulación de la lucha por la vida, 1903), José María Ramos Mejía (*Los simuladores de talento,* 1904), Cambaceres, Podestá, Roberto Arlt (*Los siete locos,* 1929, *Los lanzallamas,* 1931), Borges ("Emma Zunz", 1949), como se navegasse por uma ampla rede de nomes, conceitos, épocas e obras literárias. Além disso, segue (ou abre) novo *hiperlink*, consulta Jean Baudrillard (*Simulacres et simulation,* 1981) para sinalizar que a nossa seria a época da simulação e da supressão do referente, substituído por signos do real que colocam em xeque a diferença entre o verdadeiro e o falso, o real e o imaginário, o que faz da simulação um campo aberto no qual tudo é real (porque já não existe *o* real) — e aqui já está prefigurada a tese em que se basearia toda a sua discussão, nos anos 2000, a respeito da noção de pós-autonomia.

Repertório

Os modos como as partes do grande *corpus* crítico de Ludmer (aquilo que hoje é, também, seu arquivo) dialogam e estabelecem uma relação de deslocamentos, além de aproximar-se da lógica do *hiperlink*, sugerem a existência de aspectos cujo acesso somente é possível a partir da virtualidade (da imaginação, de pistas, de lacunas, de limiares). Do lado do arquivo situa-se aquilo que se guarda e se salva, bem como, em algum nível, o que é fixado e "congelado" na língua escrita, problemática que integra as escrituras latino-americanas ao menos desde a época da conquista e a colonização.[15] Tal potência (ou limite) dos arquivos modernos se deve a seu duplo veio constitutivo, caracterizado por uma dimensão passiva — o que

[15] Cf. *Mito e cansaço clássico* (Lezama Lima, 1988) e *"Palabra, literatura y cultura en las formaciones discursivas coloniales"* (Pizarro, 1993).

é arquivado assume uma forma supostamente inalterável, registro ou cristalização de um momento no tempo — e outra ativa, que diz respeito às possibilidades que todo arquivo abre: um arquivo se deixa desarquivar ou anarquivar a qualquer momento, intencionalmente ou não. Enquanto potência, ele compartilha com a obra de arte a propriedade de se constituir de uma *forma* cuja configuração coincide com o que ela é; o arquivo é a forma que ele tem, mas também guarda segredos e, ao ser aberto, esmiuçado e transtornado, sua dimensão desconhecida pode revelar-se, com o que sua textura, seu tamanho e seus sentidos se expandem. Desse modo, manusear o arquivo — movê-lo, percorrê-lo, reorganizá-lo, propor novos percursos — também é fazer crítica.

Todavia, conforme propõe Diana Taylor (2007, p. 21), "[...] Apesar de o arquivo e o repertório existirem num constante estado de interação, a tendência tem sido banir o repertório para o passado"[16], entre outras razões porque geralmente se toma o arquivo como texto, ao passo que se toma o repertório como sinônimo de oralidade, compreensão redutora dessa relação. Também não se trata de pensá-la a partir de um binarismo, visto que não se pode simplesmente dizer que o arquivo é hegemônico enquanto o repertório é anti-hegemônico. Taylor sustenta o seguinte:

> A tensão entre o que chamo de arquivo e repertório frequentemente foi construída como existente entre a linguagem escrita e a falada. O arquivo inclui textos escritos, mas não se limita a eles. O repertório contém performances verbais — canções, preces, discursos —, assim como práticas não verbais. A divisão escrito/oral captura, em certo nível, a diferença arquivo/repertório

[16] No original: "[...] *Even though the archive and the repertoire exist in a constant state of interaction, the tendency has been to banish the repertoire to the past.*

> que estou desenvolvendo neste estudo, na medida em que os meios de transmissão diferem, assim como diferem os requisitos de armazenamento e disseminação. O repertório, seja em termos de expressão verbal ou não verbal, transmite ações vivas e corporificadas. Como tais, as tradições são armazenadas no corpo, por meio de vários métodos mnemônicos, e transmitidas 'ao vivo', no aqui e agora, para um público vivo. Formas transmitidas do passado são experimentadas como presente" (Taylor, 2007, p. 24, tradução nossa)[17]

O que de fato é preciso levar em consideração é que é através do repertório que o arquivo se torna público e passa a fazer parte de uma sociabilidade, razão pela qual a *performance* feita com o repertório convoca o auditório (ou o leitor) para a cena, ao mesmo tempo em que se constitui como episteme, "como uma lente produzida culturalmente. Isso chama a atenção para a história ocidental e a prática de coletar e classificar"[18] (Taylor, 2007, p. 67, tradução nossa). Na cultura, o repertório se relaciona àquilo que "alguém" sabe, e isso revela a subjetividade em jogo no âmbito da dinâmica arquivista, pois o cenário levado à baila na performance "evoca uma história inteira de apresentação e representação que não desapareceu"[19]

[17] No original: "*The strain between what I call the archive and the repertoire has often been constructed as existing between written and spoken language. The archive includes, but is not limited to, written texts. The repertoire contains verbal performances—songs, prayers, speeches—as well as nonverbal practices. The written/oral divide does, on one level, capture the archive/repertoire difference I am developing in this study insofar as the means of transmission differ, as do the requirements of storage and dissemination. The repertoire, whether in terms of verbal or nonverbal expression, transmits live, embodied actions. As such, traditions are stored in the body, through various mnemonic methods, and transmitted "live" in the here and now to a live audience. Forms handed down from the past are experienced as present*" (2007, p. 24).

[18] No original: *"[...] as a culturally produced lens. It call[s] attention to the Western history and practice of collecting and classifying.*

[19] No original: *evoques an entire history of presentation and representation that has not disappeared.*

(Taylor, 2007, p. 73, tradução nossa). É verdade que todos nós temos nosso repertório (no sentido corrente do termo, que não é totalmente alheio ao uso de Taylor), mas o que realmente importa na relação do repertório com o arquivo é *como* alguém (sempre se trata de um sujeito, de uma posição de sujeito) o emprega, o mobiliza, vale-se dele, como dialoga com isso que sabe, o que faz com esse saber, o que descobre nele, a partir dele.

Enquanto possibilidade, tudo o que faz parte do arquivo pode integrar o repertório, ainda que isso não costume ocorrer: teorias, exegeses, interpretações, polêmicas, pedagogias, performances. Quando elas são retomadas para serem historicizadas, a ênfase recai sobre a dimensão do próprio arquivo (as tradições em que se ampara, as vertentes que apresenta ou das quais participa). Já quando são tomadas para empreender novos movimentos (teorias, exegeses, interpretações, polêmicas, pedagogias, performances), isto é, para se fazer algo com o arquivo, o que ganha destaque é o próprio repertório. E, em sendo um arquivo de literatura, teoria e crítica literárias, como é o caso do que se relaciona à obra crítica de Ludmer, pode-se, pois, admitir que "o repertório, num nível muito prático, expande o arquivo tradicional usado pelos departamentos acadêmicos nas humanidades"[20] (Taylor, 2007, p. 26, tradução nossa). Isso porque o repertório conecta o arquivo ao tempo do sujeito que o manuseia, seu modo de funcionamento é conectivo e sua "face pública" é a *performance*, como propõe Taylor. O arquivo serve ao sujeito, por conseguinte, de base material para a *performance* cultural, em sua movimentação pelo repertório. Como parte colocada em movimento e uso do repertório e do arquivo, a *performance*

[20] No original: *The repertoire, on a very practical level, expands the traditional archive used by academic departments in the humanities*.

cultural partilha traços com a performatividade e os atos de fala, bem como com certa teatralidade cujos "encontros culturais certamente são capturados nesses cenários transmitidos através do repertório e do arquivo"[21] (Taylor, 2007, p. 62), mobilizando toda uma espectrologia inerente ao jogo com a memória cultural, histórica e política. Isso acarreta o aparecimento (por vezes, fantasmático, a partir da paródia, da repetição com diferença) de práticas e concepções teóricas e críticas anteriores. Em Ludmer, tais usos do arquivo cultural e do repertório crítico frequentemente aparecem, por exemplo, associadas ao jogo e à burla, o que também costuma provocar certo mal-estar no leitor (ou no ouvinte).

E qual seria, pois, a relação dessa problemática (arquivo, repertório, performance cultural) com a crítica exercida por Ludmer, pautada na lógica conectiva do *hiperlink*? Seu exercício de movimento constante, de ir e vir, navegando por diferentes *corpora*, teorias, bibliografias transversais, já apontava (há décadas) para o futuro do arquivo, esse futuro en fusión y en sincro que a dinâmica das redes concretizaria e popularizaria a partir do final do século XX: na literatura, a história da literatura, diz Ludmer (2010a; 2010b); em sua crítica, a história da crítica argentina, poderíamos dizer aqui. A mobilização do que hoje é facilmente reconhecido como sendo, também, o fundamento da noção de rede coloca em evidência, no caso de Ludmer, os trajetos, os curto-circuitos e as ramificações de uma crítica sempre plasmada de memória teórica, histórica e cultural que dá a ver o campo de batalha em que a autora se move em cada época, até mesmo quando declara essas guerras superadas (Ludmer, 2010a). Nesse sentido, a configuração

[21] No original: *cultural encounters, certainly, are captured in these scenarios transmitted both through the repertoire and the archive.*

de uma rede constituída de noções, cadeias, séries, blocos (*links*, *hiperlinks*) coloca o sujeito da leitura/da escrita em relação de tensão com os métodos e modos de análise que a tradição lhe oferece (seus arquivos), para com eles criar seu modo de ler. Aliás, o trabalho com as notas, na crítica de Ludmer, mostra como, a partir de meados dos anos 1970, ela vai colocando em prática uma dinâmica de redes em sua escrita, que se intensifica, tem uma virada nos anos 90 e, em seu último livro, constitui-se no verdadeiro fundamento do debate: a imaginação pública e a *realidadeficção* pensadas num campo de indistinção entre o real e o virtual, cujas bases estão na lógica de funcionamento das redes, das quais atualmente os algoritmos e as *big techs* são exemplos inquestionáveis de presença (e intervenção) na realidade cotidiana.

É também por isso que, neste texto, me limitei a discutir ou retomar movimentos e argumentos de sua crítica, sem julgá-los nem analisar exaustivamente sua pertinência circunstancial, pois o que interessa em minha discussão aqui é menos o que sua crítica diz, e mais aquilo que a lógica conectiva e hipertextual oferece concretamente a seu exercício com a escrita. Isso me (nos) permite ler não só a parte da crítica de Ludmer que atualmente está disponível por meio de antologias, livros ou o conjunto acabado da obra, mas também suas conexões, para além da suposta autonomia do texto estabelecido (que resta). Onde, quando, junto a quem, em que circunstâncias, enfrentando quais desafios Ludmer escreve e publica seus textos, retoma arquivos, procura vias alternativas de leitura, move-se em diferentes direções? Se tomarmos sua obra crítica a partir da lógica do *hiperlink* (e o termo "lógica", aqui, é o elemento fundamental do sintagma), sem

desvinculá-lo da dinâmica da performance cultural e do repertório, poderemos observar um trabalho conectivo em relação a modos de ler, bem como as relações com uma rede discursiva e política na qual sujeitos, vozes e instituições estão envolvidos e produzem afecções. Ignorar isso equivaleria a supor que o texto crítico, aquilo que nele se cristaliza, seria o único responsável pelos sentidos da crítica e que sua autonomia o salva do tempo. Se assim fosse, o arquivo da crítica literária seria atemporal e estável. No entanto, o próprio interesse que a crítica de Ludmer tem despertado entre estudiosos nos últimos 15 ou 20 anos, por exemplo, é sintomático de sua temporalidade e suas reviravoltas.

É também motivado por essa problemática que gostaria de, estrategicamente, encerrar este texto com uma interrogação, bem como inserir nele duas palavras ou noções (termos que também podem funcionar como *hiperlinks*, pelas sínteses-aberturas que potencializam): o que Ludmer abre com essa perspectiva conectiva de leitura, ainda em meados dos anos 70? A lógica conectiva em sua correlação com a performance cultural e o repertório, enfim, a lógica em que Ludmer baliza sua leitura crítica ao longo do tempo, mais do que um mero recurso escritural, corresponde a uma via alternativa por meio da qual a autora entra no mundo da crítica e tenta *relativizar* o *poder letrado* no qual o campo literário se assenta. Há nisso não só uma ética, mas também certo atrevimento, as armas com as quais — a partir do lugar que lhe correspondia, entre outras coisas, por ser mulher, "na distribuição histórica dos afetos, das funções e das faculdades"[22] (Ludmer, 2021, p. 174, tradução nossa) — ela pôde escrever e pensar (sobre

[22] No original: *en la distribución histórica de los afectos, funciones y facultades*.

o pensamento) acerca da literatura e, desse modo, entrar na disputa por um espaço no discurso crítico e teórico, no mundo e no tempo em que lhe coube viver (Alves, 2021).

Referências

ALVES, Wanderlan. Pós-autonomia e crítica menor. **Remate de males**, Campinas, v. 41, n. 1, p. 123-151, 2021.

BERGER, John. **Modos de ver**. Traducción: Justo G. Beramendi. Barcelona: Gili, 1975.

DALMARONI, Miguel. Hace más de 11 años… [postagem]. **Facebook**. 2 de julho de 2023. Disponível em: https://www.facebook.com/Catino.Bilosa. Acesso em: 2 de jul. 2023.

DERRIDA, Jacques. La loi du genre. **Glyph**, Baltimore, n. 7, p. 176-201, 1980.

GONZÁLEZ, Horacio. Elogio del ensayo. **Babel. Revista de Libros**, Buenos Aires, n. 18, p. 29, 1990.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de laboratorio**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.

LEZAMA LIMA, José. **A expressão americana**. Tradução: Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

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

LUDMER, Josefina. Boquitas pintadas, siete recorridos. **Actual**: Mérida, Universidad de los Andes, 1971.

LUDMER, Josefina. Boquitas pintadas, siete recorridos. **Orbis Tertius**, Buenos Aires, v. 25, n. 32, abr. 2020.

LUDMER, Josefina. **Cien años de soledad**: una interpretación. 2. ed. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

LUDMER, Josefina. **El cuerpo del delito**: un manual. Buenos Aires: Perfil, 1999.

LUDMER, Josefina. **El género gauchesco**: un tratado sobre la patria. 2. ed. Buenos Aires: Perfil: 2000.

LUDMER, Josefina. El lugar de la resistencia. Entrevista concedida a María Moreno. **Página 12**, 1 out. 2001. Disponível em: https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-10/01-10-07/nota1.htm. Acesso em: 20 maio 2023.

LUDMER, Josefina. Ernesto Sábato y un testimonio del fracaso. **Boletín de Literaturas Hispánicas**, Rosario, n. 5, p. 83-100, 1963.

LUDMER, Josefina. La profesora. Entrevista concedida a Veronica Gago, **Página 12**, 15 de abril de 2016. Disponível em: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-10503-2016-04-15.html. Acesso em: 20 ago. 2022.

LUDMER, Josefina. **Notas para Literaturas posautónomas III.** 2010b. Disponível em: http://josefinaludmer.wordpress.com/2010/07/31/notas-para-literaturas-posautonomas-iii/. Acesso em: 20 ago. 2014.

LUDMER, Josefina. **Onetti:** los procesos de producción del relato. 2. ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017.

LUDMER, Josefina. Tretas del débil. *In:* LUDMER, Josefina; De ROSSO, Ezequiel. **Lo que vendrá: una antología (1963-2013)**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2021. p. 174-183. Epub.

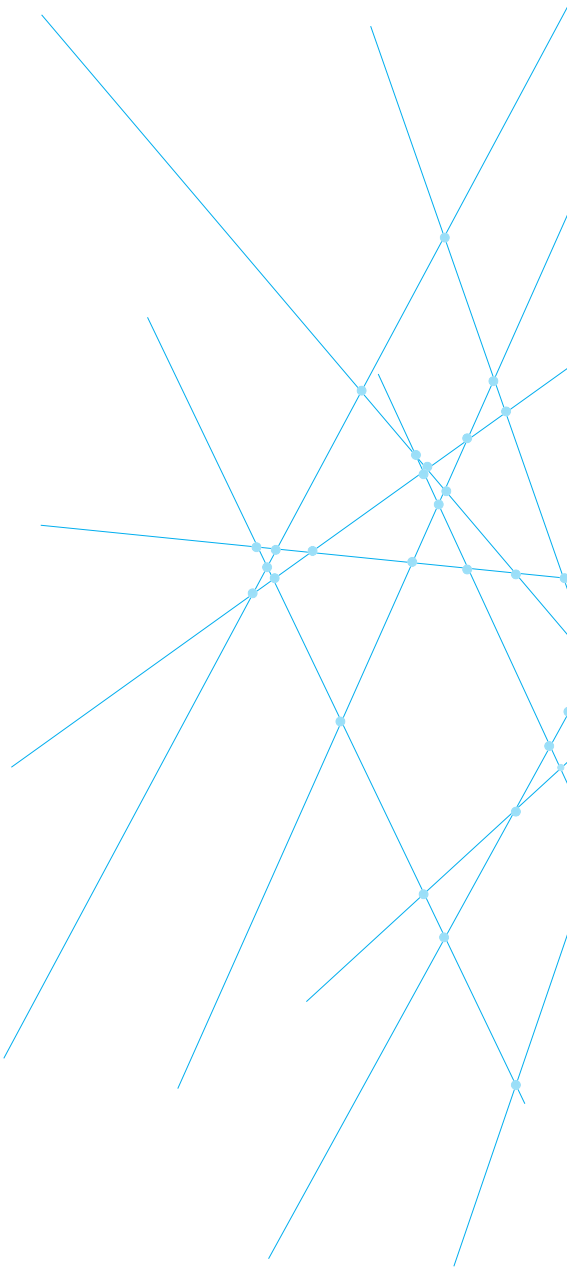
LUDMER, Josefina; DALMARONI, Miguel. Encuentro con Josefina Ludmer. **Orbis Tertius**, Buenos Aires, n. 7, p. 199-227, 2000.

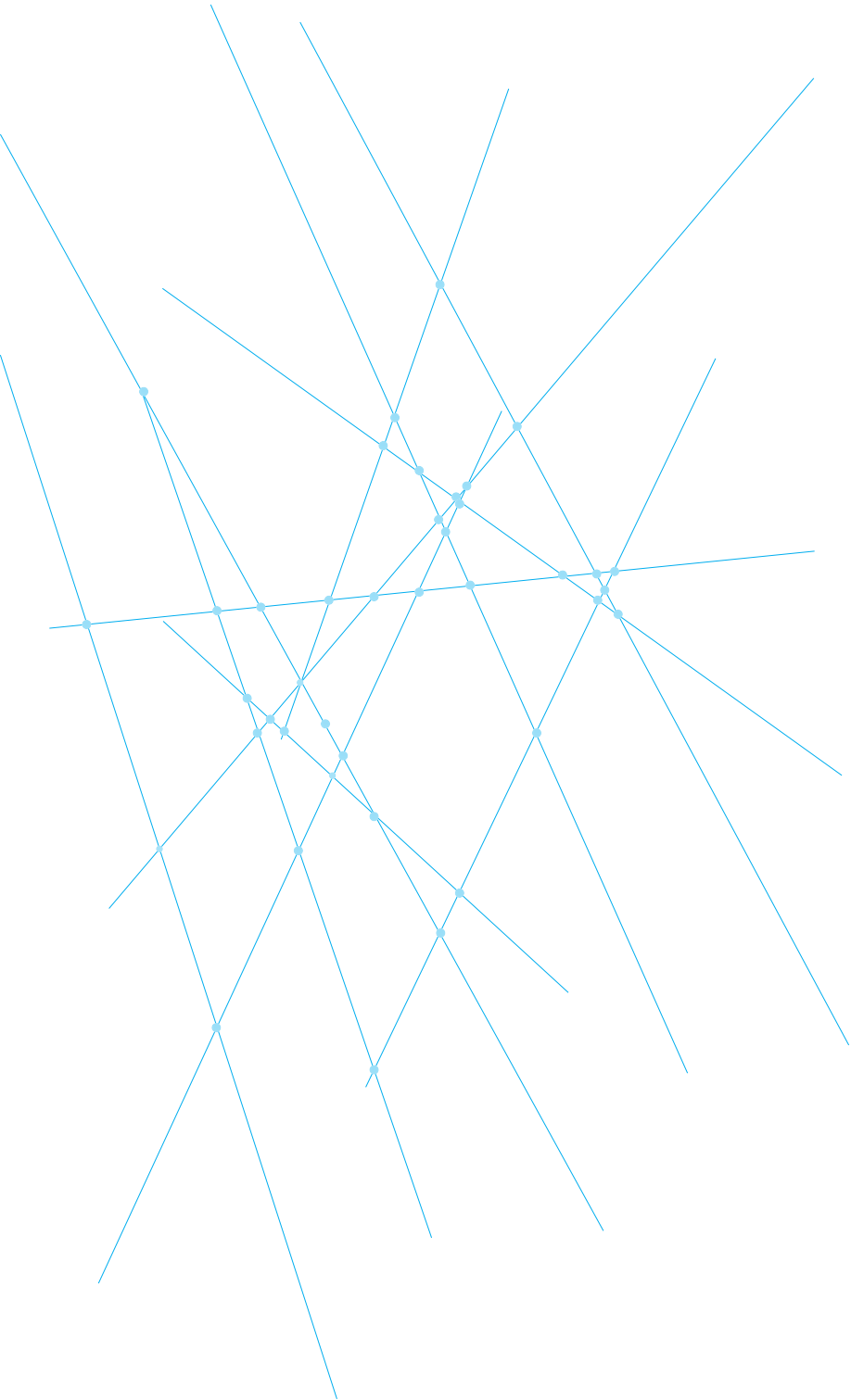
PIZARRO, Ana. Palabra, literatura y cultura en las formaciones discursivas coloniales. *In:* PIZARRO, Ana. (org.). **América Latina**: palavra, literatura e cultura — a situação colonial. São Paulo/Campinas: Memorial/UNICAMP, 1993. p. 19-37.

SAER, Juan José. A literatura e as novas linguagens. *In:* MORENO, César Fernández. **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 307-323.

SARDUY, Severo. La simulación. *In:* SARDUY, Severo. **Obras completas**. Tomo 2. Buenos Aires: ALLCA XX, 1999. p.1263-1344.

TAYLOR, Diana. **The Archive and the Repertoire:** Performing Cultural Memory in the Americas. 3. ed. Durham: Duke University Press, 2007.





A especulação, a pós-autonomia ou América Latina *as a Village*

Byron Vélez Escallón
(UFSC)

"Uma vez que *se produziu* a *negação* da *negação do homem*, o *ateísmo* perdeu a sua função".[1]

K. Marx

Constelação e virada especulativa

Uma constelação não é um dado da natureza, mas uma forma ideológica e, inclusive, ontológica. Sejuçu e Pléiades,[2] por exemplo, não são meras denominações *diferentes* para o mesmo conjunto de estrelas, mas nomes *distintos*,[3] isto é, originários de mundos da vida assimetricamente hierarquizados pela violência colonial. O mesmo pode ser dito sobre as chamadas *pluriformas*, e inclusive sobre *desformas*: sempre são ideológicas e ontológicas, e nem mesmo o famigerado e pós-moderno *informe* escapa dessa determinação. Também ideológica e própria da ontologia moderna, a *rede*, que está longe de ser "neutra", sempre está comandada pelo capital que a disponibiliza.

Em sua teoria da pós-modernidade (1991), e mais

[1] No original: *Una vez que se ha producido la negación de la negación del hombre, el ateísmo no tiene más función*.

[2] *Sejuçu* – ou *siiuci*, no nheengatu da região do Alto Rio Negro – é o nome dado por vários povos amazônicos à constelação denominada de *Plêiades*, ou setestrelo, no ocidente.

[3] Para uma compreensão dos conceitos de *diferença* –interna à Totalidade ocidental e moderna– e *distinção* –alteridade real e concreta, externa em relação à Totalidade mencionada–, Cf. Dussel (1996b, 1996a, 2000). Cf. também Bautista Segales (2014).

adiante em "Estética da singularidade" (2015), Fredric Jameson estuda justamente o sublime tecnológico, ou pós-moderno, o *pathos* sublime da rede, em estéticas e estilos de pensamento que geralmente apontam para um ponto de gozo, *o indecidível*, em que não há uma distinção muito clara entre dentro e fora,[4] entre aparência e essência, entre presença e ausência, entre dor e prazer, hospitalidade e hostilidade, etc. Para Jameson, essa indecidibilidade faz com que essas estéticas e teorias acabem incorporando e reproduzindo a lógica cultural do capitalismo tardio, que aposta todas suas forças na desorientação dos seus operadores, isto é, na incapacidade subjetiva crescente para se situar e optar por caminhos numa cartografia mundial dominada pelo mercado. Deste modo, poderíamos dizer que uma lógica cultural que idealiza e atribui valor à errância e à desorientação, e em que essa errância é pertinente à desorientação neoliberal (em que, por exemplo, trabalhadores precarizados se autodefinem como "empresários", ou em que as *fake news* se tornam verdadeiras pelo seu valor de exposição), essa desorientação pode se orientar para essa *estetização da política* com que Walter Benjamin (1993), em outro momento da história (1935-1936), caracterizava o fascismo. Parte da mediocridade do quotidiano em tempos *de rede e em rede*, o indecidível é a "Ditadura do um" (estou propositalmente usando o conceito heideggeriano (2009)) que se autoproclama autenticidade ou singularidade.

Sabemos desde Lyotard (2000) que a gozosa desorientação pós-moderna substitui a narrativa histórica da modernidade por efêmeros jogos de linguagem, com o que se pretende eliminar a teleologia, mesmo que, na verdade, se aposte pela sua hipertrofia: o fim da História

[4] Quando estamos numa rede, estamos num espaço exterior ou interior?

— uma espécie de prazeroso presentismo constante, nas suas versões mais entusiastas, e mais melancólico-de-esquerda (Benjamin, 1993), a espera sem esperança, nas versões que idealizam uma detenção messiânica abstrata e sem messias. Quando a base econômica do *ethos* é a globalização, e quando seu regime produtivo mais visível não é mais a indústria pesada, mas a produção baseada na informação e na tecnologia informática, a pós-modernidade se apresenta como sua superestrutura.

Uma crescente predominância do espaço sobre o tempo se concretiza na meta-imagem de uma constelação, a imagem formada por imagens, e se o dilema estético moderno se resolvia na história e na historicidade das artes, o dilema pós-moderno se problematiza na própria singularidade dos arranjos em que essa imagem adquire um sentido, por contaminação ou impregnação do contexto espacial em que se insere junto a outras imagens. Constelações, rizomas, mesas epistemológicas, textos-em-rede, montagens, atlas, passam a ocupar o espaço institucional da arte, e informam os novos aparatos de reprodução de ideologia. Desaparece a obra individual, o autor morre e renasce como indecidível entre realidade e ficção, o vanguardismo da vanguarda perde seu sentido utópico, surgindo no lugar um espaço sempre aberto a reconfigurações em que os objetos se constelam como peças em uma exposição. O curador — uma encarnação da própria institucionalidade reticular do campo — toma o lugar do artista, do filósofo e do autor que, por sua vez, se apresenta como compilador, como tradutor ou como colecionista. A filosofia sistemática e a teoria dura são substituídas por instalações conceituais ou ensaios, formas celibatárias que maravilham pelo efêmero espaço intelectual produzido sem ânimo de repro-

dução, o que também contribui com o que Mark Fisher (2018) denominaria "a lenta cancelação do futuro". Essas instalações conceituais ou estéticas abdicam do caráter de objetos e se apresentam como *acontecimentos*, que não se realizam para qualquer posteridade, nem para a coleção permanente (que se eterniza intocada, quer dizer, sem renovação e adição de novos objetos, por sua vez), assim como se produzem livros que não se escrevem para serem consumidos como obras e sim como ideias de livros; acontecimentos produzidos para um consumo do *agora*, do instante ou da contingência infraleve.

Nesse sentido, a meta-imagem da constelação parece afim, ou pertinente, à própria economia neoliberal, em que a pesada produção industrial se vê substituída pelo volátil capital financeiro. A virada especulativa se manifesta em inovações tão volúveis e perigosas como os chamados "derivados financeiros", verdadeiras bombas nucleares especulativas, que não correspondem mais às figuras dos velhos ativos ou das ações financeiras, pois são meta-ações e meta-ativos, valores virtuais de valores virtuais, constelações de ações de proveniências diversas que se relacionam de modo singular e em "vezes" efêmeras num mercado global. Nesse sentido são semelhantes a um acontecimento único, cujo valor apenas pode ser examinado e calculado *ex post facto*, o que torna bastante difícil a regulação ou o controle desses meta-ativos por parte dos Estados.[5]

As revoluções se tornam coloridas, ocorrem uma vez ao calor de demandas constelares e difusas e se esfumam, deixando o espaço institucional e o poder econômico tão intocados quanto os acervos permanentes dos grandes museus.

[5] Em *Estética de la singularidad* (2015), Jameson elabora uma detalhada explicação dos derivados financeiros e os relaciona ideologicamente com estéticas constelares contemporâneas.

A desorientação, entretanto, como no caso da rede de aparência "neutral" ou pública, está orientada e é privada. O capital absorve heterogeneidades e as faz parte de si mesmo, sendo o único universal que totaliza o mundo e o transforma no Um. A desorientação, portanto, é apenas uma forma de endereçamento, que aponta sem perigo na direção do Ocidente capitalista, e nessa direção cria, ou eterniza, narrativas históricas, cria critérios de valor, hierarquias, seleções, discriminações, sínteses, enfim: cânones. Depois da morte do sujeito (Foucault, 2010), do autor (Barthes, 1988; Foucault, 1983), e depois do fim da história, surge o *corpo separado e presente de cada um* (a singularidade biopolítica), e se populariza a ideia de que essa redução ao corpo presente de cada um é a realidade última para sobreviver ao esgotamento (eterno) da cultura burguesa. Por isso as obras são acontecimentos sencientes.

"Aqui", era apenas um *fulgor* de Buenos Aires

Nesta seção vou me referir a um dos mais prestigiosos protocolos contemporâneos de leitura no campo dos estudos literários da América Latina: a pós-autonomia de Josefina Ludmer, que leio como uma continuidade, não como uma crítica radical, da modernidade que a pós-modernidade pretenderia superar. Na parte final do trabalho apresentarei alguns elementos que nos permitem pensar em alternativas a este confinamento moderno e pós-moderno.

Anti-fundacionais, anti-metafísicas e pós-utópicas, as teorias latino-americanas da pós-modernidade se multiplicam em entre-lugares, taoísmos neobarrocos, realidade-ficções e dentroforas, iconografias intervalares, signaturas,

espaçotempos e pós-autonomias, hibridismos, ambivalências entre a série semiótica e a série semântica, entre presença e ausência, entre a leitura e a escrita, ou entre a oralidade e a escritura, estando, entretanto, amarradas à modernidade ocidental, pois ela é sua referência fundamental: Ocidente é o interpretante de interpretantes (Dussel, 2000). Encarceradas na dialética entre identidade e diferença, entre autonomia e não autonomia, entre nacional e cosmopolita, entre Mallarmé e Flaubert, entre representação e vestígio, entre identificação e desidentificação, entre minoria e multidão, essas "estéticas da singularidade" não conseguem enxergar posições de exterioridade, esquecem a vida e a morte daqueles povos não ocidentais que também estiveram, e estão, aqui. Por isso, afirmo que as figuras de indecidibilidade adotadas pela *ideologia da mestiçagem* (Moraña, 2006) a área hegemônica da proteiforme reflexão sobre a literatura latino-americana, particularmente a da segunda metade do século XX e dos primeiros anos do XXI, operaram uma estetização da política que fez com que, longe de conjurar definitivamente a Modernidade, lhe servissem como câmaras de ressonância.

Como especular, por exemplo, sobre uma "imaginação pública", essa constelação de constelações, sem considerar que a sua fábrica é o espaço de um projeto civilizatório ocidental e moderno? Porque sim, a "imaginação pública" fabrica o presente, mas isso à maneira da "mais-valia ideológica" teorizada por Ludovico Silva, em que "*da psique do homem médio do capitalismo é extraída a mais-valia ideológica que se traduz como escravidão inconsciente ao sistema*" (2017, p. 182). A imaginação pública tem donos? Se for privada, e operar no âmbito do capitalismo, como falar no fim da lógica dos campos?

Em 2006, a crítica argentina Josefina Ludmer publicou o ensaio "Literaturas posautónomas", em que afirmava, sobre o que ela chamava nesse ensejo de "*escrituras actuales*" ou do presente, que essas escrituras não admitiriam mais leituras literárias, ou seja, que para elas não seria mais relevante a distinção entre realidade e ficção, e que o valor literário da representação seria substituído pelo interesse por "fabricar um presente". Junto com os critérios de autoria, obra, estilo, significado, etc., cairiam, segundo Ludmer, as tarefas de transgressão, emancipação ou superação (eis o "fim da História" ludmeriano), que teriam sido assinaladas como próprias do fenômeno literário na modernidade. Dessa "abertura do campo", a crítica argentina deduz uma série de contaminações que tocaria os âmbitos do econômico, o artístico, o virtual, o potencial, o fantástico, o fantasmático, o histórico, e que teria como principal consequência o apagamento da autonomia literária — determinada por uma pretendida "especificidade" do literário, que se sustentaria por uma nítida distinção entre a realidade e a fábula entre as quais o ficcional estaria distendido à maneira de uma síntese (*Cem anos de solidão,* por exemplo, com a sua criação de uma árvore genealógica que metaforiza uma vasta história). Em oposição a essa autonomia, Ludmer enuncia a existência de uma constelação de práticas e literaturas constituídas por realidadeficção (porque o que entendemos por realidade é tão convencional quanto real é a escritura literária), cujo interesse fundamental seria a fabricação de um presente — a imaginação pública — "para contar algumas vidas cotidianas em alguma ilha latino-americana. As experiências de migração e de 'subsolo' de certos sujeitos que se definem dentro e fora de certos territórios" (Ludmer, 2010a, n.p., tradução

nossa).[6]

Não esqueçamos que Ludmer se vale da imagem da ilha, definida por uma indistinção entre interior e exterior a uma dada territorialidade, para contrapô-la a territórios simbólicos mais "definidos" — "a cidade, a nação, a sociedade, o trabalho, a família, a lei ou a razão" (Ludmer, 2010a, n.p.)[7] — cujas circunscrições deixariam os ilhéus em situação liminar: *dentrofora*. A conclusão do ensaio de Ludmer mostra às claras que, não obstante essa indistinção ou esse *dentrofora*, esses sujeitos, esses corpos e esses territórios reclamam os seus nomes a partir da noção de *singularidade* biopolítica (o *corpo separado e presente de cada um*, *perdido na multidão globalizada*):

> Assim, postulo um território, a imaginação pública ou a fábrica do presente, em que situo a minha leitura e a mim mesma. Nesse lugar, não existe realidade oposta à ficção, não há autor, e também não há muito sentido. Leio a literatura contemporânea a partir da imaginação pública, como se fosse uma notícia ou um chamado de Amelia do Bairro Constitución ou de Iván de Colegiales (Ludmer, 2006, n.p.).[8]

Sabemos da assimetria entre a "postulação de um território" a partir de uma das vozes mais autorizadas da crítica literária latino-americana, "um chamado de Amelia

[6] No original: *para contar algunas vidas cotidianas en alguna isla latinoamericana. Las experiencias de migración y de 'subsuelo' de ciertos sujetos que se definen adentro y afuera de ciertos territorios*

[7] No original: *la ciudad, la nación, la sociedad, el trabajo, la familia, la ley o la razón*.

[8] No original: *Así, postulo un territorio, la imaginación pública o fábrica de presente, donde sitúo mi lectura o donde yo misma me sitúo. En ese lugar no hay realidad opuesta a ficción, no hay autor y tampoco hay demasiado sentido. Desde la imaginación pública leo la literatura actual como si fuera una noticia o un llamado de Amelia de Constitución o de Iván de Colegiales*.

do Bairro Constitución ou de Iván de Colegiales" e a notícia lida em veículos da propriedade privada dos *mass media*, e por isso talvez valha a pena dar atenção ao prefixo *pós* com que se substantiva o abandono ou a superação da *autonomia*. Quando se propõem alternativas ao que pode haver de cronologismo na didática de Ludmer (que ainda será desdobrada em *Aqui América Latina*: uma especulación (2010)), alternativas como a proposta por Miguel Dalmaroni (2010), se chega apenas a um anacronismo borgesiano, que questiona a narrativa linear e evolutiva, mas contemplando exclusivamente a narrativa ocidental. É uma característica das didáticas *pós:* tendem a deixar na obsolescência escrituras do passado, ou da área "fora" de um debate (o debate sobre a autonomia, por exemplo), assim como a classificá-las de acordo com critérios taxativos de periodização ou do ponto de vista do sempre presente, mesmo que subterrâneo ou proteicamente adaptativo, critério de valor. O cronologismo continua operando na sua ruptura.[9] De todo modo é evidente que experiências e práticas de fusão barroca, neo-colonial ou primitivo-vanguardistas sempre estiveram "aí", "aqui", ao menos nas vanguardas, e como o demonstra Raúl Antelo (2007) não há um divisor de águas entre a modernidade histórica e a contemporaneidade da proposta de Ludmer.

O cronologismo, entretanto, não é a única coincidência da teoria da pós-autonomia com a falsa universalidade ocidental. O Ocidente se coloca como um universal, mas é apenas uma particularidade que, quando alcança,

[9] Os autores do verbete "Pós-autonomia", do *Indicionário do contemporâneo* (2018), parecem acreditar que, para desviar dessa contradição, basta "abandonar o prefixo 'pós' e pensarmos simplesmente uma literatura não moderna ou não autônoma [...] ou simplesmente abandonar o desejo de um termo guarda-chuva que explicasse o presente em favor da aceitação da complexidade que este mesmo presente nos faz reconhecer" (Pedrosa; Klinger; Wolff; Câmara, 2018, p. 191-192). Como o leitor constatará mais adiante, essa solução de nominalismo pós-moderno não resolve as contradições elencadas.

enuncia e impõe sua autocompreensão ontológica, encobre e esquece seu caráter restrito, ôntico. Tal é o caso da teoria do *império* e da *multidão*, de Negri e Hardt (2000), que estão na base da reflexão de Ludmer[10] sobre os sujeitos históricos latino-americanos que estão *dentrofora* em relação às circunscrições nacionais. Parece-me — e aqui retomo a crítica de Ramón Grosfoguel (2008) a Negri e Hardt — que somente uma perspectiva eurocêntrica, a de uma civilização dominante e da dominação, pode sonhar com um sujeito "global" indiferenciado e em rede, e que nesse sujeito global não se cumpre outra coisa diferente do projeto homogeneizador ocidental. A grande questão é que não se pode se pensar a globalidade sem também considerar a dependência e sua reprodução através de um aparato cultural letrado, urbano, classificado social, sexual e racialmente, nas submetrópoles latino-americanas.

Isso é nítido, por exemplo, no trabalho de Lucia Tennina, que em seu artigo "*Los límites de la teoría de la post-autonomía frente a las manifestaciones literarias de las periferias brasileñas de São Paulo*" (2017) nos mostra que existe um limite para a ausência de limite no campo, o que se evidencia no modo como a teoria pós-autonômica invisibiliza em cenários acadêmicos e comerciais algumas produções das periferias — produções como a de Ferrez, por exemplo, que Tennina se esforça por enquadrar no protocolo de Ludmer. Me parece um procedimento equivocado de parte de Tennina, pois longe de tentar incluir escrituras periféricas, negras, camponesas, indígenas e, enfim, não modernas ou transmodernas, no falso Universal da pós-autonomia, se trataria de enxergar o multiverso, ou melhor, o pluriverso.

[10] Em relação a essa filiação teórica, da própria Ludmer, existem dois textos fundamentais: "*Una agenda para las multitudes*" (Ludmer, 2000), e "*La multitud entra en acción*" (Ludmer, 2002).

Hernán F. Pas, em excelente comentário de *Aquí América Latina* (2010) intitulado "*El riesgo bromista. Entre territorios, deícticos y valores 'post'. A propósito del último libro de Josefina Ludmer*" (2010), justamente aponta para essa falsa universalidade. Pas destaca a insistência de Ludmer em conceitualizar América Latina a partir da denominação colonialista "*nuevo mundo*" e também o modo como a crítica argentina elabora seu "*desde aquí*" apenas a partir de Buenos Aires: "o fulgor de Buenos Aires obnubila a referência deíctica" (Pas, 2010, p. 143, tradução nossa).[11] É desse território de visão limitada que se pensam uma série de *indecidíveis*, ou categorias *in-between* como realvirtual, íntimopúblico, realidadeficção, geralmente com base teórica eurocentrada[12] (Negri, Virno, Bhabha, Agamben, Sassen, Appadurai) e ignorando produções críticas latino-americanas que abordaram temáticas semelhantes (Mignolo, Rojo, Trigo, Schwarz, entre outros). Por outra parte, e em argumentação incisiva, Pas aponta para a problemática abordagem ludmeriana de noções como "imaginação pública" ou "fábrica de realidade":

> mesmo na era das novas tecnologias da comunicação, nem todos temos a capacidade de mediar nessa esfera, de "fabricar realidade", de intervir na criação do imaginário público, ou pelo menos nem todos temos as mesmas capacidades (já não em termos chomskianos, senão em termos de ordem política, crítica e simbólica). [...] a que totalidade [Ludmer] atribui essa memória compartilhada? [...] Nesse aspecto, Negt e Kluge [...] são contundentes: "a construção da esfera pública deriva toda a sua substância da existência dos donos da propriedade

[11] No original: *el fulgor de Buenos Aires abruma la referencia deíctica*.

[12] Se bem nomes como Bhabha ou Appadurai não correspondem a teóricos euronorteamericanos, é inegável que o mercado que os traz até América Latina, via Buenos Aires, México, Santiago, Madri ou Barcelona, o é.

privada" (Pas, 2010, p. 146, tradução nossa).[13]

Muitas outras são as críticas que se pode fazer ao protocolo em discussão,[14] mas talvez um dentre os textos que melhor evidenciam as limitações da teoria de Ludmer não seja uma crítica da pós-autonomia, e sim uma das suas muitas apologias. Me refiro ao verbete "Pós-autonomia", do *Indicionário do contemporâneo* (2018), com organização de Celia Pedrosa, Diana Klinger, Jorge Wolff e Mário Câmara. Neste verbete, em que se nega a solidariedade subterrânea do conceito "com as piores tendências do capitalismo global"[15] e em que se menciona, mas não se explicita (com o que a defesa da pós-autonomia perde densidade e relevância), "uma proliferação de respostas" (Pedrosa; Klinger; Wolff; Cámara, 2018, p. 165), temos vários outros elementos que permitem caracterizar o confinamento moderno da teoria de Ludmer. O verbete do *Indicionário,* em primeiro lugar, deduz de uma pressuposta "ubiquidade do mercado" (Pedrosa; Klinger; Wolff; Cámara, p. 170), o fim do "campo literário", teorizado por Bourdieu,[16] mas

[13] No original: *aun en la era de las nuevas tecnologías de la comunicación, no todos tenemos la capacidad de mediar en esa esfera, de "fabricar realidad", de intervenir en la creación del imaginario público, o al menos no todos tenemos las mismas capacidades (ya no en términos chomskianos sino en términos de orden político, crítico y simbólico). […] ¿a qué totalidad atribuye [Ludmer] esa memoria compartida? […] En ese punto, Negt y Kluge# […] son contundentes: 'la construcción de la esfera pública deriva toda su sustancia de la existencia de dueños de la propiedad privada'.*

[14] E muitas são as que se fizeram, assim como muitas foram até agora as defesas e negociações de/com a pós-autonomia. Dado que seria impraticável abordar esse debate num trabalho de dimensões limitadas como este, remeto à excelente tese *Terrorismos postautónomos en la literatura argentina actual. En torno a Washington Cucurto, escritor* (2010), de Soledad Pereyra. Em chave apologética, e em evidente (embora inconsciente) contradição com a pretensão pós-autônoma, o trabalho de Miranda e Ximenes (2022) inclui uma boa síntese das legitimações de Ludmer nos campos acadêmico e artístico latino-americanos.

[15] Tese sobre a pós-autonomia lançada pelo crítico David Damrosch em diálogo com Gayatri Spivak, e contestada por Raúl Antelo (2013).

[16] A partir de uma compreensão questionável do conceito de "campo", diga-se de passagem, pois Bourdieu nunca teve (como se afirma no *Indicionário)* "a compreensão da

canônico e acadêmico, se encontra em livro elaborado por alguns dos representantes do campo (críticos literários, professores universitários, pesquisadores subvencionados por agências de fomento como o CONICET – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, a FAPERJ – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro e o CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), que mais usaram e disseminaram as teorias de Ludmer nas primeiras duas décadas do século XXI na América Latina. Isso não seria problemático em si mesmo, mas entra em contradição — digamos ontológica — com a pretensão pós-autonômica do "fim de uma era em que a literatura teve uma 'lógica interna' [e o] poder de se definir e de ser regida por 'suas próprias leis', com instituições próprias (crítica, ensino, academia) que debatiam publicamente sua função, seu valor e seu sentido" (Pedrosa; Klinger; Wolff; Cámara, 2018, p. 176). O verbete também evidencia o caráter canônico da proposta, como disse acima, ao recortar os objetos denominados "literaturas pós-autônomas" como "um conjunto de textos (basicamente as narrativas)" (Pedrosa; Klinger; Wolff; Cámara, p. 166) e elencar entre os autores pós-autônomos nomes "tão *díspares* como César Aira, Mario Levrero, João Gilberto Noll, Mario Bellatin ou Alejandro Zambra"[17] (Pedrosa; Klinger; Wolff; Cámara, p. 172, grifo nosso). Quanto à negação do cronologismo — que no verbete se contrapõe

literatura como oposta ao domínio da economia" (p. 179). Recomendo os ensaios de Bernard Lahire (2002; 2006) e do próprio Bourdieu (1995), para compreender o modo pelo qual a produção segundo as leis internas do "campo" permite aos agentes acumular poder simbólico, determinado principalmente pela finalidade estética, em contraste com o poder heterônomo adquirido "fora do campo" da produção cultural. Entre o valor heterônomo fora do campo e o valor autônomo interno a ele não se produz uma oposição, e sim uma retradução.

[17] Note-se que o recorte é bem pouco *díspar*, não somente pelos traços de classe, sexo ou raça dos autores, mas também porque são todos, principalmente, romancistas. Note-se também a proposital exclusão de nomes caros à teoria ludmeriana, mas politicamente mais contestáveis, ou nada defensíveis, como Fernando Vallejo ou Diogo Mainardi.

(sob a figura de "uma ferramenta de periodização") com o experimentalismo e o caráter difuso da noção (Pedrosa; Klinger; Wolff; Cámara, p. 165) —, é clara a contradição, pois se entende que as literaturas pós-autônomas "tornam obsoletas as explicações modernas do mundo" (Pedrosa; Klinger; Wolff; Cámara, p. 167), como se houvesse uma noção do tempo mais linear, homogênea, evolutiva e vazia do que a que subjaz à obsolescência programada e como se esse sentido de "superação" não se projetasse, a partir de uma contemporaneidade fetichizada, sobre fenômenos como o *boom*.[18] Esse cronologismo coincide em muito com o *realismo capitalista,* que o grupo toma de Felix Guattari, para afirmar que "algo ocorre com a escrita e com os modos de ler quando o mercado se torna universal" (Pedrosa; Klinger; Wolff; Cámara, p. 169), ou que o capitalismo é mundial e integrado "porque potencialmente colonizou todo o planeta" (Pedrosa; Klinger; Wolff; Cámara, p. 169), afirmação que escandalizaria a estudiosos não eurocentrados do fenômeno da dependência latino-americana, seja sob a noção de heterogeneidade histórico-estrutural de Aníbal Quijano (2014; 1992), por exemplo, ou de "formações sociais abigarradas", como teorizadas por René Zavaleta Mercado (1986), que descrevem realidades remanescentes dominadas, porém não integradas, pela lógica do mercado capitalista, ao sistema-mundo.[19]

[18] É um alvo predileto de escritores "pós-autônomos", como Fernando Vallejo ou César Aira, e de apologistas neoliberais, como os escritores do grupo McOndo (lançado em 1996 num McDonald´s da cidade de Santiago).

[19] A bibliografia dedicada à Teoria da Dependência, particularmente à Teoria Marxista da Dependência, é vasta e não posso me estender aqui sobre ela. Basicamente, essa Teoria descreve o desenvolvimento desigual e combinado de modos e regimes de produção que são aproveitados e mantidos em situação de "atraso" em prol do lucro capitalista das burguesias das grandes metrópoles e das burguesias dependentes dos países colonizados. Escravidão, *encomienda*, servidão, reciprocidade, produção mercantil, que são regimes de exploração heterogêneos e "prévios" (do ponto de vista de uma metafísica do progresso) à mercantilização moderna do trabalho, convivem em simultaneidade no

Tragicamente moderna, a pós-moderna teoria da pós-autonomia subscreve e continua, na sua origem e nos seus caudatários, vários pressupostos das estéticas modernas: o falso universalismo, o cronologismo, o cânone, o fundamentalismo ocidentalista, o mito do progresso, o realismo capitalista e, finalmente, a própria autonomia. Dessa maneira, a teoria da pós-autonomia, centrada em uma percepção enviesada de uma das submetrópoles da região, especula sem advertir que a *não autonomia estava antes, está aqui, existe e existiu na zona do não-ser da América Latina, e inclusive de uma Buenos Aires ignota e inaudita*: na sua arte ameríndia, por exemplo, ao menos como teorizada por Ticio Escobar em *La belleza de los otros* (1993), quem evidencia que a arte indígena não respeita ou sequer reconhece gêneros ou "artes" em separado (no ritual, por exemplo, dança, poesia, teatro, música, etc., formam unidade), não discrimina esferas artísticas autônomas e não autônomas (pois o jurídico, o econômico, o político e o artístico formam unidade, por exemplo, no mito), não é o resultado de uma criação individual absoluta (embora cada artista reinterprete à sua maneira os códigos coletivos consagrados pelo tempo), não é produzida atra-

mundo colonizado, combinando formas capitalistas e pré-capitalistas. Isso, que manifestaria uma incompatibilidade com o mito do progresso moderno, na verdade alicerça a modernidade capitalista, inclusive porque permite a super-exploração de trabalhadores desumanizados em função da sua cor, da sua raça, do seu sexo, da sua classe, e em geral da sua origem. Como extensamente desenvolve Zavaleta Mercado (1986), esse *abigarramento* produz formações sociais em que a unidade é apenas aparente, formal e incompleta, com articulação precária entre mundos da vida (constituídos por concepções da temporalidade, do espaço, do ser, etc.), a instituição estatal (que serve como balcão de negócios do capitalismo dependente), e o próprio capitalismo. Para compreender algumas confluências e divergências entre Zavaleta Mercado e Quijano, Cf. Cabaluz e Torres (2021). Para uma atualização deste debate, bem como para a distinção entre o "enfoque" (de F.H. Cardoso, por exemplo), que tende a compreender a dependência como uma categoria conjuntural, e a Teoria Marxista da Dependência, que a analisa como fenômeno e problemática inerente ao modo de produção capitalista (Sotelo, 2018).

vés de inovações transgressoras (apesar do seu desenvolvimento envolver uma mobilização constante da imaginação social), e nem se manifesta em obras irrepetíveis (embora cada forma específica deva ter alcançado a sua própria capacidade expressiva e estética).

Se o objetivo for declarar a obsolescência da Modernidade, não basta, portanto, o especular sobre a superação das identidades pelo advento de um sujeito "global" indiferenciado e em rede. As vítimas da Modernidade são, de fato, sua história a contrapelo, sua crítica mais legítima. O pluriverso é a verdadeira subsunção da "Ditadura do Um".

Ete América Latina

Como enxergar o pluriverso?

O pluriverso está encoberto pela falsa universalidade do projeto civilizatório ocidental, capitalista e moderno. Isso se torna evidente com Frantz Fanon (2020), por exemplo, quando, em *Pele negra, máscaras brancas* (1961), constata que no mundo colonial a infraestrutura é uma superestrutura e que o simbólico é dolorosamente real. Se o primeiro debate da modernidade, como ensina Dussel (2012), é o debate sobre a natureza humana, ou não, dos indígenas ameríndios — a Controvérsia de Valladolid (1550—1551) entre Bartolomé de Las Casas e Ginés de Sepúlveda —, então talvez seja fundamental compreender que esses mundos foram colocados numa zona de não-ser, em que não importam, não interessam ou simplesmente não existem, e que essa desumanização é e foi pertinente à expropriação, à exploração e ao extermínio. Mundos humanos foram apagados para que corpos humanos pudes-

sem ser usados como mão de obra, exército de reserva ou adubo, enquanto se operava uma ocidentalização forçada em escala global. Desse modo, o *ego conquiro* precede e prefigura o *ego cogito* cartesiano.

Hoje que, de fato, a essa infraestrutura ainda se incorpora a morte como algo em si mesmo produtor de valor,[20] hoje que o conflito não é mais entre capital e trabalho, mas entre o capital e a vida, devemos considerar que esse apagamento e essa violência epistêmica constituíram subjetividades rachadas, divididas, não unitárias nem harmônicas, que René Zavaleta Mercado (1986) tem caracterizado através do conceito de "formação social abigarrada", que Silvia Rivera Cusicanqui (2021; 2015) teoriza como *Ch'ixi*, Antonio Cornejo-Polar (2003) (na esteira de Mariátegui e Arguedas) como "heterogeneidade" de "totalidades conflitivas", que frequentemente se constituem como negação recíproca. Acredito que essa ferida latino-americana se torna ficção paradigmática em "Meu tio o iauaretê" (1976), narrativa em que o habitante da zona do não-ser conta para um interlocutor branco, letrado, urbano e ocidental, sintomaticamente silente, toda a complexidade de sua existência, em que é tratado como sujeito pelos animais e como objeto por colonos e fazendeiros, criando em seu espírito uma contradição constante em que o mundo dos invasores se digladia com a afrodescendência e com o mundo ameríndio.[21]

[20] Estou me referindo à "necropolítica" teorizada por Achille Mbembe (2011). Cf. Também, Uriarte, 2020.

[21] Enquanto finalizo este trabalho, preparo outro sobre a narrativa rosiana, para evidenciar que o ideologema de "Meu tio o iauaretê" é a heterogeneidade e não o devir (seja "minoritário", seja animal, seja transhumano, etc.), nem a mestiçagem. Com esse fim, nesse trabalho me aproprio de uma intuição de Valkiria Wey (2005), tradutora que lê o conto como alicerçado em uma *duplicidade de códigos*, isto é, de línguas que se desconhecem. Para Wey, isso representa o mundo esquizofrênico das culturas que não se absorvem, que não podem migrar entre si. Esse trânsito impossível se dá numa matriz

Trabalhos como o de Ticio Escobar (1993) ou Silvia Rivera Cusicanqui (2015), que abordam estéticas ameríndias contemporâneas, evidenciam que considerar a exterioridade implica reconhecer que os debates sobre campo e autonomia são intra-ocidentais, isto é, particulares e inclusive provincianos, e que o diálogo com essas estéticas-outras exige o método da analogia: ler como arte/literatura práticas que não o são — ao menos nos termos do debate estético ocidental. É um imperativo ético, estético e político, e uma questão de racionalidade em prol da sobrevivência da América Latina e do surgimento de um verdadeiro cosmopolitismo.

Como se pensa abaixo da linha da humanidade, na zona do não-ser? Se pensa eticamente: na zona do não ser o mundo é *bom-bonito*: *"onça pensa só uma coisa — é que tá tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar"* (Rosa, 1976, p. 135, grifo nosso). Com isso não estou querendo dizer que não há ética em ocidente, mas que a epistemologia ameríndia não põe a lógica como primeira filosofia e sim a ética.[22] Hegel e Heidegger coincidiam na centralidade da Europa como fim da história e esqueciam a morte do outro, e a necessidade da morte por ele, quando pensavam uma subjetividade que encontra apenas *objetos* no mundo.[23] *O pensamento ameríndio sabe que onça*

colonial, que hierarquizando as línguas como distintas, ou seja, inferiorizando as indígenas em relação às ocidentais, impossibilita a permeação entre universos assimétricos. Uma leitura *transmoderna* da estória, como a que proponho, entende justamente que a totalidade, se ponderada eticamente, pode ser pensada a partir do outro como nada da totalidade, isto é, a partir da *negação da negação.*

[22] Enrique Dussel (2020) elabora essa "primeira filosofia" em vários dos seus trabalhos, e inclusive a aproxima do pensamento de Marx (tema que seria exaustivo e, talvez, desnecessário desenvolver aqui). Em relação a essa ética, entretanto, me permito não referenciar uma obra escrita e sim a vasta produção oral da filósofa mexicana Katya Colmenares, que desenvolve e atualiza a reflexão dusseliana. No canal oficial da Dra. Colmenares estão algumas das suas aulas e conferências (Colmenares, [2022?]).

[23] Assim como nas reflexões do Heidegger "reabilitado" por Hannah Arendt e pelos

pensa: não encontra apenas objetos no mundo, como não viu apenas objetos nos invasores que chegaram famélicos ao litoral brasileiro. O "sujeito" ameríndio não encontra "objetos" e sim outras subjetividades: animais, vegetais, minerais, cósmicas, humanas. Por isso a imaginação conceitual indígena produz formas de pensamento como o perspectivismo estudado por Viveiros de Castro (2002), em que a humanidade é comum a todos os seres, mas as

pós-estruturalistas depois da Segunda Guerra, que pensava o ser da linguagem, da técnica e da poesia fundamentalmente em relação com as suas supostas origens heleno-teuto-cêntricas, o Heidegger da década de 20 encontra na morte do outro um limite absoluto, que de alguma maneira reabilita e reativa a determinação do ser pelo ente e do ser-outro pelo ser-eu. No caso de Heidegger temos, em relação a esse "outro", às vezes tão abstrato, a pervivência do fundamentalismo ocidentalista em sua pressuposta *destruição*. Uma das críticas mais potentes desse fundamentalismo de Heidegger foi elaborada por um de seus discípulos, justamente um homem judeu, o filósofo lituano Emmanuel Levinas. É se situando fora de ocidente que Levinas consegue criticar a ontologia moderna de Heidegger; é a partir do horizonte cultural semita e judeu do rosto que pode transcender a linguagem ontológica na direção da linguagem meta-física da alteridade. O trabalho de Levinas se fundamenta numa fenomenologia ética do outro, e na ética como filosofia primeira, que não admite que o outro possa ser plenamente conhecido, e por isso não pode ser coisificado ou determinado. O outro pode ser encontrado, isso sim, face-a-face, e é esse encontro do rosto do outro que torna a ética infinita, porque essa presença impenetrável é também uma questão interminável. O outro é um ser-outro, *alter* e não somente *diferente*, e, nesse sentido, é transcendente. Notemos que o limite absoluto em Heidegger era o outro-enquanto-morto, e que em Levinas o limite absoluto é o outro-vivo. Em uma conferência extraordinária, proferida em 1987, em um colóquio sobre o nazismo de Heidegger, em que também participara Derrida, Levinas pensa justamente esse "morrer pelo outro" que tão peremptoriamente negava o autor de *O ser e o tempo* (1927). Levinas avança nessa conferência uma hipótese forte: é possível morrer pelo outro a partir de uma compreensão do ser como devoção pelo outro, isto é, é possível optar pelo outro em detrimento de um pensamento do ser como ser idêntico em sua autenticidade, em sua propriedade, em sua liberdade e independência. A procura pela autenticidade do próprio, que é o lugar do desvio heideggeriano, essa autenticidade que se entende ainda como identidade, pois não consegue morrer-pelo-outro, que acaba por declarar que o "ser-mais-autêntico" tende a dissolver suas relações com os outros... tudo isso, conclui Levinas, conduz à "abominação irreversível associada ao nacional-socialismo", que está longe de ser uma raridade, pelo contrário: faz parte da mediocridade do quotidiano, disso mesmo que Heidegger (em outra formulação notável) chamava a "Ditadura do *Um*" (Levinas, 2006). Sobre Hegel, notável ideólogo do pensamento burguês e moderno, baste citar a *Filosofia da Historia Universal* (1837): "A história universal vai do Oriente para o Ocidente. A Europa é absolutamente o fim da história universal... A história universal é a disciplina da indômita vontade natural dirigida para a universalidade e a liberdade subjetiva" (*apud* Dussel, 1993, p. 17).

suas naturezas são particulares; por isso a arte e a disciplina filosófica dos "tlamatini" mexicas se chama "flor e canto"; por isso os homens do *Popol vuh* são feitos de milho; por isso os astros são pessoas e por isso o 1 é sempre um 2 — na origem não houve nunca apenas um, pois todos nascemos com um umbigo —, como na mitologia quiché, em que o ser surge da conversa de Tepeu e Gucumatz.[24]

Quando o que o sujeito encontra no mundo é outros sujeitos, a epistemologia se transforma numa ética e a lógica passa a um segundo lugar. Quando tudo é sujeito, não pode ser simplesmente destruído, depredado, apropriado ou consumido. Deve-se negociar com ele. Deve-se conversar com essas outras subjetividades, para saber o que desejam e o que são; inclusive: para saber que são. O mundo unívoco da totalidade moderna e ocidental foi confrontado em sua pretensão ontológica, e ainda bem, pelo ceticismo do pensamento diferencial da segunda metade do século XX. Instalou o equívoco no lugar do unívoco, diferença na identidade, ausência na presença, mas não conseguiu concretizar essa diferença porque não enxergou mais mundos no "mundo", e se fechou em um monólogo intra-civilizatório (Dussel, 2000). A pós-modernidade mais crítica foi uma tentativa global de desestabilização da *iden-*

[24] É a importância da *palavra dialogada.* A palavra para astecas, maias, guaranis e quíchuas não é simplesmente um objeto, por isso eles mal se preocupam pela correspondência entre as palavras e as coisas. O essencial para esses mundos da vida é a beleza e o fundamento da palavra dada (a palavra poética dos mexicas e de outros povos da região é *flor e canto;* a palavra com fundamento é palavra *com raiz*), e é pela escuta atenta do outro que é possível aceder, através de uma delicada hermenêutica que combina analogias e sutis procedimentos de tradução, à razão do outro. Se o outro que me confronta é um sujeito, e esse outro for, por exemplo, a natureza, me importarei com sua vida e com sua morte, porque o mundo é *"bom, bonito, bom, sem esbarrar"*. Cf. Dussel (2012); Dussel; Mendieta; Bohórquez (2009), particularmente a quarta parte, "*Pensadores y filósofos de los pueblos originarios*" (p. 702-707) e a primeira parte, "*Primera época. Las filosofías de algunos pueblos originarios*" (p. 15-54).

tidade através da *diferença*, mas não conseguiu enxergar relações de *semelhança* e *distinção* entre mundos dominados e mundos dominantes porque, depois de tudo, é uma continuação da modernidade ocidental cada vez mais focada numa estetização de sua própria desorientação[25] — pressuposta errância do projeto moderno, linear e unívoco, mas que acaba entronizando o "neutro" (Blanchot *et al*.), o Bloom (Tiqqun), o "qualquer um" (Agamben), como ruptura *em rede*, com isso esquecendo que *a única cultura que pode sonhar com uma identidade global e indistinta é aquela que produziu a anomia como multidão*.

Ludmer se vale de alguns *reality shows* e seriados como *Lost* ou *Okupas,* dos anos 2000, para ilustrar elementos da "fábrica de presente" da pós-autonomia em tempos de multidão. Vou me permitir um exemplo de analogia em tempos de pluriversalidade. Também audiovisual, meu exemplo é menos massivo, embora seja cada vez mais visível: *Ete Londres* (2017), o extraordinário filme de Takumã Kuikuro, que pode nos mostrar outro horizonte de pensa-

[25] Contrapor ao cheio o vazio, à essência a aparência, à presença a ausência, é – em rigor – ficar capturados numa precária relação *dialética*, focada apenas no momento de negação da *identidade* pela *diferença*, sem subsunção possível entre os termos contrapostos. Cabe a um pensamento *analético*, que considere posições e situações na exterioridade dessa contraposição, superar, no sentido de uma subsunção, essa dialética simplória da diferença e da identidade para, melhor fazendo, pensar em termos de *semelhança* e *distinção*. Um pensamento que considera posições e situações na exterioridade da clausura modernidade-pós-modernidade, procura efetivar uma politização que realmente consiga subsumir os tacanhos universalismos abstratos em pluriversos e formas de vida *transmodernas*. Essas formas de vida são também mundos da vida, e produzem uma universalidade outra, em que se afirma a vida de todos os mundos, e se nega a negação, pois cada mundo é universal na plenitude da sua existência. Transmodernos são os povos que sobreviveram à modernidade, e são plurais; transmodernas e plurais são suas formas de arte. O horizonte transmoderno, assim, se apresenta como um legítimo horizonte crítico da Modernidade, o seu além: o horizonte da desobediência daqueles que resistiram e continuaram sendo quem são apesar e através dela. Como é evidente, estou elaborando a minha reflexão crítica a partir do projeto de *transmodernidade* (rebatizado *ecoceno*, em intervenções mais recentes) de Enrique Dussel, que exige e fundamenta uma metodologia *analética* (Dussel, 2020).

mento. O horizonte *transmoderno*, o horizonte da desobediência daqueles que sobreviveram à modernidade e continuaram sendo quem são apesar e através dela. Nunca foi esse um horizonte autônomo, e não deveu superar a autonomia para ser contemporâneo. Incumbido do interesse "heterônomo" de apresentar a cidade de Londres para seus parentes da aldeia Ipatse, Takumã optou por um procedimento analético: *mostrar Londres como uma aldeia*, a partir da percepção do cosmos de sua aldeia, e no documentário o mundo kuikuro se torna o interpretante principal da cosmopolita cidade inglesa. Londres tem seus guerreiros em combate ritual (os jogadores de rugby), tem xamã (uma reflexóloga), tem um povo indígena que luta por sua terra (uma comunidade de *okupas* de casas flutuantes), tem a característica tribal de fazer tudo ao contrário (os ingleses são chamados pelo narrador, Takumã, de "povo do canhoto").[26] Eles são *semelhantes* a nós, mas também são *distintos*, porque pensam o cosmos de outra maneira, parece dizer, eles *são, assim como nós somos.* O filme nos oferece conscientes analogias tradutórias entre esses cosmos distintos e diferentes: "*Ete Londres*", "Londres como uma aldeia", "*London as a Village*".

Seremos capazes de proceder analogamente a Takumã? Não seria saudável levar as grandes questões contemporâneas à aldeia Ipatse para ver se funcionam e como funcionam? Como funcionaria na aldeia Ipatse a desconstrução da metafísica? Funcionaria? Faz sentido? É distinto um deus morrer porque seu povo decidiu abandoná-lo de um deicídio perpetrado pelo escravizador e genocida contra esse povo? E se optássemos por não escutar apenas

[26] Tomei este exemplo do trabalho de tese *Poética no cinema de Takumã Kuikuro* (2023), de Sabrina Alvernaz, que sem adverti-lo usou uma metodologia analética na análise do seu objeto. Ver também: *Ete Londres* (2017).

o que a metafísica ocidental dita, mas também o que o outro quer dizer? Será possível que ele use a palavra "errada" para dizer "o certo", ou que fale sobre algo inerente a seu mundo da vida e não pertinente para o debate *pós*? E o fim do poema, funciona no Xingu? E o fim da linguagem? E se "a linguagem" não for apenas o "fascismo que me obriga a dizer" (Barthes), mas o lugar onde o comum se faz possível pela disposição à escuta? Escutar o outro não é ouvir como ele dá razão de si? Apenas devo escutar o sintoma na fala do outro? Esse não é o modo psicanalítico de não escutar? E se decido não escutar apenas a voz da linguagem ou a linguagem da voz, mas o fundamento e a razão daquele que me interpela? E o fim do homem? E o fim do sujeito? E a morte do autor? E a morte da autonomia? E a morte de deus? E o fim da história? Como funciona a temporalidade do outro? Não será uma temporalidade-outra?

O que a experiência transmoderna nos ensina não é a *falsa obediência*,[27] mas sim a *desobediência*, pois como negação da negação é uma forma de liberdade. Cabe a um pensamento analético (Dussel, 1996a; 1996b), que considere posições e situações na exterioridade da clausura modernidade-pós-modernidade, efetivar uma politização da arte que realmente consiga subsumir os tacanhos universalismos abstratos em pluriversos e formas de vida transmodernas. Encoberta como o protagonista de *Ex Pajé* (2018), cortada como a língua da Belonicia de *Torto arado* (2019), *aindiada* como a *China Iron*[28] (2017), *à margem da história*, enfebrecida de saudade da sua aldeia ou tor-

[27] Me refiro ao que poderia se chamar "a atitude crítica da pós-modernidade latino-americana", paradigmática e precocemente representada pela teoria d'"O entre-lugar do discurso latino-americano", de Silviano Santiago (1969-1971).

[28] Sei da tentativa de aproximar a protagonista do romance *Las aventuras de la China Iron*, da "China" Josefina Ludmer, por exemplo no trabalho de Miranda e Ximenes (2022). Prefiro pensar da maneira mais óbvia: a "China" do romance de Gabriela Cabezón Cámara alude à Josefina Ludmer de livros como *El género gauchesco* (1988).

turada para mostrar as listras de tigre, essa experiência é intuída pela ficção latino-americana como o lugar de um legítimo pensar.

Referências

ALVERNAZ, Sabrina. **Poética no cinema de Takumã Kuikuro**. 2023. Tese (Doutorado em Literatura) — Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2023.

ANTELO, Raúl. O arquivo e o presente. **Revista Gragoatá**, Niterói, v. 12, n. 22, p. 43-61, 2007.

ANTELO, Raúl. Autonomia, pós-autonomia, an-autonomia. **Quorpus**, Florianópolis, n. 10, 2013. Disponível em: http://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-010/autonomia-pos-autonomia-an-autonomia-raul-antelo/. Acesso em: 9 out. 2013.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *In:* BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUTISTA SEGALES, Juan José. **¿Qué significa pensar desde América Latina?** Hacia una racionalidad transmoderna y postoccidental. España: Akal, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BOURDIEU, Pierre. **Las reglas del arte**: génesis y estructura del campo literario. Barcelona: Anagrama, 1995.

CABALUZ, Fabian; TORRES, Tomás. Formación social abigarrada, heterogeneidad histórico estructural y el problema del tiempo histórico. *In:* LOYOLA, Manuel (org.). **Aproximaciones al marxismo latino-americano**: teoría, historia y política. Santiago: Ariadna Ediciones, 2021. Disponível em: https://books.openedition.org/ariadnaediciones/10177. Acesso em: 23 maio 2024.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. El capitulo faltante de Imperio La reorganización posmoderna de la colonialidad en el capitalismo posfordista. *In:* CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **La poscolonialidad explicada a los niños.** Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2005. Disponível em: https://www.multitudes.net/el-capitulo-faltante-de-imperio-la/. Acesso em: 27 maio 2024.

COLMENARES, Katya. **Katya Colmenares:** canal oficial da filósofa mexicana. YouTube, [2022?]. Disponível em: https://www.youtube.com/@KatyaColmenares. Acesso em: 15 fev. 2024.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa:** uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores. São Paulo: n-1, 2021.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociología de la imagen:** miradas ch'ixi desde la historia andina. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

DALMARONI, Miguel. A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres). *In:* **bazar Americano**, Buenos Aires, oct./nov., 2010.

DUSSEL, Enrique. **1492, El encubrimiento del otro.** Buenos Aires: Docencia, 2012.

DUSSEL, Enrique. **1492, o encobrimento do outro:** a origem do mito da modernidade. Tradução: Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 1993.

DUSSEL, Enrique. **Filosofía de la liberación**. Bogotá: Nueva América, 1996a.

DUSSEL, Enrique. La analogía de la palabra (El método analéctico y la filosofía latinoamericana), **Revista de Filosofía***,* México D. F., v. 0, n. 1, p. 29-60, 1996b.

DUSSEL, Enrique. La filosofía de la liberación ante el debate de la posmodernidad en los estudios latinoamericanos, **Devenires**, Michoacán, v. 1, n. 1, jan. 2000.

DUSSEL, Enrique. **Siete ensayos de filosofía de la Liberación**: hacia una fundamentación del giro decolonial. Madrid: Trotta, 2020.

DUSSEL, Enrique; MENDIETA, Eduardo; BOHÓRQUEZ, Carmen (org.). **El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino" (1300-2000):** historia, corrientes, temas y filósofos. México: Siglo XXI, Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe, 2009.

ESCOBAR, Ticio. **La belleza de los otros**: arte indígena del Paraguay. Assunção: CAV/ Museo del Barro & R P Ediciones, 1993.

ETE LONDON. Direção: Takumã Kuikuro. Produção: People's Palace Projects. Brasil; Reino Unido: Embaúba Play, 2017. 1 vídeo (20 min). Disponível em: embaubaplay.com. Acesso em: 14 abr. 2026.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu, 2020.

FISHER, Mark. **Los fantasmas de mi vida**: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos. Tradução: Fernando Bruno. Buenos Aires: Caja Negra, 2018.

FOUCAULT, Michel. **Las palabras y las cosas**. Tradução: Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI Editores, 2010.

FOUCAULT, Michel. ¿Qué es un autor?. Tradução: Corina Yturbe. **Littoral**, Paris, n. 9, jun. 1983, p.51-82.

GORDON, Lewis. A traves de la zona del no ser: una lectura de Piel negra, máscaras

blancas en la celebracion del octogesimo aniversario del nacimiento de Fanon. Tradução: Paloma Monleón Alonso. *In:* FANON, Frantz. **Los condenados de la tierra**. Madrid: Akal, 2009, p. 217-260.

GROSFOGUEL, Ramón. Del imperialismo de Lenin al Imperio de Hardt y Negri: "fases superiores" del eurocentrismo. **Universitas Humanística**, Bogotá, n. 65 jan./jun. p. 15-26, 2008.

HEIDEGGER, Martin. **El ser y el tiempo**. Tradução: José Gaós. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

JAMESON, Fredric. Estética de la singularidad. **New Left Review**, London, n. 92, p. 129-161, 2015.

JAMESON, Fredric. **El posmodernismo, o, La lógica cultural del capitalismo avanzado**. Barcelona: Paidós, 1991.

LAHIRE, Bernard. Campo, fuera de campo, contracampo. *In:* **Colección Pedagógica**

Universitaria, México, n. 37-38, enero-junio/julio-diciembre, p. 1-37, 2002.

LAHIRE, Bernard. **Le condition litteráire.** La doublé vie des ecrivains. Paris: Le Decouverte, 2006.

LEVINAS, Emmanuel. Morir por.... *In:* DERRIDA, Jacques; ABENSOUR, Miguel; LEVINAS, Emmanuel. **Tres textos sobre Heidegger**. Tradução: Alejandro Madrid. Santiago de Chile: Ediciones/metales pesados, 2006. p. 31-50.

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

LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas. **Ciberletras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura**, n. 17, jul. 2007. Disponível em: https://palabraimageninfod.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/07/literaturas-postautc3b3nomas-ludmer.pdf. Acesso em: 17 jun. 2026.

LUDMER, Josefina. **Notas para literaturas pós-autônomas III**. [Blog]. 31 jul. 2010b. Disponível em: http://josefinaludmer.wordpress.com/2010/07/31/notas-para-literaturas-posautonomas-iii/. Acesso em: 20 dez. 2012.

LUDMER, Josefina. La multitud entra en acción. **Clarín***,* Buenos Aires, jan. 2002.

LUDMER, Josefina. Una agenda para las multitudes. **Clarín**, Zona, n. 27, ago. 2000.

LYOTARD, Jean-François. **La condición postmoderna**. Tradução: Mariano Antolín Rato. Madrid: Catedra, 2000.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica** seguido de **Sobre el gobierno privado indirecto**. Tradução: Elisabeth Falomir Archambault. Madrid: Melusina, 2011.

MIRANDA, Gabriel Fernandes de; XIMENES, Vinícius. Josefina materialista, Josephine Iron. **Landa***,* Florianópolis, v. 10, n. 2, p. 52-92, 2022. Disponível em: http://revistalanda.ufsc.br/wp-content/uploads/2022/08/GABRIEL-MIRANDA-e-VINICIUS-XIMENES-Template.pdf. Acesso em: 17 jun. 2026.

MORAÑA, Mabel. Ideología de la transculturación. *In:* MORAÑA, Mabel. **Ángel Rama y los estudios latinoamericanos**. Pittsburgh: IILI, 2006. p. 137-143.

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. **Empire**. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

PAS, Hernán F. El riesgo bromista. Entre territorios, deícticos y valores 'post'. A propósito del último libro de Josefina Ludmer. ***Katatay***, Buenos Aires, v. 6, n. 8, p. 142-147, nov. 2010.

PEREYRA, Soledad. **Terrorismos postautónomos en la literatura argentina actual.** En torno a Washington Cucurto, escritor. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia), Freiburg: Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 2010.

PEDROSA, Celia; KLINGER, Diana; WOLFF, Jorge; CÁMARA, Mario (org.). **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

POLAR, Antonio Cornejo. **Escribir en el aire:** ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas. Lima/Berkeley: CELACP, 2003.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *In:* QUIJANO, Aníbal. **Cuestiones y horizontes**: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires: CLACSO, 2014, p. 777-832.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidad, **Perú Indig**, Lima, v. 29, n. 13, p. 11-20, 1992.

ROSA, João Guimarães. **Estas estórias**. José Olympio: Rio de Janeiro, 1976.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano (1969-71). *In:*SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Recife: Cepe, 2019.

SILVA, Ludovico. **A mais-valia ideológica**. Tradução: Maria Ceci Araujo. Florianópolis: Insular, 2017.

SOTELO VALENCIA, Adrián. La Teoría Marxista de la Dependencia (TMD) en la actualidad. **Direito e Práx**., Rio de Janeiro, v. 9, n. 3, p. 1677-1693, 2018.

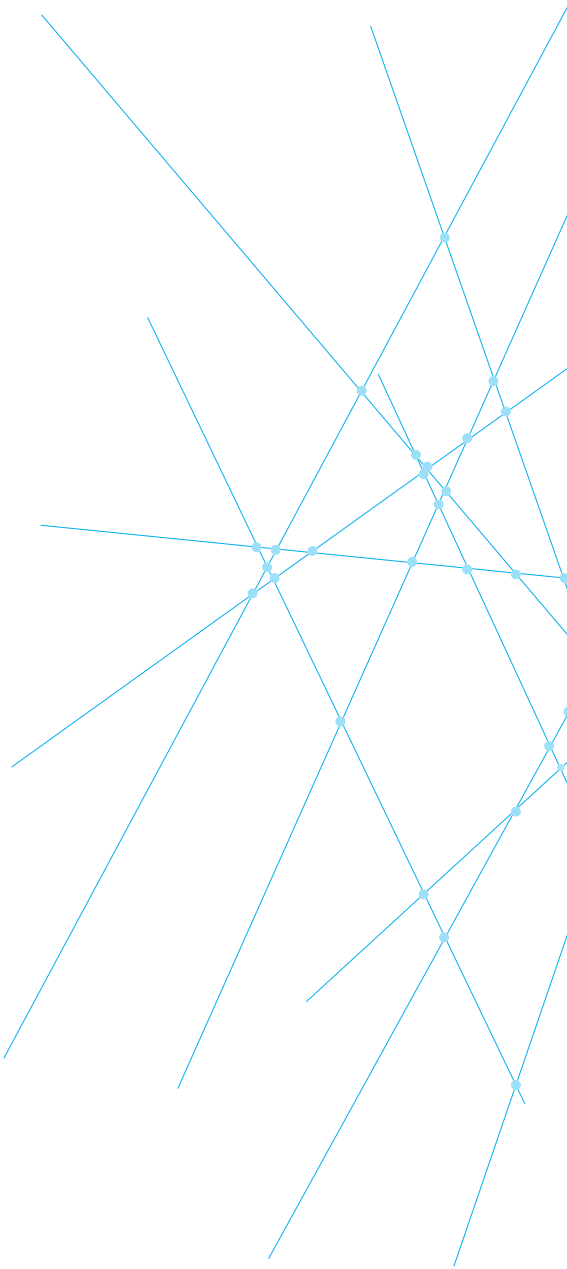
TENNINA, Lucía. Los límites de la teoría de la post-autonomía frente a las manifestaciones literarias de las periferias brasileñas de São Paulo, **Acta Scientiarum. Language and Culture**, Maringá, v. 39, n. 3, p. 235-244, jul./sept., 2017.

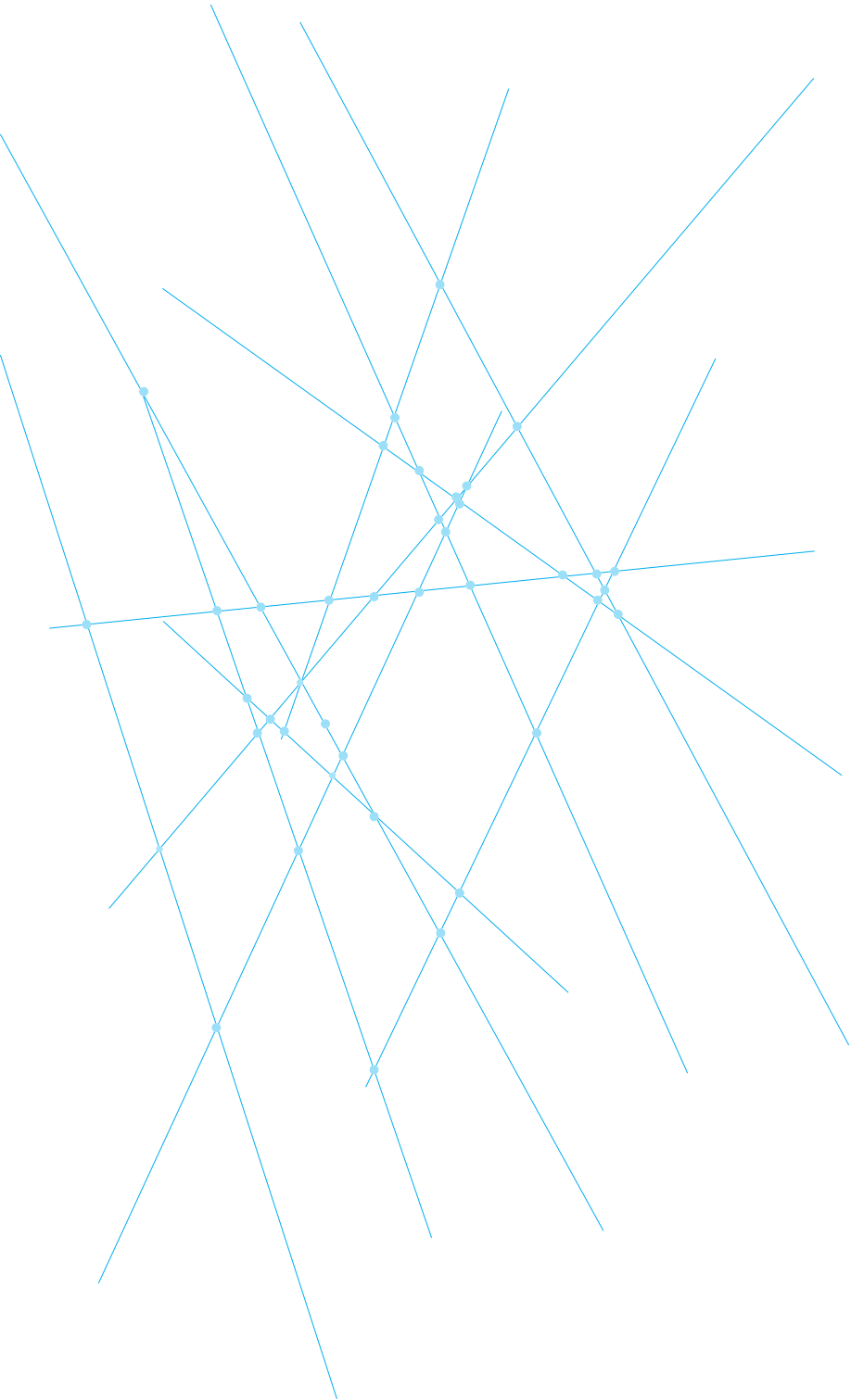
URIARTE, Javier. **The Desertmakers:** Travel, War, and the State in Latin America. New York: Routledge, 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WEY, Valkiria. Entrar para o tribu literária: a tradução de "Meu tio o Iauaretê". **Scripta**, Belo Horizonte, v. 17, n. 9, p. 340-355, 2005.

ZAVALETA MERCADO, René. **Lo nacional-popular en Bolívia**. México: Siglo XXI, 1986.





Circulação e decolonização da Teoria Literária na pós-ditadura brasileira (1986-2000)

Susana Scramim
(UFSC)

O objetivo deste texto é apresentar os primeiros resultados da pesquisa com a Teoria Literária no Brasil, na qual nos propusemos a desenhar uma memória para disciplina nos ambientes universitários, bem como analisar o efeito dos dispositivos de sua legitimação na universidade brasileira após o período de redemocratização política entre os anos de 1986 e 2000. Com base nos dados coletados do material pesquisado, destacamos as discussões em torno do que vem a ser considerado próprio do campo literário, bem como sobre o problema da reflexão e aplicação do conceito de dialética e a experiência dos intercâmbios com a América Latina. Importa sobremaneira pensar o conceito de "circulação de conceitos" e a formação de "redes" locais e globais. O conceito de circulação não será utilizado como entidade estática idêntica a si mesma, ou seja, não estaremos atentos somente ao que transita entre os campos dos estudos literários que se restringe apenas ao uso já institucionalizado. Com o intuito de ampliar o debate do que vem a ser considerado pensamento teórico para disciplina, analisaremos os conceitos em seus usos e em suas transformações efetivas através de uma multiplicidade de apropriações e derivações. Trata-se de uma perspectiva que irá pensar a "circulação" e a formação de "redes" de intelectuais sob um ponto de vista que se volta para a violência da colonização e seus desdobramentos.

Importante ressaltar os vínculos acadêmicos e teóricos de minha pesquisa com Analía Gerbaudo, professora e teórica que leciona na Universidade Nacional del Litoral, em Santa Fe, na Argentina, que desenvolveu o conceito de "*posdictadura*" a partir da consideração de que há um "resíduo" de autoritarismo colonial que insiste em perdurar no âmbito acadêmico e na formação de professores em Letras em seu país. Nesse sentido, utilizo o seu conceito de "*posdictadura*" para pensar os trânsitos conceituais e dos enfoques colonizados e "contracolonizadores" recebidos ao longo do período estudado na disciplina de Teoria Literária no Brasil. Há que se referir igualmente às correlações entre outros conceitos dos quais lanço mão em meu estudo — portanto, explicitar o modo pelo qual são tomados por este texto. Os conceitos aos quais me refiro são os de "circulação" e "lançadas (*jettés*)", desenvolvidos por Analía Gerbaudo e Max Hidalgo, pesquisadores cujos trabalhos estão de muitas maneiras agregados ao meu. O trabalho desenvolvido ao longo de mais de uma década por Analía Gerbaudo foi, desde sempre, uma inspiração fundamental para a pesquisa que ora realizo. Em seu livro *Políticas de exhumación: las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura 1984-1986*, convida-nos a exumar os corpos teóricos enterrados nos documentos oficiais, não apenas na Teoria Literária, mas na Literatura Vernácula, das universidades argentinas durante o pós-ditadura (1984-1986). Para isso, a autora, no lugar de concentrar-se apenas nos dados trazidos pelos documentos, buscou nas entrevistas com os professores os pequenos relatos que podem dizer o que está suspenso pelo texto, portanto, narrativas que exumam: "circundam […] o indecidível de palavra" (Gerbaudo, 2016, p. 20).[1] Ao

[1] No original: *rodean [...] de palabra a lo indecible.*

mesmo tempo que trazem multiplicidade para a História, fragmentos de uma memória em ruínas, superpondo-se "onde nenhuma pode aspirar à maior 'representatividade' [...] e que também esboçam a margem dos que ficam [...] fora das 'contas' daqueles que contam" (Gerbaudo, 2016, p. 20, tradução nossa).[2] Nesse sentido, porque exumam o que está na margem do arquivo, as narrativas tiram da História a sua *performance* neutra e questionam quem dá autoridade — na acepção derrideana — a essa *performance*. Os conceitos de "circulação" e de "lançadas" — *jetées* (Derrida, 1987) — são os fundamentos pelos quais Gerbaudo organiza a leitura do arquivo da Teoria Literária na Argentina em clave crítica ao etnocentrismo.[3] Max Hidalgo Nácher, em importante pesquisa no que diz respeito às tensões entre política e saberes na Teoria Literária na Espanha, França e Brasil, e fundamentado na leitura operada por Analía Gerbaudo, compreende o conceito de circulação mediante a prática de abrir-se para fora, produzindo fugas do ensimesmamento do trabalho teórico na leitura literária. Hidalgo, a partir da experiência espanhola no contexto europeu, pensa a circulação com a alegoria do deslocamento e do trânsito como uma constante da aventura da área de Teoria Literária, portanto, está em íntima relação com a ideia de "viagem".[4]

O projeto *Teorias viajantes. Histórias da Teoria Li-*

[2] No original: *donde ninguna puede aspirar la mayor 'representatividad' [...] y que trazan también el margen de los que quedan [...] fuera de las 'cuentas' de los que cuentan*.

[3] Conferir em: Gerbaudo, Analía. *Políticas de exhumación. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura 1984–1986* (2016). Analía Gerbaudo publicou em março de 2024 o livro *Tanto con tan poco. Los estudios literarios en Argentina (1958-2015)*, um trabalho de fôlego em que são estudados, exumados e transformados mais de cinquenta anos de ensino da literatura na Argentina. Igualmente, está em preparação um volume coletivo coordenado por Analía Gerbaudo, Max Hidalgo, Annalisa Mirizio e por mim intitulado *Las letras en Argentina, España y Brasil. Dinámicas, circulaciones*, a ser publicado em breve.

[4] Sobre os usos do conceito de "circulação" lidos por Hidalgo, conferir: Hidalgo, 2022.

terária no Brasil e suas correlações com América Latina (1986-2000) se propõe a construir uma memória da disciplina de Teoria Literária e seus dispositivos de legitimação na universidade brasileira no período de redemocratização política entre os anos de 1986 e 2000. Não se pretende reunir um conjunto de lembranças, e sim reimaginar o futuro para o ensino da Teoria Literária que não seja subalterno ao pensamento colonial. A Teoria vem do mundo e, quando reelaborada pelas situações de ensino, retorna a ele sob a forma de identificação, leitura e interpretação das questões candentes da vida em sociedade.

Trabalhamos no projeto com a coleta de dados, esses dados são os programas curriculares das disciplinas de Teoria Literária, Literatura Brasileira e Literatura Comparada. Ampliamos o alcance da pesquisa para outras áreas correlatas por compreendermos, junto com Pierre Bourdieu (2002), que para uma tentativa de circunscrição de uma área, ou em suas próprias palavras, para a criação de um "campo", deve-se levar em consideração uma teoria dos campos em suas correlações, e isso implica dependência ao ambiente social em que o campo estudado se encontra. Bourdieu (2002) rechaça os esquemas de pensamento que se submetam incondicionalmente a estudos deterministas. O conceito de campo leva em consideração que os indivíduos que formam um "campo" estariam imersos no espaço social, que é recortado pelos mais variados microcosmos, o que requer de cada pesquisador/a o cuidado e a atenção para restituí-los em cada contexto geográfico e histórico, tal como compreender as posições e as tomadas de posição dos agentes. Sendo assim, o campo de estudo dos intelectuais que formaram a área de Teoria Literária está necessariamente imerso nas correlações que

compõem o espaço social da área, o que amplia a ideia de Teoria Literária.

É nosso objetivo compreender como a bibliografia teórica foi utilizada nos cursos, nos interessa igualmente reconhecer a maneira como essa bibliografia repercutiu na produção intelectual de cada docente. Em função disso, nos interessa sobremaneira a vida acadêmica do professor de Teoria Literária e de suas áreas correlatas. Os congressos nos quais teve participação ativa, a sua formação, os intercâmbios que promoveu entre diferentes instituições de ensino universitário.

As propostas curriculares foram analisadas observando as alterações que sofreu no decorrer dos anos. Até o momento em que este texto foi escrito, alguns programas da disciplina e seus respectivos planos de desenvolvimento de aulas da Teoria Literária foram analisados em três universidades: UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina, USP - Universidade de São Paulo e UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro. A partir do material analisado, as discussões teóricas e práticas foram orientadas pela tentativa de compreender como os currículos e planos de ensino trataram de definir ou envolver a ideia de campo literário. Um exemplo bastante importante, pois a ocorrência desse conceito foi expressiva, foi a análise do modo como a reflexão e aplicação do conceito de dialética foi encarada nas reformas curriculares e nos planos de trabalho dos professores. Outra ocorrência significativa foi a experiência com a democracia e com os intercâmbios latino-americanos; importante foi aqui pensar o modo pelo qual essas experiências foram incluídas como políticas de leitura para a disciplina de Teoria Literária.

As disciplinas de Teoria Literária com as análises encaminhadas até o presente momento são as dos cursos da UFSC e UFRJ, e em andamento estão as da USP, PUCSP – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas. Na Universidade Federal de Santa Catarina, uma universidade que foi moldada com concepções equivocadas sobre as áreas das Ciências Humanas, criou-se um preconceito infundado contra as humanidades, cuja origem pode ser explicada a partir de uma ideologia hegemônica no estado que é politicamente contrária ao pensamento crítico social. Em função de uma compreensão equivocada de pensamento crítico, as áreas de Letras, Ciências Humanas e da Educação foram separadas no que se refere ao espaço físico e ao modo de administrar cada um desses conjuntos acadêmicos. A literatura foi separada de uma reflexão mais ampla no que diz respeito à concepção de mundo e de sua transmissão, e por isso, foi estudada de modo limitado, desprezando-se sua potência de pensamento crítico. Conforme o trabalho de investigação da Bianca Maria de Souza, desde sua fundação, essas áreas do conhecimento na UFSC desenvolvem projetos de ensino e pesquisa estanques. Talvez essa seja uma das causas para o fato de que entre os anos de 1965-1974 os teóricos do *New Criticism* René Wellek e Austin Warren fossem citados sete vezes nos planos de ensino de professores e Victor Manuel Aguiar e Silva, teórico da literatura aproximado ao formalismo russo, fosse citado cinco vezes nos mesmos planos de ensino, seguido de Afrânio Coutinho (Souza, 2024). Esse conjunto de autores foram os teóricos mais utilizados em bibliografias da disciplina Teoria da Literatura naqueles anos em que foi transformada em obrigatória no curso de Letras da UFSC. Em que pese

o fato de ter sido Afrânio Coutinho, em 1984, o responsável pela institucionalização da disciplina de Teoria Literária nos currículos de Letras em todas as universidades federais brasileiras, em consequência de sua filiação ao *New Criticism* norte-americano, concebeu a teoria da literatura como ciência autônoma que propicia conhecimento especializado e destreza técnica de leitura (Souza, 2024, p. 23-24). Tal concepção de leitura literária estaria longe de uma abrangência do texto literário fora dos limites da disciplina. Nos anos que interessam a esta pesquisa, isto é, de 1986 a 2000, o elenco de teóricos que compuseram as bibliografias das disciplinas de Teoria Literária se altera por distintos fatores, entre eles o fato de que o país entra em 1985 em um momento em que, pelo menos a princípio, as diretrizes do Ministério da Educação, no que diz respeito à reorganização dos currículos mínimos para os cursos de graduação em Letras, deixa de ser centralizada e os colegiados de cada curso ganham autonomia para distribuir a carga horária entre as disciplinas elencadas (Souza, 2024). No curso de Letras da UFSC, que passa por uma reforma curricular em 1998, se instituem sete disciplinas de Teoria Literária para o curso de Letras-Português e se extingue a dupla habilitação, sendo assim, cada habilitação terá um currículo próprio e as disciplinas ficam sob responsabilidade de cada curso e departamento (Souza, 2024). Fica clara, novamente, a vocação fechada em si mesma, segmentária e autônoma dos estudos nas humanidades na UFSC. Os cursos de línguas e literaturas estrangeiras terão uma disciplina de Teoria e crítica literária e cada língua-nação estudará a sua própria literatura. A partir da consulta aos arquivos do Departamento de Língua e Literaturas Vernáculas (DLLV), por exemplo, como as atas de reunião de departamento

e planos de ensino de professores, fica também evidente que haverá um projeto teórico fracassado nos cursos de Letras da UFSC: o da disciplina de Literatura Comparada (Souza, 2024, p. 46-47).

Contudo, a Teoria Literária ganha força com os outros contornos que lhe são oferecidos. Se vai da prática de análise de textos literários à discussão e pesquisa na obra de teóricos literários brasileiros com enfoque na abertura da literatura nacional ao âmbito latino-americano. Nesses anos, isto é, de 1986 a 2000, o autor mais citado nas bibliografias é Antonio Candido. Também se destaca a presença de Ligia Chiappini Moraes Leite que, junto com Candido, são os dois professores cujos textos estão entre os mais citados nas bibliografias que tergiversam a Literatura Comparada. Carlos Reis, professor de Teoria Literária português, aparece como segundo mais citado, mais do que Jacques Derrida, que aparece como nome da entrada do pós-estruturalismo no âmbito da Teoria Literária nos cursos da UFSC (Souza, 2024, p. 54-55).

Entre as universidades que estamos estudando, a UFRJ esteve no horizonte da pesquisa de Érica Milani Dellai nos últimos meses. Quase nenhum plano de ensino foi localizado nos arquivos do departamento de Ciência da Literatura. Ao analisar as ementas e respectivas bibliografias da disciplina Teoria Literária I, II e III do currículo reformado por Afrânio Coutinho em 1983 e cuja vigência foi até 2020, constatamos que não havia a presença de autores de Teoria Literária com foco no problema da definição ou de um conceito de literatura brasileira como literatura nacional (Souza, 2024, P. 55-56). A grande ausência constatada nas bibliografias dos currículos é a de Antonio Candido. Érica Milani Dellai observou que em Teoria Literária I, dis-

ciplina de caráter introdutório, até a Teoria Literária IV, na qual se estudam teorias contemporâneas, o que se destaca é a abordagem do fenômeno literário em si mesmo. Há autores brasileiros nas bibliografias, como Afrânio Coutinho, Eduardo Portella, Ligia Vassalo, Haroldo de Campos, Luís Costa Lima, Leyla Perrone-Moisés. A discussão de um conceito de literatura brasileira que ultrapasse a questão do nacional, promovida pelos cursos na Teoria Literária da USP, parece não interessar ao Departamento de Ciência da Literatura. Tal posição pode ser associada ao conceito de "*posdictadura*" desenvolvido por Analía Gerbaudo (2016), pois estamos estudando esse período que se circunscreve aos anos seguintes ao fim da ditadura militar e, no âmbito da Teoria Literária, um pensamento crítico social em relação ao conceito de "nacional" não aparece nos problemas a serem estudados nas disciplinas de Teoria Literária. De modo semelhante, a UFSC restringe igualmente a presença dessa discussão. Contudo, com o passar dos anos e motivada pelas reuniões e intercâmbios entre universidades como a UFRGS, por um lado, e como a USP, de outro, a UFSC alcança criar situações nas quais se pudesse pensar a questão da inclusão do pensamento sobre a nação no âmbito da América Latina e no discurso pós-colonial e realmente encarar o "nacionalismo", fruto do autoritarismo ditatorial, como um problema a ser debatido.

Entretanto, no Brasil dos anos mais difíceis da transição ainda não completa para a democracia e, consequentemente, para o pensamento teórico contemporâneo e condizente com as necessidades do país, no Rio de Janeiro, essas questões perpassam a obra de outros professores teóricos. Silviano Santiago oferece seu primeiro curso na PUC-RJ em 1972. Ele está retornando ao Brasil, após

um longo período como professor de literatura brasileira e portuguesa em universidades mexicanas, canadenses e norte-americanas com a proposição de "ler-pensar-escrever" a origem da literatura brasileira. Na qualidade de professor visitante da PUC naquele ano de 1972, ele intitula seu curso *A semente, ou a impossibilidade de se escrever a origem*, numa clara deriva da teoria fenomenológica do texto literário, bem como de suas leituras sócio críticas (Santiago, 2002, p. 163).

O curso "A semente, ou a impossibilidade de se escrever a origem" integrava já um conjunto de ensaios de Silviano Santiago[5] com o intuito de pensar a leitura da literatura como um problema da formação colonial, e sob um ponto de vista da reversibilidade do pensamento autocentrado dos nacionalismos e da dicotomia metrópole-colônia. Portanto, para Santiago (2006, p. 123), quem lê o Brasil não são os portugueses, e sim os portugueses é que são lidos a partir de seus arquivos coloniais. O curso parte da leitura da "Carta de Caminha", tomado como um texto em torno do qual esse pensamento do nacional não original passa a ser lido como problema da leitura da literatura e de sua possibilidade de definição como cultura independente. Tal formulação é consequência de um modo de pensar que

[5] Fragmentos do curso "A semente, ou a impossibilidade de se escrever a origem", oferecido aos alunos da PUC-RJ, em 1972, foram reelaborados e publicados em estudo mais abrangente sobre a cultura latino-americana. Na publicação em livro, ele incluiu análise do trabalho do escritor mexicano Octavio Paz. O livro foi publicado sob o título *As raízes e o labirinto da América Latina*, em 2006. Silviano Santiago explicita na apresentação as motivações da publicação desses ensaios: "Cada uma das obras existe em si e nos contextos em que cada uma delas foi gerada e gerou. Existe também no jogo de escrita entre dois intelectuais vizinhos. E, ainda, no duelo entre contextos latino-americanos paralelos. Das duas obras vizinhas e do jogo entre elas, dos dois contextos paralelos e do duelo entre eles, o autor gostaria que tivesse saído uma renovada compreensão do nosso continente. Importa-lhe menos a erudição disciplinar; importa-lhe mais a perspectiva de análise. A metodologia de leitura. Não lhe compete uma última palavra e, sim, ao leitor, a quem desde já lhe agradece a atenção" (Santiago, 2006, p. 5).

somente a teoria pode dar potência. Santiago toma o texto a "Carta de Caminha" como a metáfora da origem na figura da semente, utilizada no texto por Caminha. Ao rastrear os usos dessa metáfora, Santiago irá compreender que ela "configura a singularidade colonial portuguesa nos trópicos", deixando ver a ambiguidade do projeto lusitano da colonização: o de "plantar", tanto no sentido laico e literal, o trabalho na terra, quanto no sentido religioso de plantar a semente (a palavra de Deus). O texto da "Carta" oferece as sugestões de comando para a empresa da colonização: "é indispensável que — metaforicamente — os missionários portugueses plantem na nova terra a semente da palavra de Deus e, pelo outro, é dispensável aos civilizadores o trabalho de plantio da semente vegetal na terra selvagem, pois esta é em si ubérrima" (Santiago, 2006, p. 121). A ação da evangelização requer um projeto intelectual, que será executado pelos jesuítas. Vamos encontrar no *Sermão da Sexagésima* (1655), de Pe. Antônio Vieira, a mesma metáfora do semeador sendo utilizada naquele texto que exerceu a função de um tipo de autocrítica de todo o processo evangelizador-colonizador por parte de Companhia de Jesus no Brasil. A ação de intervenção na natureza, o plantar na terra natural, pela visão de mundo de Caminha, não demandaria esforços porque a terra é muito propícia para tal. Se o projeto da evangelização-colonização não estava dando os frutos esperados não era por culpa da terra e sim dos semeadores, os padres.

Contudo, na "Carta de Caminha" uma ação não apaga a importância da outra. "Orar e arar" estão ambas na pauta da empresa da colonização, são simultâneas. Silviano Santiago irá ainda destacar no curso que no modernismo brasileiro de Sérgio Buarque de Holanda, com seus

ensaios sobre a nação, lança-se mão novamente da mesma metáfora, acessando o mesmo imaginário, só que de modo reverso: "Seu ideal será colher o fruto sem plantar a árvore" (Santiago, 2006, p. 134), operando, dessa maneira, uma reversibilidade na visão do colonizador. Cria-se um mito, um fruto cuja árvore já não importa mais. Trata-se, portanto, de uma espécie de "fetiche", um objeto sem lastro na realidade. Segundo Santiago (2006, p. 125), esse fetichismo acompanhará todas as tentativas de elaborar um discurso histórico-cultural da origem, seja sobre o Brasil ou da cultura brasileira. Com base nessa leitura, Santiago indica que "na descrição do país e na reflexão sobre ele — o sentido próprio será sempre o sentido metafórico, já que o sentido próprio do próprio é secundário" (2006, p. 125). E se "orar" e "arar" estão aglutinados na palavra cultura (do verbo latino *colere*), já está caracterizada a multiplicidade de sentidos que estão em jogo. De cada nova enunciação será requisitada a escolha daquilo que irá fundar, na cena montada, seu caráter de propriedade. Se as bases dicotômicas da linguagem colonizada do próprio e do figurado, do trabalho do arado e do trabalho espiritual, da natureza e da cultura insistem em serem vistas nessas cenas, a singularidade remonta a cena e atualiza a eleição colonial, efetivando-se na "continuidade colonizadora" da gramatologia.

A metáfora da semente é tratada por Santiago como modo de ler, pura teoria elaborada na década de 1970. E permanece incrivelmente atual no contexto de um grande movimento de (re)evangelização colonialista e senhorial que assola a cultura brasileira outra vez, subestimando a potência da diversidade local. Quando finalmente a igreja católica encontrou os caminhos para o progressismo, uma

plantação de autoritarismo com hierarquia sem fundamento, figura sem objeto, é novamente cultivada. Santiago toma a metáfora da semente como exemplo do indecidível vai habitar o espaço lacunar entre o espiritual e o material, entre orar e arar, não sendo uma coisa nem outra e, simultaneamente, ambas. Há uma performance na própria narrativa do crítico, ou seja, Silviano Santiago, quando dramatiza a impossibilidade de escrita da semente, portanto, da origem, criando um princípio de impossibilidade de reversão, desfaz todo o trabalho de desconstrução dos mitos. O autor da "Carta", diante da ambiguidade semântica do verbo plantar, será forçado a privilegiar um sentido em detrimento de outro, o que se desenrolará dessa forma: "o plantio da semente no sentido figurado (a evangelização) é mais importante do que o da semente no sentido próprio (a vegetal)" (Santiago, 2006, p. 124). Essa opção pelo figurado retorna em diferentes momentos do texto, e em alguns deles a "*différance*" aflora na escrita. Santiago anota: "Ao se abrasileirar, em evidente transgressão aos princípios colonizadores dos jesuítas, o civilizador português acabou por coagular o sentido secundário do verbo latino *colere*, arar e plantar, recalcando o sentido principal que era o de venerar e adorar." (2006, p. 128) Em chave teórica, Silviano Santiago (2006, p. 130) enuncia já em 1972 a contradição na América Latina da perspectiva da construção identitária na fundação das literaturas nacionais e sua propagação sob a forma da disseminação da boa nova encontrada (2006, p 130).

Em contraponto, mas em um afã não menos teórico, Afrânio Coutinho publicava, em 1976, *O que é Teoria Literária?*. A proposição de uma das possíveis respostas às questões enunciadas pelo teórico não passa por ope-

rar leituras que poderiam dar a ver as contradições a que os métodos de "cultivo" estivessem submetidos. Em cinco tópicos, Afrânio Coutinho tenta justificar a necessidade de se criar uma disciplina obrigatória de Teoria Literária nos currículos mínimos para formação do professor.

> Em vez de se procurar ensinar o que são gêneros literários, como se caracterizam e compõem, e como se estruturam na obra literária; o que é um romance e por que; que são rima e métrica; o que é um personagem e ponto de vista ou foco narrativo e quais os seus diversos tipos; que é a epopeia e o que a caracteriza, etc., etc., etc., a maioria de nossos professores de Teoria Literária aproveita o ensejo para demonstrações profundas de conhecimento dos últimos livros que as editoras de Paris exportam para as nossas plagas, especialmente os da editora Du Seuil, onde estão os bastiões do estruturalismo, da semiótica, e de outras manifestações em que se compraz a vanguarda cansativa, porque superficial e mutável ao menor navio que aporta de França. Parecia que o subdesenvolvimento cultural havia melhorado, mas ainda continuamos os homens do último livro e das breves análises (Coutinho, 1976, p. 5).

Observe-se que Afrânio Coutinho incorpora em sua defesa da Teoria Literária em terras brasileiras um princípio semelhante ao de Silviano Santiago, declarado em 2006 na apresentação à publicação em livro dos ensaios sobre a origem da literatura brasileira, a saber, *As raízes e o labirinto da América Latina*, mas não menos praticado quando da elaboração de sua teoria da leitura, que é o de renunciar

à erudição. Escreve Santiago: "Importa-lhe menos a erudição disciplinar; importa-lhe mais a perspectiva de análise. A metodologia de leitura. Não lhe compete uma última palavra e, sim, ao leitor, a quem desde já lhe agradece a atenção" (2006, p. 5). Igualmente curioso porque é simultâneo o posicionamento de ambos teóricos literários: a crítica que faz Coutinho do material literário que vem do estrangeiro e o lamento de Santiago por causa do isolamento que a teoria irá sofrer durante a década de 1970 justamente porque o elemento autóctone — a semente que é plantada na terra física — será sobrevalorizado como "mito", "objeto sem lastro na realidade" e, por isso, munido de um valor que lhe é inerente, imune a metáforas ou deslocamentos. Santiago retoma essa discussão no fragmento que transcrevo a seguir de uma contribuição sua à revista *Hispamérica*, no que diz respeito a uma reflexão sobre o ensino de literatura no Brasil, cito:

> A cátedra de literatura brasileira, que era a mais importante, cede o seu lugar à de teoria literária. É um fenômeno idêntico ao dos nossos vizinhos: a cátedra de língua portuguesa é complementada pelas disciplinas de linguística teórica ou aplicada (o campo das ciências exatas, as engenharias, por exemplo, cedem o lugar de prestígio à física e à matemática). [...] Acreditamos que o desprestígio das literaturas (e inclusive o das línguas) estrangeiras no Brasil após 1964 não foi apenas uma coincidência. Correspondeu também a um isolamento à que estava destinada a cultura brasileira, sobretudo no que se refere à inquietação cultural. Tanto a crítica a esse desequilíbrio entre o nacional e o estrangeiro, como a busca de valores atuais e universais na indagação teórica ou na leitura

> de textos são a tarefa atual de alguns jovens pesquisadores formados pela pós-graduação brasileira (Santiago, 1990, p. 48-49).[6]

Paralelamente a esse jogo de forças em que o autoritarismo se instala no governo e não consegue ser banido após a caída do mesmo governo autoritário, como já comentei sobre as políticas da UFSC com seu nacionalismo colonizado-descolonizado, na USP, a partir de uma ampliação do conceito de nação para o de comunidade latino-americana, e mesmo com a obnubilação diante das teorias formalistas do texto literário da UFSC e da UFRJ, o que fica são os resíduos de uma "*posdictadura*" que insiste em não deixar de estar presente.

Contudo, há diferenças que devem aparecer nesse juízo. Ainda em relação ao texto de Santiago, *El estado actual de los estudios literarios en Brasil* (1990), publicado pela revista *Hispamérica*, há que se destacar a posição de Santiago em perceber um ponto de fuga em meio à cultura autoritária e colonial:

> Se a interação no campo cultural entre a modernização e o autoritarismo na América Latina é um fenômeno difícil de ser avaliado, mais fácil é considerar alguns dados que podem nos conduzir a uma possível compreensão [dele]. A

[6] No original: *La cátedra de literatura brasileña, que era la más importante, cede lugar a la teoría literaria. Idéntico fenómeno entre nuestros vecinos: la cátedra de lengua portuguesa es suplementada por los cursos de lingüística teórica o aplicada. (el campo de las ciencias exactas, las ingenierías, por ejemplo, ceden el lugar de prestigio para la física y a la matemática). […] Creemos que el desprestigio de las literaturas (e incluso de las lenguas) extranjeras en el Brasil post 64 no fue sólo una coincidencia. Correspondió también a un aislamiento al que estaba destinado la cultura brasileña, sobre todo, en relación a la inquietud cultural. Tanto la crítica a ese desnivel entre lo nacional y lo extranjero, como la búsqueda de valores actuales y universales en la indagación teórica o en la lectura de textos es la tarea actual de algunos jóvenes investigadores formados por la posgraduación brasileña*

> universidade brasileira foi e continua sendo o produto de uma visão elitista e senhorial, isto é, pouco democrática do governo nacional. Por isso, tanto o processo de sua implantação quanto o de suas transformações e desgovernos surgem em momentos de autoritarismo, já que quase a totalidade de nossas boas universidades são públicas. Entretanto, isso não desanima uma prática política progressista por parte dos professores e alunos, principalmente daqueles das faculdades mencionadas anteriormente. Nesse sentido, Antonio Candido observa, em uma entrevista, que "em 1964, apesar de a maioria dos titulares (da Universidade de São Paulo) simpatizarem com o movimento armado, esta (a Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras) foi a única faculdade de São Paulo, se não me engano, a não fazer um manifesto de apoio" (Santiago, 1990, p. 47-48).[7]

A abertura para um nacional não original ou não reprodutivo a partir de Silviano Santiago testemunhada na apresentação de sua metodologia de leitura da literatura brasileira em 1972, com o curso "A semente, ou a impossibilidade de se escrever a origem" , comentado por mim

[7] No original: *Si la interacción en el campo cultural entre modernización y autoritarismo en América Latina es fenómeno difícil de ser evaluado, más fácil es considerar algunos datos que pueden conducirnos a una posible comprensión. La universidad brasileña fue y continúa siendo producto de una visión elitista y señorial, vale decir, poco democrática del gobierno nacional. Por eso, tanto el proceso de su implantación cuanto el de sus transformacionales y desgobiernos surgen en momentos de autoritarismo ya que casi la totalidad de nuestras buenas universidades son públicas. Esto, sin embargo, no desanima una práctica política progresista por parte de profesores y alumnos, principalmente los de las facultades antes mencionadas. En ese sentido, Antonio Candido observa en una entrevista que "en 1964, a pesar de que la mayoría de los titulares (de la Universidade de São Paulo) probablemente simpatizaban con el movimiento armado, ésta (la Facultad de Filosofía, Ciencias Humanas y Letras) fue la única facultad de San Pablo, si no me engaño, que no hizo manifiesto de Apoyo*.

neste texto, e a sua posição crítico-analítica ao elitismo senhorial que ainda é vigente na universidade brasileira, e que Santiago aponta em 1990, irão propiciar que outras redes de circulação de ideias no Brasil oferecessem pautas de pesquisa que não as ditadas pela dicotomia do próprio e do impróprio, do nacional e do estrangeiro, ou do original e da cópia. Abriu-se, portanto, o debate para a leitura da nacionalidade a partir de sua negatividade.

Referências

BOURDIEU, Pierre. As condições sociais da circulação internacional das ideias. Tradução de Fernanda Abreu. **Enfoques**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 7-15, 2002.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

GERBAUDO, Analía. **Políticas de exhumación**. Las clases de los críticos en la universidad argentina de la posdictadura 1984-1986. Santa Fe/Los Polvorines: UNL/Universidad Nacional de General Sarmiento, 2016.

HIDALGO, Max. Los discursos críticos: anacronismo y contemporaneidad. *In:* AGUILAR, Gonzalo, PINO, Claudia Amigo; MIRIZIO Annalisa (ed.). **Travesías, desvíos, obstrucciones:** la circulación de la teoría francesa en Latinoamérica y en España. São Paulo: FFLCH, Universidade de São Paulo, 2002. p. 95-110.

SANTIAGO, Silviano. **As raízes e o labirinto da América Latina**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

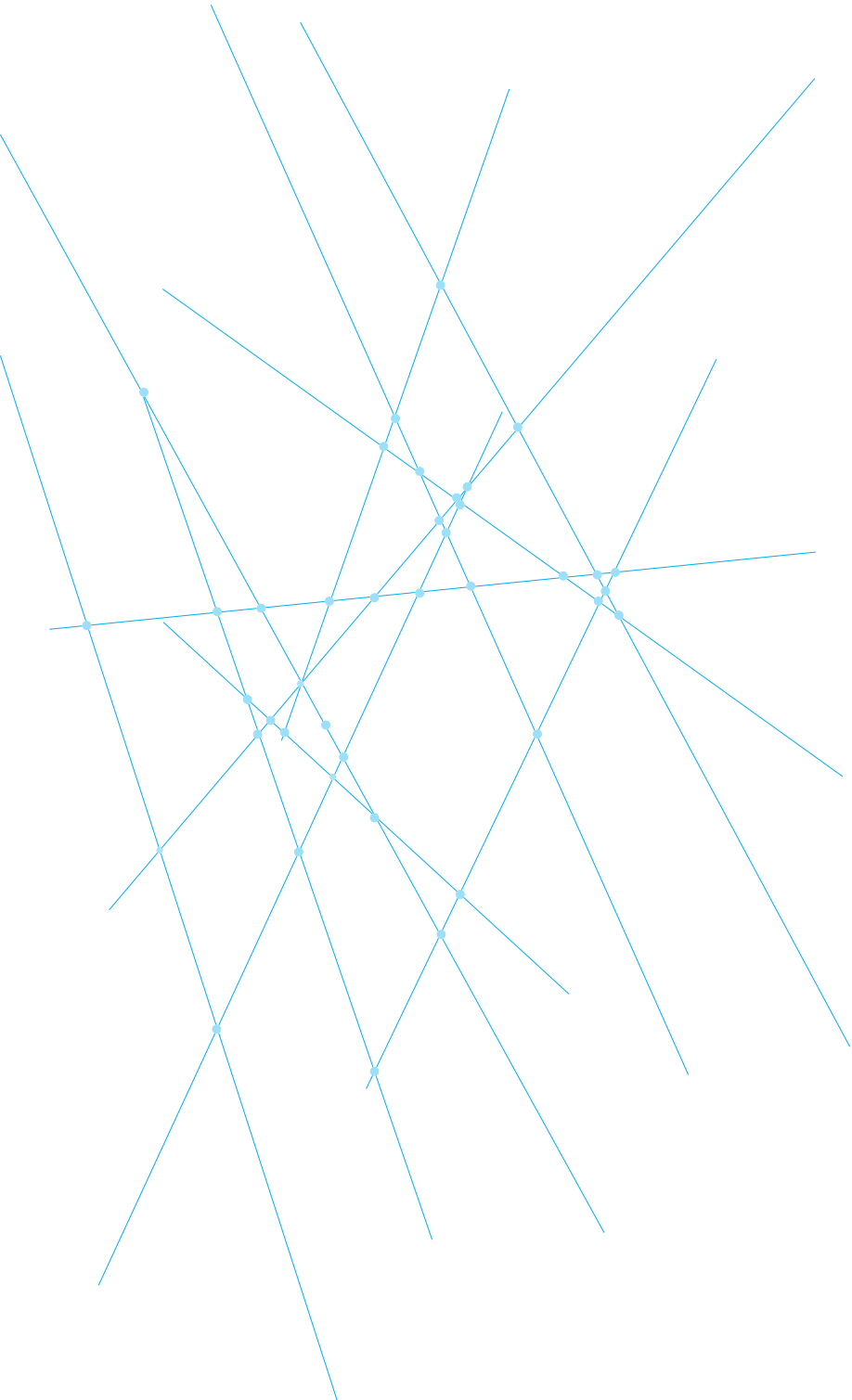
SANTIAGO, Silviano. El estado actual de los estudios literarios en Brasil. **Hispamérica: Revista de Literatura**, Maryland, v. 19, n. 56/57, p. 47-56, aug./dec., 1990.

SANTIAGO, Silviano. Entrevista concedida a Helena Bomeny e Lúcia Lippi Oliveira. *In*: **Revista Arte e História**, v. 2 n. 30, p. 147-173, 2002.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. *In:* SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SOUZA, Bianca Maria. **Relatório da Pesquisa de Iniciação Científica, PIBIC/UFSC**. Florianópolis: UFSC, 2024. p. 34-45

VIEIRA, Antônio. **Sermão da Sexagésima**. Pregado na Capela Real em 1655. Covilhã: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação (BOCC), [s.d.]. Disponível em: arquivo.bocc.ubi.pt/



Crítica genética na América Latina: enredamento, circulação[1]

Giovani T. Kurz
(USP/Paris 8)

Paris, 1967

Ao publicar no jornal *Le Monde* o breve artigo "Manuscritos para quê?",[2] no dia 8 de fevereiro de 1967, Louis Hay empreende um movimento duplo: noticiar a recente aquisição dos manuscritos de Heinrich Heine pela Biblioteca Nacional francesa e apresentar aquilo que ele chama de "Estudos de gênese e a nova crítica". Hay insere na economia crítica da época um conjunto de horizontes para o trabalho acadêmico com a criação literária; "parece bastante difícil decidir da significação de uma obra negando qualquer sentido ao procedimento que a fez nascer", ele diz (Hay, 2007, p. 32), embora reconheça, no mesmo texto, a aridez do cenário em que se faz tal afirmação: a crítica literária remete então ao estruturalismo e, portanto, privilegia o estudo da obra acabada. Há, todavia, uma ressalva: "Linguistas e críticos foram até agora muito apressados e não tiveram tempo de aplicar à obra em devir as análises tentadas sobre a obra terminada. Um tal procedimento não é, entretanto, de maneira alguma ilegítimo" (Hay, 2007, p. 31). Destaco ainda, na sequência, sua posição categórica diante do manuscrito literário: "se, no texto final, a palavra

[1] Este ensaio é produto do projeto de pesquisa "Epistemologias dissonantes em crítica genética", financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processo n. 2021/09327-9.

[2] No original: *Des manuscrits, pour quoi faire?*

se esclarece por uma rede de correlações, na elaboração seu peso se precisa por uma série de confrontações com os outros termos previstos para seu lugar", e conclui: "Quanto ao estudo de unidades mais vastas, ele só faz confirmar o valor esclarecedor do processo de criação, do qual podemos interpretar as fases sucessivas como uma estrutura genética da obra" (Hay, 2007, p. 32).

Louis Hay havia assumido, no mesmo ano, a direção de uma equipe de germanistas do *Centre Nationale de la Recherche Scientifique* (CNRS), dedicada à análise do jovem objeto, ainda arisco ao estudo universitário: os tais manuscritos de Heine. O grupo de pesquisadores coordenado por Hay desaguou na fundação, em 1974, do *Centre d'Analyse des Manuscrits*, rebatizado em 1982 de *Institut de Textes et Manuscrits Modernes* — ITEM. De Heine, os estudos passaram aos manuscritos de Zola, aos de Flaubert, aos de Aragon, aos de Valéry, aos de Proust, aos de Joyce etc. Além da lógica da criação literária, o Instituto renovou também a concepção de arquivo, compreendido a partir de então como um conjunto vivo e mutável, sempre convidativo ao trabalho crítico e às reorganizações do seu interior. Esta é a história canônica da crítica genética.[3] Hay termina seu texto: "O estudo de uma gênese literária pode, aliás, encontrar em si mesmo seu próprio fim, visando a elucidar as modalidades e as intenções da expressão, enfim, o próprio processo da criação poética"; mas Hay sabe e afirma: "*Tal ambição não é, certamente, nova*" (Hay, 2007, p. 32, grifo nosso).

[3] Ver, por exemplo: Grésillon, 1991; Willemart, 2005; Pino; Zular, 2007; De Biasi, 2010. A abordagem no caso de autores europeus e de estrangeiros evidentemente diverge; não há divergência, contudo, quanto aos marcos históricos da área de pesquisa.

São Paulo, 1967

As repercussões das investigações francesas em torno dos manuscritos de Heine são grandes; tais investigações francesas já são, contudo, repercussões. Louis Hay, embora sem se alongar em explicações, cita a existência histórica de uma ambição em torno dos manuscritos — é bastante provável que o pesquisador se refira ao ímpeto filológico que, entre os séculos XIX e XX, se alastrou em terreno europeu. Mas Jean-Louis Lebrave, outro dos pesquisadores que conheceram o marco-zero dos estudos genéticos na França, faz questão de dizer, no seu "Crítica genética: uma nova disciplina ou um avatar moderno da filologia?" (1992), que "o estudo dos documentos de gênese se desenvolveu fora de toda referência à filologia e numa liberdade quase total em face dos manuscritos antigos" (Lebrave, 2002, p. 104), embora inclua a ressalva de que "na Alemanha e na Itália a filologia jamais deixou de ocupar um lugar central, abrigando ainda hoje o conjunto dos trabalhos dedicados ao escrito" (Lebrave, 2002, p. 104). O crítico é enfático na retomada da filologia como ascendente possível da genética, embora sublinhe a teleologia inerente ao olhar filológico como um "demônio" que "volta periodicamente a assombrar a crítica textual" (p. 108). O crítico aponta ainda como preocupações alheias à crítica genética, mas centrais à filologia, a "primazia do texto definitivo, caracterizado por sua perfeição e acabamento", a "onipresença do autor, sujeito biográfico e psicológico", o "reducionismo enunciativo cego ao processo de produção" (p. 142). Quem responderá à pergunta que dá título ao seu artigo — "uma nova disciplina ou um avatar moderno da filologia?" — é a pesquisadora argentina Élida Lois: "la fi-

lología es una ciencia en movimiento perpetuo y el geneticismo textual practicado sobre manuscritos modernos uno de sus avatares" (Lois, 2005, p. 76). Esta é a primeira de uma série de divergências. A mais relevante talvez diga respeito à história da área de pesquisa.

Em 1959 — oito anos antes do artigo inaugural de Louis Hay no *Le Monde* — Antonio Candido ofereceu, aos estudantes de Letras da Faculdade de Letras de Assis, um curso que introduzia um conjunto de noções para o trabalho com manuscritos literários. Embora o nome do curso fosse um tanto genérico — "Introdução aos Estudos Literários" —, é relevante apontar que não dizia respeito a uma disciplina menor ou claramente demarcada; Candido enxerga nos manuscritos o caminho para introduzir qualquer pesquisador (ou, no caso, futuro pesquisador) aos estudos literários. Ele sugere ali uma revisita à crítica literária a partir das bases filológicas, renovação relevante em contexto brasileiro e que antecipava em grande medida o trabalho sistemático com os processos de criação. Uma transcrição do curso foi publicada em 2005, com o título *Noções de análise histórico-literária*. E o livro se abre com uma "Explicação" do autor:

> Foi meio constrangido que, depois de muita relutância, resolvi autorizar a reprodução, para uso interno de nossa Faculdade, deste texto parcial de um curso introdutório que dei na faculdade de Assis para o primeiro ano, em 1959. [...] As partes que redigi foram mimeografadas e distribuídas aos estudantes. Mais tarde eu as utilizei uma vez ou outra na Universidade de São Paulo, onde elas acabaram se difundindo um pouco entre interessados e parece que prestaram algum serviço, sobretudo no Instituto de Estudos Brasileiros. Talvez por isso a Professora Telê Ancona Lopez venha querendo amisto-

> samente dar-lhe destino mais visível, numa edição para uso da Casa (Candido, 2005, p. 7-9).

A menção de Candido a Telê Ancona Lopez não é gratuita. Telê foi aluna do curso de Candido, e mais tarde integrou e liderou por longo tempo a Equipe Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros da USP. O seu trabalho de pesquisa, que de início não pertencia a uma crítica dita *genética* (nem sequer havia uma crítica genética), desdobrou uma primeira iniciativa do Candido de se debruçar, já em 1962 (portanto cinco anos antes do trabalho parisiense sobre os manuscritos de Heinrich Heine), sobre a marginália e a biblioteca de Mário de Andrade.

Embora quase a totalidade da obra crítica de Telê Ancona Lopez orbite o gesto criativo de Mário, a pesquisadora, quando apresenta seu primeiro vínculo com o escritor como espécie de desfecho da relação com Antonio Candido, diz: "Procurávamos entender aquela conjunção de modernidade e valores do passado que nos surpreendia, em nosso exame dos livros e revistas", e detalha que "percebíamos caminhos do polígrafo, nas áreas e nos autores que facetavam a biblioteca; buscávamos elos e projetos incrustados na marginália. Transpareciam, nesse grande leitor, elementos do método de trabalho do escritor" (Lopez, 2011, p. 54). A investigação cresceu — cito, outra vez:

> O projeto, detentor das três primeiras bolsas FAPESP para estudantes de Ciências Humanas, em 1967, embasou os mestrados de três pesquisadoras, na FFLCH-USP, orientados por Antonio Candido. Em agosto de 1968, o Governo do Estado adquiriu, por um valor simbólico, o acervo Mário de Andrade, e o legou ao patrimônio do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. A incorporação se deve ao empenho dos profes-

> sores Antonio Candido e José Aderaldo Castello, então diretor do IEB-USP, onde a biblioteca, o arquivo e a coleção de arte e de objetos se tornaram públicos. A análise dos documentos componentes dos três pilares do acervo desvenda conexões naturais entre eles, determinantes para um entendimento mais ambicioso dos trajetos desse intelectual moderno que soube pensar o Brasil, penetrando em nossa cultura (Lopez, 2011, p. 54-55).

É, portanto, um trabalho de pesquisa em literatura que pauta uma política pública de aquisição de manuscritos e que sinaliza, por meio dessa aquisição, quando de fato o modernismo no Brasil passou a ser um objeto de estudo. Ancona Lopez destaca ainda como o trabalho com a biblioteca do escritor buscou "o respeito à sequência das unidades em cada prateleira", de modo a se "preservar os dados de cunho histórico" (Lopez, 2011, p. 57). Além disso, colocaram-se sob análise os "interesses de leitura, adstritos a certos anos ou períodos, vinculados ou não a notas marginais, levando em conta datas de edições, testemunhos em cartas ou crônicas e mesmo cartões postais ou faturas de compra encontrados no interior de alguns volumes" (p. 57). Em 2010, o *Guia da instituição* do Instituto de Estudos Brasileiros apontava "um total de 17.624 volumes, entre livros, periódicos, opúsculos, plaquetes e partituras" de Mário de Andrade (p. 57).

O gesto de Telê inaugura assim, em 1967, alguns movimentos críticos dentro do espaço universitário brasileiro; em especial quando faz da biblioteca um bastidor central do processo de escrita, entendendo que "quem percorre a biblioteca de um escritor encontra, concreta e virtualmente, nos autores ali enfileirados, textos desse mesmo escritor" (Lopez, 2011, p. 62). No mesmo ano em

que o grupo de pesquisa em torno dos manuscritos de Heinrich Heine se forma, iniciativa semelhante, completamente desgarrada de Louis Hay, germina em São Paulo.

Buenos Aires, 1979

O primeiro uso da expressão "crítica genética" acontece em 1979, no título de uma antologia de ensaios sobre manuscritos literários. Louis Hay afirma: "Em 1979, o volume *Essais de critique génétique* vai marcar o fim do tempo dos pioneiros, dar um nome à nova pesquisa e tornar-se seu primeiro manifesto coletivo" (2007, p. 30). Jean-Louis Lebrave enxerga tal publicação como marco definitivo da disciplina: "Não é surpreendente, portanto, que os *Essais de critique génétique*, cuja publicação onze anos mais tarde, em 1979, tenham dado um nome à jovem disciplina e adotado como *slogan* uma recusa ao velho mundo acadêmico dos estudos textuais tradicionais" (Lebrave, 2020, p. 393). O volume contava com ensaios de Louis Aragon ("D'un grand art nouveau: la recherche"); de Raymonde Debray-Genette ("Génétique et poétique: le cas Flaubert"); de Claudine Quémar ("Rêveries onomastiques proustiennes à la lumière des avant-textes"); de Jean Bellemin-Noël ("Lecture psychanalytique d'un brouillon de poème: 'Eté' de Valéry"); de Bernard Brun ("L'édition d'un brouillon et son interprétation: le problème du *Contre Sainte-Beuve*"); de Henri Mitterand ("Programme et préconstruit génétiques: le dossier de *L'Assommoir*"); além do posfácio de Louis Hay ("La critique génétique: origines et perspectives").

Neste mesmo ano em que nasce a expressão "crítica genética", todavia, Ana María Barrenechea publicava

em Buenos Aires "La genesis del texto: *Rayuela* y su *Cuaderno de bitacora*" (1979). Ali, desde o princípio Barrenechea marca a condição de sua pesquisa: "Se ha dada la circunstancia providencial de que poseo *El cuaderno de bitácora de 'Rayuela'*" (Barrenechea 1979, p. 78). E, desde o mesmo primeiro parágrafo, a descrição do *log book* de Julio Cortázar:

> Nele, ele ia anotando o processo de sua construção: possíveis núcleos narrativos — capítulos ou séries de capítulos —, diferentes propostas de organização e ordenação, citações para o diálogo intertextual que sustenta o romance, problemas, meditações sobre o destino do homem, a relação literatura-vida, linguagem-experiência, jogos linguísticos, personagens de Paris e de Buenos Aires com suas características, traços que definem para o bem e para o mal os argentinos. O interesse da informação que o caderno fornece faz com que se tenha escolhido expor algumas linhas da geração do texto que iluminam as metas que o autor se propunha, o diálogo que desejava estabelecer com o leitor, o processo de construção de uma figura que ele tentava desdobrar no desenvolvimento narrativo (Barrenechea, 1979, p. 78, tradução nossa).[4]

Élida Lois — herdeira desses gestos iniciais de Barrenechea (ela assim se coloca) — aponta, em "Ana

[4] No original: *En él iba anotando el proceso de su construcción: posibles núcleos narrativos — capítulos o series de capítulos—, diferentes propuestas de organización y ordenación, citas para el diálogo intertextual que sostiene la novela, problemas, meditaciones sobre el destino del hombre, la relación literatura vida, lenguaje-experiencia, juegos lingüísticos, personajes de París y de Buenos Aires con sus características, rasgos que definen para bien y para mal a los argentinos. El interés de la información que provee el cuaderno hace que haya elegido exponer algunas líneas de la generación del texto que iluminan las metas que el autor se proponía, el diálogo que deseaba entablar con el lector, el proceso de construcción de una figura que intentaba desplegar en el desenvolvimiento narrativo.*

María Barrenechea y la crítica genética" (2013), como a primeira leitora dos manuscritos de Cortázar

> orientou várias teses de doutorado enquadradas nesta corrente, entre elas a de María Inés Palleiro, uma estudiosa de processos de criação oral a quem ela indicou que o arcabouço teórico-metodológico da crítica genética era aplicável também a esses processos criativos (Lois, 2013 p. 4).

Formada em filologia, como destaca Lois, "além de analisar na dinâmica criativa uma poética da escrita cortazariana, Barrenechea observa a significação de uma nova corrente nos estudos filológicos e *teoriza* sobre sua irrupção" (p. 3, grifo original). Para além da concomitância dos avanços nos territórios francês e argentino, há também diferenças conceituais; para os geneticistas parisienses, a criação oral jamais (especialmente na década de 1970!) teria espaço dentro dos estudos genéticos. Na Argentina, por outro lado, a grande referência crítica da época legitima tal investigação. Afinal, em torno de Barrenechea funda-se e se desenvolve uma metodologia de trabalho com manuscritos literários. Apenas na década de 1990, na revista *Filología*, da Universidade de Buenos Aires, a pesquisadora organizará um número abrindo espaço para críticos como Louis Hay e Jean-Louis Lebrave, e serão publicados finalmente manuais introdutórios à teoria francesa. Antes disso, e como Élida Lois apontará em "Una práctica de la crítica genética frente al espejo" (2012), as bases metodológicas eram locais:

> Tenho que começar, inevitavelmente, fazendo uma confissão: minhas pesquisas geneticistas aparecem na linha

> aberta por Monsieur Jourdain, o personagem de Molière que descobriu um dia que falava em prosa sem o saber. Porque nos começos de minha formação como pesquisadora, lá por 1968, comecei a analisar manuscritos de trabalho escritural sem saber que um dia iria existir uma crítica genética (aliás, naquela época essa corrente de investigação estava engatinhando e ainda demoraria para se autodenominar assim) (Lois, 2012b, p. 19).[5]

Nota-se aqui uma pré-história da crítica genética; há uma paisagem local que recebe textos franceses, assim como há uma evolução local da tal *genética* — a despeito do nome que recebe. Há, portanto, uma história da crítica genética para além da história da crítica genética; ou seja, é possível encontrar eventos decisivos à sua transformação para além da genealogia reconhecida e contada à exaustão — a tal história do ITEM, a partir dos manuscritos de Heinrich Heine. Lois escreve que:

> a análise da gênese textual já vinha sendo realizada toda vez que um filólogo ou um leitor crítico observava a existência de reescrituras do autor em duas ou mais versões (manuscritas ou editadas) de um texto e lia nessas reformulações significados dignos de serem levados em consideração (Lois, 2012b, p. 19).

A pesquisadora diz que fazia crítica genética desde 1968, portanto antes de conhecê-la de fato — o que, nota-se, importa pouco.

[5] No original: *Tengo que comenzar, inevitablemente, haciendo una confesión: mis investigaciones geneticistas aparecen en la línea abierta por Monsieur Jourdain, el personaje de Molière que descubrió un día que hablaba en prosa sin saberlo. Porque en los comienzos de mi formación como investigadora, allá por 1968, empecé a analizar manuscritos de trabajo escritural sin saber que un día iba a existir una crítica genética (por otra parte, en aquella época esa corriente de investigación estaba en pañales y tardaría todavía en autodenominarse así).*

Enredar-se; desenredar-se

Se havia, portanto, trabalhos genéticos antes da crítica dita genética, havia também a sua circulação; nenhum pesquisador trabalha isoladamente. Quando Antonio Candido ofereceu seu curso sobre as "noções de análise histórico-literária", três de suas alunas avançavam sobre os manuscritos de Mário de Andrade; Telê Ancona Lopez, uma delas, é hoje professora emérita do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo; até 2008, foi curadora do acervo Mário de Andrade do mesmo IEB-USP; orientou mais de 80 pesquisadores, entre mestrandos, doutorandos e pós-doutorandos, majoritariamente no mesmo campo de pesquisa inaugurado por ela própria; publicou artigos na revista *Genesis* e participou de congressos no ITEM; integrou portanto, em alguma medida, o circuito francês do estudo de manuscritos. Nunca, contudo, subordinou-se à história da genética francesa; reconheceu sua existência, apenas.

Élida Lois, em sentido semelhante, emergiu de uma formação acadêmica em filologia para identificar e lapidar uma nova área de pesquisa, que apenas anos mais tarde iria convergir com os estudos inaugurados pelos autores de *Essais de critique génétique*. Foi professora de filologia hispano-americana na Universidade Nacional de La Plata e diretora do seminário de genética textual e crítica genética do mestrado em análise do discurso da Universidade de Buenos Aires, integrou a Academia Argentina de Letras. É no contexto desta inserção profissional que Lois aponta, categoricamente, como "nós, latino-americanos que compartilhamos esta paixão [pela literatura], não podemos deixar de nos perguntar sobre as características da crítica

genética de nossos países", e ela aponta uma "*permanente tensão dialética* entre as *peculiaridades da nossa realidade histórica* e o impacto dos aportes de alguns países centrais, particularmente da escola do ITEM de Paris" (Lois, 2012a, p. 987, grifo nossos). Sua postura é decisiva no modo como os estudos da gênese literária evoluem na Argentina. Nota-se a consciência de que a crítica genética francesa foi pensada justamente a partir da literatura francesa e, em casos pontuais como o de Heine, europeia. Literaturas produzidas em outros contextos (e penso aqui na América Latina) mobilizam outras estruturas de enunciação, de legitimação e, em termos críticos, de conservação e leitura. Daí a relevância de gestos como os de Telê Ancona Lopez e Ana María Barrenechea, por exemplo, que trataram de manuscritos locais a partir de lógicas locais; jamais importaram, acriticamente, instrumentos intelectuais para tratar das literaturas latino-americanas. A convergência posterior foi bem-vinda, mas, destaco, conduzida sempre nos termos locais. Lois percebe como há uma série de horizontes metodológicos sistematizados pelos pesquisadores franceses que exigem o deslocamento para produzir algum eco nas literaturas latino-americanas; ela destaca que "na América Latina, os componentes que organizam a crítica genética acontecem em outros tempos e com outros ritmos", e aponta como "é notável a inexistência ou a escassez de arquivos de manuscritos literários relevantes em repositórios públicos", o que levanta o debate sobre uma "solidez das políticas de memória" (Lois, 2012a, p. 19).

O estabelecimento de redes intelectuais locais, latino-americanas, não como desdobramento da difusão da crítica genética, mas como pressuposto para a absorção (*digestão*) dos pressupostos franceses, é a herança que pesquisadoras como Barrenechea, Lois, Ancona Lopez etc.

deixaram na circulação dos estudos genéticos na América Latina — penso aqui nas pesquisas desenvolvidas no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, sim, mas também na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Acervo de Escritores Mineiros; penso também no ARCAS, da Universidade Nacional de La Plata, e no programa de mestrado em Génesis Textual y Crítica Genética da Universidade de Buenos Aires; penso no Departamento de Pesquisa e Arquivo Literário da Biblioteca Nacional do Uruguai; penso nas revistas *Manuscrítica*, *Orbius Tertius*, *Filología*, *Lo que los archivos cuentan*; penso nesses espaços institucionais de circulação do pensamento genético latino-americano. Embora ainda hoje exista uma ideia de que a crítica genética francesa é "universal" e suas "variações" latino-americanas são adaptações particulares, nota-se que a formação dos sistemas críticos é concomitante (Hay-Telê-Barrenechea), o que invalida qualquer ideia de influência — ou, ao menos, de uma influência unilateral. É bastante natural, todavia, que tenha havido uma contaminação mútua das correntes críticas.

Insistindo na formação de redes, faço questão de recuperar pesquisadoras como Graciela Goldchluk, "descendente" crítica de Élida Lois e hoje nome central da crítica da gênese que se faz na América Latina. A partir dos manuscritos de Manuel Puig, Goldchluk, em artigo escrito com Delfina Cabrera, não hesita em dizer que:

> ao contrário do contexto francês da segunda metade do século XX, que viu nascer o ITEM, o desenvolvimento da crítica genética argentina mantém uma continuidade com a filologia ao mesmo tempo em que abre um campo de debate para a reorientação da disciplina (Goldchluk; Cabrera, 2020, p. 1-2).

E, mais centralmente:

> Nós não *transportamos* a crítica genética para nossos arquivos como que para 'aplicar' a teoria e a metodologia genética ao estudo de manuscritos latino-americanos [...] mas lemos com crítica genética esse questionamento magnífico da unidade do texto, da linguagem e da tradição (Goldchluk; Cabrera, 2020, p. 2-3, grifo no original).

É também Goldchluk que insiste no enredamento fundamental de uma genética latino-americana em busca do *deslocamento*: "Longe de invalidar a leitura de teorias gestadas em países europeus (Foucault, Derrida, Didi-Huberman), sua tradução provoca *deslocamentos*, coloca ênfases onde precisamos" (Goldchluk, 2015, p. 3-4, grifo original). Por fim, dirigindo-se às políticas de memória que, por sua vez, transcendem um debate sobre a metodologia de pesquisa dos manuscritos, Goldchluk aponta que "os modos de existência da crítica genética na América Latina não são alheios ao trabalho de arquivo ou conservação, mas só são possíveis em um *diálogo interdisciplinar e colaborativo*", sublinhando que "parte da desconfiança que a crítica genética ainda hoje provoca na América Latina tem a ver com o fato de que ela *rompe as barreiras entre trabalho manual e trabalho intelectual*, algo que aparece de modo muito distinto na escola francesa" (Goldchluk, 2020, p. 130, grifos nossos).

Apontar então "o enredamento e a circulação" de uma crítica genética latino-americana, já no título deste texto, evoca a polissemia da "crítica": é a corrente do pensamento, mas também a pesquisadora que produz a

fratura da universalidade francesa no trabalho com os manuscritos. Quando a "crítica genética" Goldchluk aponta que o diálogo interdisciplinar e colaborativo é dado central de um trabalho latino-americano com a gênese literária, ela enfatiza também a diferença em relação à lógica que desde os anos 1970 estrutura a genética francesa. Retomo as histórias paralelas para destacar a formação de redes alternativas de trabalho com a criação literária — recorro ao "alternativas" como contraponto à suposta abrangência global do trabalho francês, que se consolidou como a referência canônica da genética. O problema, destaco e concluo, é que o estudo de manuscritos latino-americanos a partir de abordagens estrangeiras pode levar a um problema que se evidencia e se agrava: a leitura disjuntiva e assimétrica dos textos, amparados por teorias concebidas dentro de outras tradições, de outras enunciações e de outros sistemas de circulação do conhecimento. Uma crítica genética na América Latina, jamais "importada" da França — insistem Élida Lois, Graciela Goldchluk e Delfina Cabrera —, se torna consciente da sua história, baseando-se nos pressupostos locais e recusando horizontes teórico-metodológicos produzidos em ambientes radicalmente outros. A crítica genética hoje é, assim como a sua história, a possibilidade de um engajamento plural com a literatura.

Referências

CANDIDO, Antonio. **Noções de análise histórico-literária**. São Paulo: Humanitas, 2005.

GOLDCHLUK, Graciela. El manuscrito como un cuerpo que insiste. **Manuscrítica**: Revista de Crítica Genética, São Paulo, n. 42, p. 128-143, 23 dez. 2020.

GOLDCHLUK, Graciela; CABRERA, Delfina. Entre le don et la traduction: formes de la critique génétique en Argentine. **Continents manuscrits**, Paris, n. 14, 15 abr. 2020.

GOLDCHLUK, Graciela. Pensar con los archivos, **Cuadernos LIRICO**, Paris, n. 31, 2015.

HAY, Louis. **A literatura dos escritores**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

LEBRAVE, Jean-Louis. Crítica genética: uma nova disciplina ou um avatar moderno da filologia? *In:* ZULAR, Roberto. **Criação em processo:** ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002.

LEBRAVE, Jean-Louis. **Théorie et linguistique de l'écriture. Des manuscrits aux processus scripturaux (1983-2018)**. Paris: Classiques Garnier, 2020.

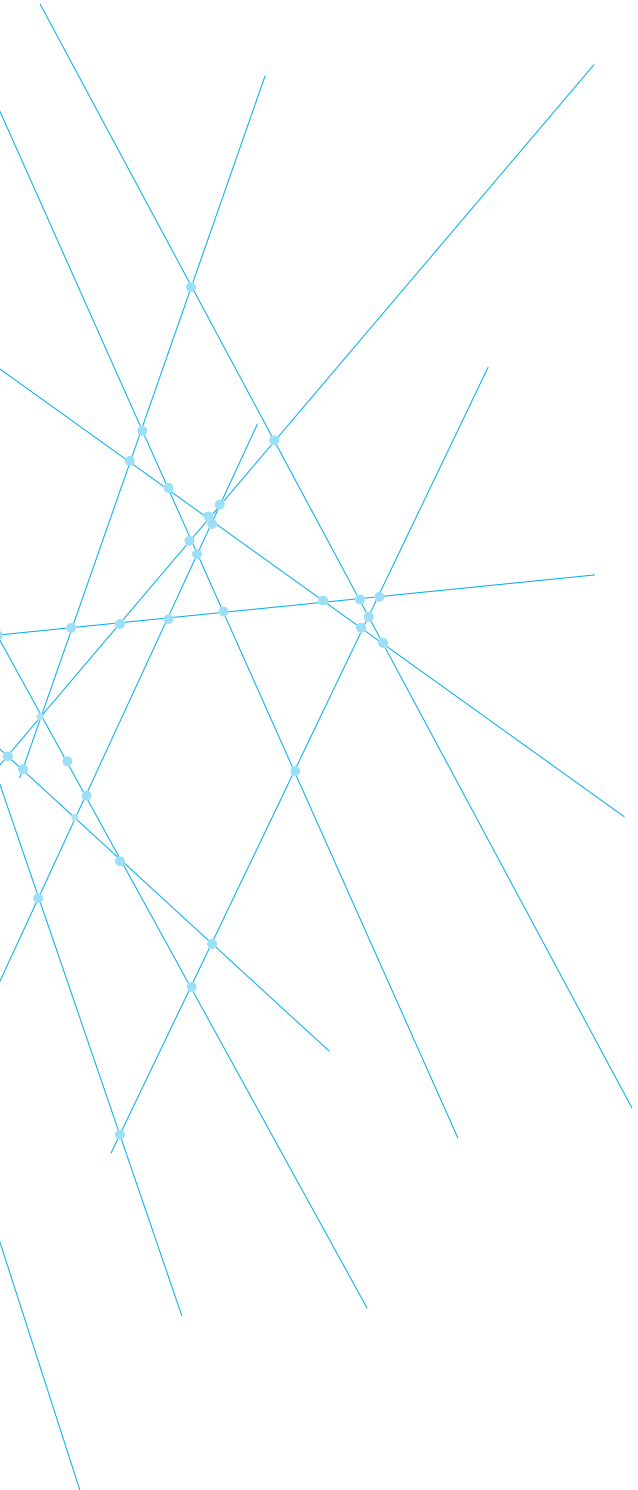
LOIS, Élida. Ana María Barrenechea y la crítica genética. **Cuadernos LIRICO**, Paris, n. 9, 1 set. 2013.

LOIS, Élida. De la filología a la genética textual: historia de los conceptos y de las prácticas. *In:* COLLA, Fernando. (coord.). **Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo** *XX*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines, 2005.

LOIS, Élida. Los estudios de crítica genética en el campo de la literatura hispanoamericana. *In:* VAUTHIER, Bénédicte; CORRADINE, Jimena G. (org.). **Crítica genética y edición de manuscritos hispânicos contemporáneos**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012a. *E-book*.

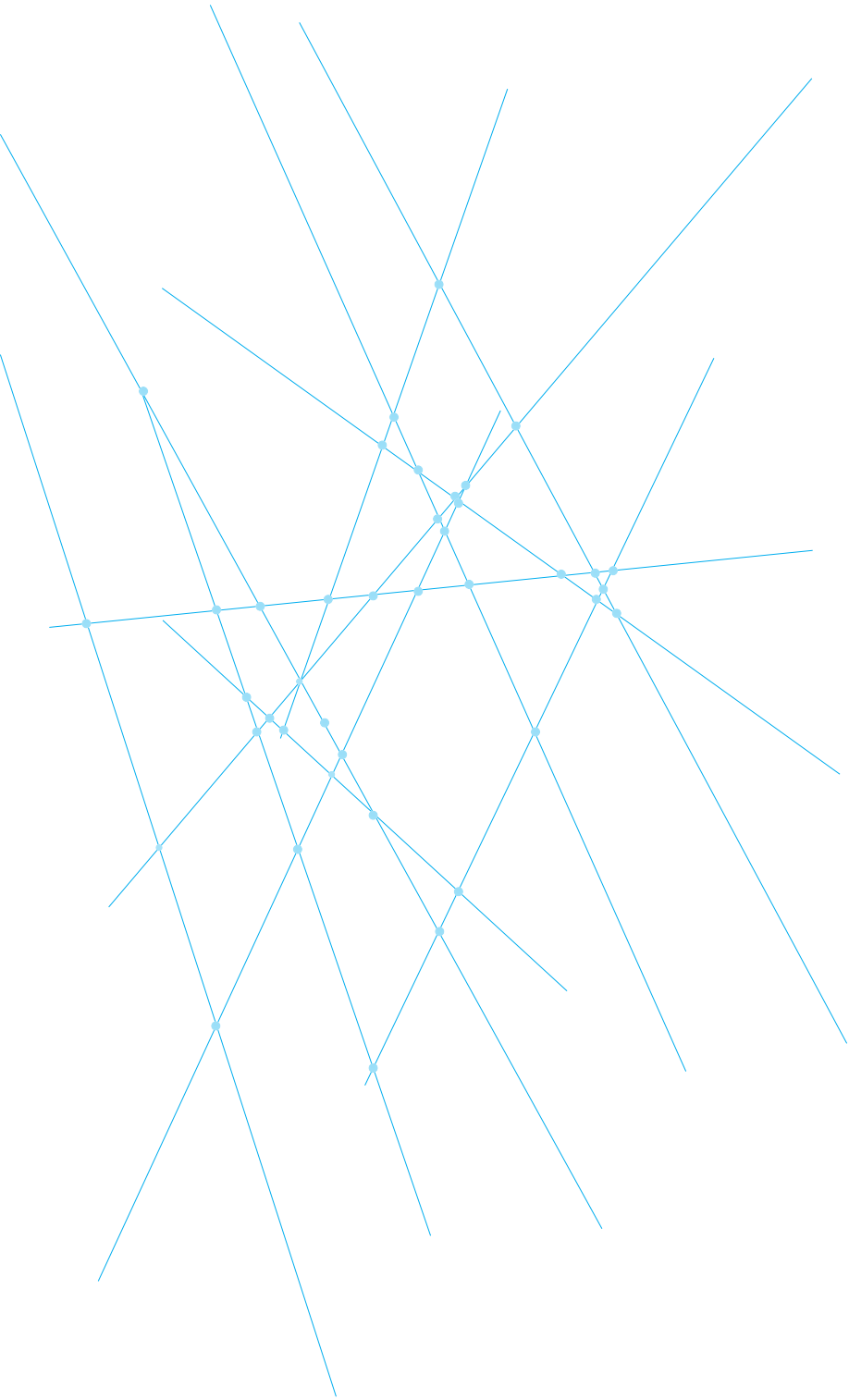
LOIS, Élida. Una práctica de la crítica genética frente al espejo. **BoletínGEC**, Mendoza, n. 16, p. 19-33, 2012b.

LOPEZ, Telê Ancona. Mário de Andrade leitor e escritor: uma abordagem de sua biblioteca e de sua marginália. **Escritos:** Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, v. 5, n. 5, 2011.



ARTICULAÇÕES LITERÁRIAS E ARTÍSTICAS NA AMÉRICA LATINA





A descrição do mundo, por Veronica Stigger

Larissa Costa da Mata
(UFERSA / PPGL-UERN)

O ponto de partida

A figura da rede vem ocupando campos diversos do pensamento, como a filosofia, as artes e a comunicação, tornando-se uma dimensão onipresente em todas as disciplinas, descolada de sua relação inicial com as ciências biológicas. Desde meados do século XVIII, o seu sentido desloca-se ao espaço, procurando dar conta da passagem de um estado a outro até ser compreendida, por Saint Simon, como um processo de comunhão, e, mais recentemente, como um sistema produtor de passagem, de mediação e de ligação. Via de regra, compreende-se a rede como um mecanismo operatório, capaz de produzir vínculos, de "desterritorializar" e de "reterritorializar" (Musso, 2004). Por esse motivo, teóricos latino-americanos lançam mão do conceito a fim de discutir as reavaliações entre local e global e remeter-se aos processos complexos de heterogeneidade cultural da literatura contemporânea.[1]

[1] Cf. Isabel Jasinski em "Redes literárias singulares e escritas nômades", a teórica chilena Ana Pizarro compara a viagem à experiência estética. Por sua vez, para Hugo Achúgar, as comunidades latino-americanas, ao longo do tempo, necessitariam ser pensadas em virtude do seu contexto transnacional e da inclusão de debates acerca de deslocamentos, migrações e viagens. Tais deslocamentos, via de regra, denotam as culturas latino-americanas de uma heterogeneidade que, segundo Jasinski, não é absoluta, mas um procedimento dinâmico e tornado singular a cada ocorrência. (Jasinski, 2022).

Ora, a acepção topológica de rede — aquela capaz de considerar os mapas e cartografias como desmontáveis, a partir da constituição e renovação de nós variáveis — lança o olhar sobre as formas artísticas de limites externos indiscerníveis, ou seja, textos literários nos quais gêneros, imagens e linguagens se contaminam mutuamente. Essa perda da especificidade literária vem sendo discutida atualmente por teóricas como Isabel Jasinski (2022) e Florencia Garramuño (2014; 2023); se a primeira dessas autoras se reporta à rede como uma forma dinâmica de significação, a teórica argentina, debruçando-se em escritores latino-americanos contemporâneos (Carlito Azevedo, Mario Bellatin, Veronica Stigger), volta-se a meios de expressão literária e artística reconhecidos como "práticas de não pertencimento" a um gênero, a uma forma, a uma origem .

Neste capítulo, pretendo me debruçar sobre o romance *Opisanie świata* (2013), de Veronica Stigger, o qual ilustra o traço de inespecificidade de suas narrativas, manifestado no livro por meio da aproximação entre texto ficcional, arquivo e imagem. Além disso, Stigger repete procedimentos inventivos do modernismo brasileiro, reelaborando essa tradição, pois revela a impossibilidade de se conceber o mundo antes da linguagem, ao passo que subverte uma compreensão da viagem como *experiência* muito cara para esse movimento. Vale recordar, a esse respeito, que a jornada empreendida pelo protagonista Opalka ao Amazonas de trem e de navio, na companhia de Bopp, a fim de encontrar o filho Natanael, reporta-se a uma infinidade de relatos modernistas que tangenciam os percursos dos intelectuais dessa vanguarda ao interior do país, embora se perca, em Stigger, qualquer intuito de constituir uma etnografia da nação.

Opisanie świata encontraria lugar entre os "frutos estranhos" elencados por Florencia Garramuño em seu livro de mesmo título, ou seja, exemplares de uma literatura impertinente, a qual escapa do enquadramento em uma única categoria. A crítica argentina alude a relatos breves, os quais se caracterizam pelo entrecruzamento de suportes, modificando a materialidade do objeto livro:

> [...] nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros — em todos os sentidos do tempo — e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se (Garramuño, 2014, n.p.).

Essa mescla de disciplinas, vozes líricas, referências e materialidades diversas de uma literatura que se expande para um campo muito além de si mesma, suscita, assim como a rede, a maleabilidade das fronteiras e a ideia de que a arte se tornou uma comunidade expandida. Ainda que Stigger não se torne foco das reflexões de Garramuño no livro de 2014, e sim em *Vida imprópria*, de 2023, em virtude do atravessamento da vida individual pela vida anônima em suas narrativas, a escritora brasileira consiste em um exemplo claro de como as multiplicidades de registros, "entre o ensaio, a crônica, o comentário crítico e o testemunho" (Garramuño, 2023, n. p.) colaboram para borrar os limites da prosa narrativa contemporânea.

Primeiramente, *Opisanie świata* reelabora o livro de ficção comum por meio de sua configuração gráfica. Na primeira edição do romance, lançado pela editora Cosac

Naify,[2] contrastam o dourado na fonte do texto e o roxo no papel ao fundo da capa; e, no interior, o texto em roxo, sobre páginas brancas, douradas e lilases, se combina a fotografias em sépia e a outras colagens.[3] Entre essas, figuram especialmente imagens antigas de publicidade, que assinalam as páginas ao modo de marcadores improvisados, como se fossem quaisquer papéis soltos, originalmente com algum outro uso, de que os viajantes se valem quando estão fora de casa e não dispõem de instrumento mais apropriado para esse fim. Afora isso, a natureza do texto é diversificada, pois se compõe de fragmentos curtos e de gêneros distintos (carta, narrativa, poema), que assumem vozes narrativas diversas.

O fato de explorar profusamente o processo de citação como inventividade, produzindo um confronto entre o texto literário e o ensaio, foi retomado pela crítica Ângela Dias em "A descrição do mundo de Veronica Stigger ou uma antropofagia desidratada" (2015). Dias se vale das ponderações acerca da citação de Antoine Compagnon, teórico que associa essa prática à colagem e ao jogo infantil, a fim de esclarecer a composição do romance: "O

[2] Relançado pela Tordesilhas, de São Paulo, em 2022, a nova edição repete alguns dos aspectos do projeto gráfico inicial do livro, o que não inclui o uso das cores.

[3] Não se trata da única publicação da autora em que há uma preocupação especial com o suporte. Stigger faz um uso do objeto livro confeccionando uma continuidade (ou intercambialidade) entre conteúdo e suporte, tanto nesse romance como em outros da autora. De maneira similar, a coletânea de contos *Anões* (2010), publicada pela extinta Cosac Naify, foi editada em páginas de gramatura mais espessa, similares à de livros infantis, e de dimensões menores que o usual, resultando um volume pequeno e robusto. *Sul* (2016), livro que ganhou o Prêmio Jabuti na categoria contos, integra-se por três textos de gêneros distintos: um conto, um texto teatral e uma sorte de poema confessional. Na capa em vermelho e branco, há uma fotografia da escritora quando criança; por sua vez, o texto derradeiro é dividido em duas partes: "O coração dos homens" e "A verdade do coração dos homens". A segunda, que supostamente "desmente" a primeira, foi impressa com as páginas coladas, como os livros antigos, que necessitavam ser "abertos" pelos seus primeiros leitores, de modo a sugerir que a "verdade" ou o "segredo" estaria oculto e, ao mesmo tempo, disponível à revelação. Ver: *Corpo-alma da literatura:* a forma do livro espetáculo, entrevista com Veronica Stigger (2023).

texto é estruturado basicamente com a citação de palavras já que, na narrativa dos variados eventos, por sua franca visualidade, se utiliza de empréstimos cuja natureza é basicamente descritiva e não conceptual" (Dias, 2015, p. 66). O romance se vale de uma infinidade de fontes críticas, teóricas e literárias vinculadas ao Modernismo, especificadas na seção "Deveres",[4] situada ao fim do livro. Além disso, a disposição episódica da narrativa, formada por quadros animados, cômicos e ricamente descritivos, tentaria retomar o clima de utopia das vanguardas de 1920, mas sem o mesmo ímpeto provocativo. Nesse sentido, para Ângela Dias (2015), o resultado seria a repetição do procedimento de cópia e citação do Modernismo, todavia desprovido de sentido crítico no texto contemporâneo, posto que entraria em questão a própria teatralização do romance como um ato de leitura.

No mesmo ano, o intelectual argentino Mario Cámara apresenta uma conferência na qual constata que a alusão à Amazônia em *Opisanie świata* seria uma recriação do conceito de origem do Modernismo, tornada vertiginosa e instável pela autora. Aludindo ao impacto das pesquisas sobre essa vanguarda empreendidas por Stigger no texto ficcional (o qual, por si só, dissolve os limiares entre a literatura e o ensaio), Cámara evoca especialmente o olhar lançado às figuras de um Modernismo das margens, como Maria Martins, Flávio de Carvalho, e de uma vanguarda *avant la lettre*, como Euclides da Cunha, para quem a Amazônia figuraria como o topos de uma origem movediça, que desborda os limites do nacional. A floresta amazônica e o seu rio, cuja descrição é parca no romance e

[4] Vale salientar que "Deveres", embora assuma um papel similar ao de uma seção de referências bibliográficas em um texto teórico, anula qualquer hierarquia entre as fontes documentais, literárias e acadêmicas, ao elencá-las junto a conversas particulares da autora com seus pares e com familiares.

que deixam de ser relevantes como destino de viagem, se revelariam imaterialmente, tal qual "o signo de uma maneira de compreender a arte e a história"[5] (Cámara, 2016, p. 216-217). Portanto,

> [...] O Amazonas, *mais do que remeter a algum tipo de sublime natural*, é uma presença anunciadora de que, por trás de toda imagem estática, subjaz um movimento constante, e de que a origem, se considerarmos o Amazonas como uma sorte de "origem do mundo", já está sempre em perpétuo movimento[6] [...] (Cámara, 2016, p. 218, grifo original).

A meu ver, contudo, o que parece estar em jogo é a retomada de procedimentos similares aos da vanguarda a fim de subverter não só uma concepção moderna de viagem como conhecimento, como também de revisitar o contexto em que se fomentou o marco ou a origem desse movimento, a Semana de Arte Moderna de 1922. Nesses termos, vale recordar que o título do romance, traduzido como "Descrição do mundo", advém de uma série de mesmo nome do polonês Roman Opalka, quem, por sua vez, batiza o protagonista. Em *Descrição do mundo* (1923), breve ensaio dedicado à série produzida por Opalka entre 1968 e 1970, Stigger compreende que o trabalho do artista se sustentava em similitudes e dessemelhanças, como as que existem entre os grãos de areia:

> *Opisanie świata* é como se costuma traduzir para o polonês o livro de Marco *Polo Il Milione* (que, no Brasil e

[5] No original: *el signo de un modo de entender el arte y la historia*.

[6] No original: *[...] El Amazonas, más que remitir a algún tipo de sublime natural, es una presencia que indica que detrás de toda imagen estática subyace un movimiento constante, y que el origen, se tomáramos al Amazonas como una suerte de origen del mundo, ya se encuentra siempre en perpetuo movimiento [...].*

> em Portugal, foi traduzido como Livro das maravilhas, Livro de viagens ou apenas Viagens), recuperando aquele que talvez seja seu título original, em franco-italiano: *Le Devisement dou monde* (A descrição do mundo). É, portanto, uma expressão que se refere às viagens e ao conhecimento. Na série de Opalka, realizada entre 1968 e 1970, esta mesma expressão *não remete a uma descrição qualquer do mundo*. Sobretudo, não se trata de um relato de viagem, mas de tentativas de reinvenção da criação bíblica do universo [...] (Stigger, 2023b, n.p., grifo nosso).

Como vemos, a autora revela uma compreensão da gênese que recria a herança e a descendência, na medida em que a leitura do mundo pelo artista polonês deixa de constituir um relato similar ao dos textos aos quais se remete, posto que *reconstitui o próprio evento que teria dado origem a esse mundo*.

A bordo do navio

Em *Opisanie świata*, não apenas a noção de origem se modifica, como sugerira Mario Cámara, mas também a própria tradição mimetizada pela autora, seja por meio da repetição dos procedimentos de criação literária, seja por meio de alusões cômicas às figuras canônicas do Modernismo e à elite fomentadora das viagens de "descoberta" do Brasil e financiadora desse movimento. Na composição do romance de Stigger, o uso profuso de citações quase literais e de referências a escritos dos intelectuais modernistas e a respeito deles faz com que a tradição vanguardista seja retomada ao modo do pastiche pós-moderno.[7] Além

[7] No seu texto, Ângela Dias (2015) coteja trechos do romance — como o dedicado a introduzir a personagem Bopp logo na sua primeira aparição na narrativa, vestindo um quimono chinês com um dragão —, e os relatos de Sérgio Buarque de Holanda, Jorge

das citações, que incorporam a discursividade modernista na narrativa de maneira disseminada e anti-hierárquica, a autora mimetiza os processos inventivos de poetas como Oswald de Andrade, com os seus álbuns poéticos ilustrados[8] e a sua poesia *ready-made*, e de Mário de Andrade, por meio das "coleções" de vocábulos, em línguas indígenas e em português, enriquecidas pelas pesquisas nos acervos etnográficos sobre os povos indígenas e a cultura popular e pelos registros coletados em viagens ao redor do país.

Em *Pau Brasil* (2003), Oswald de Andrade instaura cortes na prosa de viajantes europeus (Caminha, Gandavo etc.) e, por meio da cesura dos versos, do recorte fabril, aproxima a sua poética do dadaísmo e do apagamento das bordas entre o produto artístico e o industrial (Campos, 2017). Por outro lado, os volumes de Stigger e de Andrade prezam o inacabamento e a circularidade, pois valem-se dos mesmos recursos a fim de sugerir a constituição do livro como "passagem" em detrimento da obra, ou então *como o percurso de uma viagem*. Desse modo, as aberturas e os términos de *Pau brasil* e *Opisanie świata*, colocados lado a lado, são vistos através de um espelho deformador, em que os esboços da caravela e do navio das ilustrações de Tarsila do Amaral, em estilo *naïve*, são preenchidos e aprimorados pelas fotografias das embarcações a que correspondem no exemplar de Stigger.

Na lista de "Deveres", apresentada pela pesquisadora ao final do volume, está presente *O turista aprendiz*, a narrativa impura de Mário de Andrade, que transita entre

Amado e Augusto Meyer contendo as suas impressões acerca de Raul Bopp, bem como menciona as referências à poesia de Carlos Drummond de Andrade e a *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade.

8 *Pau brasil*, de 1925, e o *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, de 1927.

o ficcional e o documental, publicada postumamente em 1972. Para esse autor, a viagem reforça o sentido complementar de formação, conferindo autoridade àquele que pôde contemplar *in loco* a imensidão do rio, os desertos nordestinos, enquanto registrava, no percurso, os cantares populares, as faces do povo e as paisagens da terra. Por conseguinte, em uma crônica publicada em 1931 no *Diário Nacional*, intitulada "Amazônia", Andrade escreve que "As viagens nos dão muita autoridade... Eu mesmo já sofri desse preconceito do 'homem viajado' [...]" (Andrade, 1976, p. 163); e acrescenta que: "Ora, o indivíduo viajado pode estar destituído da verdade, mas possui a evidência do mundo que viajou. E por isso o argumento dele é possante, embora intelectualmente seja muitas vezes uma covardia" (Andrade, 1976, p. 164). Lembremos que, para Ângela Dias, o texto da escritora contemporânea distorce a concepção moderna do processo educativo da viagem, teatralizando a construção do saber como um ato de leitura (Dias, 2015). Podemos acrescentar que, afora o desvio desse propósito, também a lógica do argumento de autoridade, conferido pela noção de viagem como experiência formativa — e explícito no comentário de Mário de Andrade acerca do "homem viajado" — cai por terra na narrativa de Stigger.

Não por acaso, as viagens de Mário de Andrade eram formadoras de arquivos, acervos compostos pelos documentos que resultariam em obras ensaísticas ou ficcionais, como o livro póstumo *O turista aprendiz* (1972) e a rapsódia *Macunaíma* (1928), entre tantos outros. Por sua vez, os recortes de jornal, expostos no romance de Stigger, consistem em despojos da leitura, em acúmulos de excertos irrelevantes, normalmente de anúncios publicitários,

que produzem um efeito de comicidade. Dessa maneira, a autora desloca o foco do princípio da autoridade, vinculado ao arquivo, em favor do intervalo e do prazer/jogo vividos pelo leitor ao percorrer as páginas dos jornais. Os anúncios são, portanto, como os textos que distraem o estudioso de sua tarefa de pesquisa, pois, normalmente, não dizem respeito ao cerne do seu trabalho, mas chamam a atenção pelo estranhamento resultante da distância entre o tempo de publicação e o da leitura.

Flávio de Carvalho, que também figura entre os "Deveres", empreendeu uma viagem amazônica, objeto do ensaio de Stigger "Expedição, experiência: Flávio de Carvalho na selva amazônica" (2019), e deixara inscrições precárias, hoje depositadas no Fundo Flávio de Carvalho do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, na Universidade de Campinas, por meio dos rolos do filme inédito *A deusa branca* e das duas versões do diário *Na fronteira do perigo* (1958).[9] Nesses documentos, assim como no relato sobre voo ao Paraguai, que compôs a série "Rumo ao Paraguai" (1943-1944), a paisagem se encontra perturbada pelo medo ou pelo transe, tornando-se não propriamente a imagem de uma forma, mas um registro de cores e de miragens, conforme vemos no excerto do segundo texto da série amazônica: "Fotografamos e filmamos as margens iluminadas de verde [e] amarelo com diques de troncos secos e árvores esguias e retas, como as colunas de um palácio encantado, contornadas de manchas de Sol e sombra" (Carvalho, 1958, n.p.).

Essa percepção da paisagem como imagem fugidia,

[9] Refiro-me aos datiloscritos, inéditos e muito semelhantes, intitulados *Na fronteira do perigo*, em língua portuguesa, e *On the Frontiers of Danger*, em inglês, produzidos pelo artista durante essa jornada e hoje depositados no Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE), na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

como luz que ofusca e cega, sempre flutuante, afasta Carvalho, mas também Euclides da Cunha e Veronica Stigger, de uma lógica ocularcêntrica tanto do conhecimento como da arte, a qual predominaria, por exemplo, na tradição fisionômica da paisagem dos artistas que visavam abolir a mediação entre o olho humano e a natureza retratada. Quando Cunha se depara com a natureza da floresta amazônica, procura se desarmar das descrições prévias dos viajantes naturalistas, como Wallace e Humboldt, que enchiam os seus relatos com a descrição de uma paisagem onírica, opulenta, próxima ao *El Dorado* ou ao Paraíso, evitando se "impregnar" por essas narrativas (Süssekind, 1990). Desse modo, em *À margem da história* (1909), de Euclides da Cunha, a floresta é a pintura inacabada de um artista que não cessa de refazê-la, similar à arte impressionista: "[...] com a ânsia, com a tortura, com o exaspero de monstruoso artista incontentável a retocar, a refazer e a recomeçar perpectuamente um quadro indefinido" (Cunha, 2015, n.p.). Por sua vez, em Veronica Stigger, assim como a floresta importa menos do que a jornada em si, a natureza não constitui o mundo, nem é representada, pois se resume a uma explosão abstrata da cor:

> [...] — A felicidade da família era a sua felicidade, e isso, para ele, era a única coisa que importava — concluiu Hans, voltando-se finalmente para seus companheiros de viagem que, agora despertos, olhavam para ele e, além dele, para a infinita e assombrosa floresta que se avistava ao fundo, desesperadamente verde como uma esmeralda (Stigger, 2013, p. 121).

O desvio da autora com respeito à tradição modernista se constitui, igualmente, por meio de uma inversão

da lógica da genealogia familiar e da transmissão do conhecimento, posto ser o filho (Natanael) quem busca o pai (Opalka) e o instrui quanto à melhor maneira de ir ao seu encontro. Isso se dá na carta que abre o romance, situada antes mesmo da folha de rosto e da epígrafe, como se consistisse em um documento à parte. A missiva está repleta de verbos no imperativo: "traga consigo um paletó de inverno"; "traga consigo o relógio"; "compre também duas garrafas de vinho"; "fique de olho na valise" etc. (Stigger, 2013, n.p.). Essas sugestões dadas pelo filho, ricas em detalhes e muitas vezes dispensáveis, guiam Opalka ao longo de seu trajeto, e seus fragmentos são reposicionados entre as seções do livro.

Acompanhado de um Bopp *clownesco*, de quem se torna amigo no trem, Opalka parte ao encontro do filho, mas o propósito falha em seus objetivos, pois Natanael falece antes de que cheguem à Amazônia. Stigger subverte, dessa maneira, a temporalidade historicista da vanguarda, que, por meio da paródia, produzia caricaturas das tradições literárias anteriores, bem como das interpretações do mito totêmico freudiano do assassinato do pai, interpretado pelos escritores canônicos do Modernismo dos anos 1920.[10]

Na tessitura dessa rede de contágios entre texto e imagem, mas também entre a cópia (contemporânea) e os originais (modernistas), Stigger aproxima-se do rizoma em detrimento da raiz, rompendo com o princípio de causa e efeito, aspecto inerente à rede, segundo Virginia Kastrup

[10] Por exemplo, por Oswald de Andrade, quando, no seu "Manifesto antropófago", defende a necessidade de transfigurar o tabu em totem; por Mário de Andrade no conto "O peru de Natal", em que o *pater familias* morto ocupa a mesa mesmo na sua ausência; por Raul Bopp, no poema *Cobra Norato*, no qual reencena o rapto da filha da rainha Luzia do leito paterno pela serpente mítica.

(2004). Para Kastrup, a rede assume a aparência de uma figura topológica, constituindo-se pela existência de nós e pela proeminência dos espaços vazios em detrimento dos preenchidos, o que sugere que a conexão entre os elementos predomine sobre a importância da forma de fato. Por conseguinte, o "primado da linha" faz com que a rede evoque o rizoma, com o qual partilha, entre outros princípios, o de conexão, por meio do qual o rizoma se separa da árvore, constituindo laços sem obedecer a uma ordem hierárquica ou de filiação, seguindo direções diversas e escapando à ordem de sucessão cronológica (Kastrup, 2004).

Como mencionado, quando Opalka atinge o seu destino e recebe a notícia do falecimento do filho, depara-se, em seguida, com o corpo ainda morno no leito do hospital e, na face pálida do jovem, distingue traços que lhe parecem ligeiramente familiares: os lábios finos, semelhantes aos seus; o nariz delicado, como o da mãe. Todavia, ao tomar a fotografia que Natanael guardava entre os dedos, na qual se revela uma imagem de si na juventude, ainda na Amazônia, o pai (o original) se reconhece no filho (a cópia):

> [...] Era uma fotografia sua, de quando estivera na Amazônia e conhecera e amara a mãe de Natanael, a mãe do filho que não sabia ter, a mãe do seu filho morto. A fotografia fora tirada na beira de um rio, no meio da floresta. Não lembrava mais por quem. [...] *Na imagem que tinha nas mãos, em que reconhecia muito mais o filho do que a si mesmo*, Opalka sorria, mostrando os dentes superiores, retos e brancos (Stigger, 2013, p. 136, grifo nosso).

As estratégias de reinvenção do original adotadas por Stigger no romance *Opisanie świata* possibilitam que

a tradição se modifique por meio do contato com o texto novo. Afora os usos da aproximação entre texto e imagem e da citação, que a associam a Oswald de Andrade, a escritora brasileira recupera traços característicos da rapsódia *Macunaíma* 2008, de Mário de Andrade — tais como as listas infindáveis de termos em línguas indígenas para se referir aos animais silvestres ou a outros elementos da natureza. No texto contemporâneo, essas relações são convertidas em uma coleção inusitada de objetos manufaturados, nem sempre relacionados entre si, destituída de qualquer pretensão de inventariar a fauna e a flora nacionais, como ocorria na narrativa de 1928:

> Na busca, eles acharam três botões vermelhos, dois azuis, um marrom, quatro cor de pérola, uma vela de sete dias pela metade, um vasinho de flores quebrado, um macaquinho de porcelana sem cabeça, uma echarpe, um lenço usado, dobrado e recheado de ranho já duro, três pentes, uma escova de dentes, um comprimido azul e três brancos [...] etc. (Stigger, 2013, p. 55).[11]

O livro de 2013 se reporta, ainda, às lendas folclóricas amazônicas pelas quais os modernistas se interessavam, como a da Cobra Grande, estampada em uma notícia

[11] Podemos comparar o trecho com excertos como o transcrito da seguir, a partir da rapsódia publicada por Mário de Andrade em 1928: "E estava lindíssimo na Sol da lapa os três manos um loiro um vermelho outro negro, de pé bem erguidos e nus. Todos os seres do mato espiavam, assombrados. O jacareúna o jacaretinga o jacaré-açu o jacaré-ururau de papo amarelo, todos esses jacarés botaram os olhos de rochedo pra fora d'água. Nos ramos das ingazeiras das aningas das mamoranas das embaúbas dos catauaris de beira-rio o macaco-prego o macaco-de-cheiro o guariba o bugio o cuatá o barrigudo o coxiú o cairara, todos os quarenta macacos do Brasil, todos, espiavam babando de inveja. E os sabiás, o sabiacica o sabiapoca o sabiaúna o sabiapiranga o sabiagongá que quando como não me dá, o sabiá-barranco o sabiá-tropeiro o sabiá-laranjeira o sabiá-gute, todos esses ficaram pasmos e esqueceram de acabar o trinado, vozeando vozeando com eloqüência [...]" (Andrade, 2008, p. 50-51).

de jornal, e a da Iara, supostamente vista pelos viajantes a bordo do navio, antes de que constatassem se tratar de um cadáver. Todavia, as lendas do imaginário amazônico são contrastadas com alusões ao folclore do sul da Itália, em especial à sobrevivência das superstições e do misticismo, contidos na interpretação que vincula o ritmo da tarantela ao tarantismo (a dança delirante de Priscila, a bordo do navio), como esclarece o estudioso Ernesto De Martino em *A La terra del rimorso* (1961), constante na relação de "Deveres".

Por fim, torna-se digno de nota um último aspecto iluminado a respeito do cânone modernista, sugerido tanto pela presença *clownesca* da personagem Bopp, como pelas provações sofridas, durante o trajeto de navio, por outras personagens que aludem aos momentos formativos da Semana de Arte Moderna e aos seus escritores canônicos. Nesse sentido, o crítico argentino Mario Cámara (2016) observara, em sua conferência, que as remissões ao Modernismo canônico não chegariam a fazer desse um romance alegórico ou histórico acerca dessa vanguarda, e sim a "sua reescritura e profanação". Compreendemos que essa "profanação" se institua pelo fato de as figuras do autor se manifestarem somente como ausência, e não pela referência à sua materialidade empírica. Todavia, mesmo os nomes dos autores estampados pela narrativa exercem uma função classificatória, de filiação e se associam a como circulam os discursos sobre a vanguarda modernista na crítica acerca do movimento.[12]

Portanto, o traço cômico com que são trazidos os intelectuais em torno do Modernismo, em especial quan-

[12] Ver, nesse sentido, a retomada da teoria barthesiana sobre a morte do autor e o esclarecimento sobre a permanência de uma função autoral por Michel Foucault no seu texto "O que é um autor?" (1969).

do são ridicularizados no convés do navio, não me parece ser isento de criticidade, e sim apontar a uma singularidade dessa vanguarda (a do seu vínculo com as elites), em especial quando cotejamos o romance de 2013 com a brutalidade com que a autora se refere à classe média em outras de suas ficções. Vale salientar que estão embarcados, além de Bopp (e, obviamente, do protagonista Opalka), Dona Oliva,[13] figura aristocrática, à semelhança de uma das patronas do movimento, Olívia Guedes Penteado e as suas sobrinhas (as Olivinhas), bem como o senhor e a senhora Andrade,[14] um poeta e uma pintora, ambos herdeiros da elite cafeeira paulistana. Durante o trajeto, após terem cruzado a linha imaginária do Equador e se submetido a outros episódios burlescos como bacanais, os neófitos deveriam atravessar uma espécie de ritual de iniciação, a que se dedicaram as "Olivinhas", o homem triste e a sua mulher, o senhor de cadeira de rodas, a sua enfermeira e um inglês de fraque. Esse ritual, designado Festival de Netuno, constitui-se em tarefas violentas e desmoralizantes: os viajantes se lambuzavam de graxa e breu, que feria as suas faces, e não poderiam reagir, sob a pena de serem punidos. Depois, engoliam bananas com casca e tudo e precisavam ocultar a ânsia, para, enfim, nadarem no chão sobre uma poça com água entornada da cozinha, entre outras

[13] Em um dos seus cadernos pretos, Bopp faz anotações sobre os novos amigos que encontra nessa etapa do percurso. Acerca de Dona Oliva, escreve: "Andaluza. Enviuvou do marido muito cedo. Vive de suas posses. Não tem filhos. Não tem amantes. Possui um casarão no Brasil, na capital federal, bem perto do palácio do governo. Mas não está indo direto para lá. Quer antes mostrar a floresta para as sobrinhas. Espera encontrar onças. Não suporta geleia de cereja" (Stigger, 2013, p. 72).

[14] Apresentados da seguinte maneira por Bopp: "Brasileiros. Paulistas. Foram reis do café. Não são mais. Perderam boa parte de suas fortunas com a crise. Costumavam viajar só na primeira classe, mas agora tiveram que se contentar com a categoria turística. Sentem-se deslocados. Nas tardes ensolaradas, a senhora Andrade gosta de pintar ao ar livre. O senhor Andrade faz versos. Ele queria que servissem rãs todos os dias no almoço, mas o cozinheiro não atende a seu pedido" (Stigger, 2013, p. 72).

tantas provas. Os seus corpos úmidos deslizavam sobre uma madeira suja, sob o riso e os aplausos da assistência, aparentemente indiferente aos ferimentos, à humilhação e à crueldade das tarefas: "[A mulher do homem triste] Caiu como uma pedra, desmanchando o coque. Todos riram e aplaudiram com gosto a sua falta de jeito" (Stigger, 2013, p. 109); "Sem que ela percebesse, seu vestido enganchou numa das frestas da madeira e, quando ela se ergueu, rasgou. A multidão exultou" (Stigger, 2013, p. 109).

O efeito gerado pelas cenas acima é o de uma caricatura das elites muito similar à presente no filme *Triângulo da tristeza* (2022), dirigido pelo sueco Ruben Östlund. Esse filme perfaz um retrato satírico sobre as desigualdades sociais e a superficialidade das classes abastadas e dos espécimes alienados que circulam por esses meios, como o casal formado pelo modelo Carl e pela *influencer* Yaya, que viajam o mundo patrocinados pelos "*likes*" e são incapazes de manter uma relação mais profunda do que a comercial, mas também uma família grotesca de russos e um casal de produtores de granadas. O episódio mais emblemático do filme culmina em uma viagem de navio, durante a qual a tripulação bem-treinada se dedica a entreter os super-ricos por meio de encargos variados, desde servi-los em suas refeições até se submeterem a brincadeiras vexatórias. A sátira se intensifica com um acidente que acomete o navio, cuja navegação se torna instável, durante um jantar de iguarias gastronômicas. Por conseguinte, passageiros e tripulantes não conseguem manter a refeição em seus estômagos e sequer permanecem em pé, de modo que perdem o equilíbrio e resvalam no chão, sobre o próprio vômito.

Esse cotejamento entre ambas as cenas — a do romance e a do filme — acentua o caráter da brutalidade contra classes específicas — seja a elite propriamente dita, seja a classe média — presente em ambas as produções. No ensaio dedicado à literatura de Veronica Stigger, Wilma Arêas e André Santana, publicado em *Coros, contrários, massa* (2022), a pesquisadora Flora Süssekind reporta-se a um traço de dessolidarização social partilhado pelos segmentos da classe média nos quais se debruçariam esses escritores, em cuja literatura "[...] se explicitam as estruturas assertivas, os estereótipos, as moralidades, hierarquias, classificações, os servilismos e exclusões impositivos que habitam a língua e a cultura literária" (Süssekind, 2022, p. 566).

A partir desse viés, a crítica carioca investiga a existência de uma sorte de "rastro de sangue" na narrativa de Stigger, identificável nos três textos que compõem *Sul* (2016), bem como nas constantes referências teatrais desde *O trágico e outras comédias* (2004), por meio de cenas singulares que funcionam como exercícios de brutalidade e ironia. Nesse sentido, o microconto "Os anões", do livro homônimo de 2010, consistiria em um exemplo dessa prática. Na narrativa, a escritora ironiza com os comportamentos da classe média, condenando os seus atos de violência gratuita contra um casal de anões, ao mesmo tempo em que expõe a atitude absurda (a do linchamento) e a sua comicidade.

Portanto, não parece fortuito o episódio esdrúxulo e humilhante do navio em *Opisanie świata*, cujos participantes rememoram os fomentadores da Semana de Arte Moderna e dos sofisticados salões literários que a antecederam, como Olívia Guedes Penteado. O acontecimento,

no seio da narrativa, sugere o caráter aristocrático de um movimento que, *via de regra*, foi reconhecido por fazer emergir os "recalques" da cultura brasileira (a nossa imperícia linguística, os costumes populares, as raízes indígenas e africanas).[15] Esse traço fora reconhecido inclusive pelos arautos dessa vanguarda, como Mário de Andrade no seu ensaio de balanço do movimento, publicado em 1942. Nesse texto, ressalta — para além do intuito disruptivo da vanguarda — o seu "nacionalismo antipopular" e a sustentação em uma aristocracia tradicional cafeeira, responsável por financiar o evento e os salões em que se debatiam as produções artísticas dos autores envolvidos na Semana.[16]

A página branca como destino

A escrita de Stigger interrompe a lógica da causalidade, pois, se o seu romance se relaciona à tradição modernista pela via da citação, a emergência desses textos e dispositivos autorais no presente atualizam os procedimentos criativos e revisam os pressupostos fundacionais

[15] Ver, nesse sentido, o texto de Antonio Candido, intitulado "Literatura e cultura: de 1900 a 1945" (2010).

[16] Francisco Foot Hardman, em *A ideologia paulista e os eternos modernistas* (2022), mostra-se especialmente crítico quanto às leituras que se pautam na proposta multiculturalista da antropofagia e no seu projeto exclusivista e hegemônico do país. Desse modo, o autor especula sobre a existência de preconceitos regionalistas na poesia oswaldiana, oriundos das oligarquias. Para ele, tais estereótipos seriam responsáveis por forjar uma ideologia paulista do Brasil por meio da perspectiva de que a voz "dos de baixo" permaneceria subalternizada, posto se revelar somente pela via do pitoresco e do folclórico nessa literatura. Por isso, segundo Foot Hardman, a burguesia oligárquica de São Paulo teria colaborado para que se construísse uma "nova naturalidade" da nação, por meio de uma conjunção entre brasilidade e modernidade. Para o autor, o "indianismo às avessas" da literatura modernista teria sido visto por meio de uma lente "mistificadora" por boa parte da crítica, a qual deixaria de problematizar a maneira como as culturas subalternizadas são incorporadas, por exemplo, pela poesia de Oswald de Andrade: "[...] a poesia pau-brasil e antropófaga, com sinais trocados, um índio idealizado e um negro domesticado, para só ficar nos dois grandes conjuntos étnicos não brancos da formação social brasileira" (Foot Hardman, 2022, p. 24).

dessa vanguarda. Ora, além de romper com a lógica da causalidade, como vimos, as redes literárias podem se conformar por meio da migrância e de uma concepção de viagem como estética, em substituição da viagem de fato ou como conhecimento. Nessa jornada pelo campo literário expandido de *Opisanie świata*, sujeitos plurais assumem enunciações instáveis, por meio de vozes narrativas e gêneros variados: a carta, o poema, o guia e o caderno de viagens. Todavia, o último suporte permanece em branco, na medida em que, se o mundo não pode ser representado nem descrito, é porque mundo e terra não existem *a priori*, mas surgem da justaposição entre texto e imagem de arquivo, dos deslocamentos e da linguagem na literatura de Stigger.

Como nos esclarece Isabel Jasinski em "Redes literárias singulares e escritas nômades" (2022), a rede não produz obras, mas "escritas nômades", resultantes de articulações de amizade, mas também dos atravessamentos entre a realidade e a ficção e da valorização do *percurso* em detrimento do estado. Tais formas de escritura promoveriam "a ultrapassagem das fronteiras do espaço e da linguagem, compondo um espaço aberto de concepção de sentidos e trocas simbólicas" (Jasinski, 2022, n. p.). Nesse sentido, Jasinski (2022) compreende que, na literatura dos escritores latino-americanos sobre os quais se debruça (Alzira Brum, Dani Umpi e Rei Andújar), a mobilidade colabora para a construção do território. Isso porque o próprio território passa a consistir em uma dinâmica de sentidos, elaborada por meio da relação do sujeito com o espaço.

Assim, a condição de passagem, segundo observa Jasinski a partir de *El sentido del mundo* (2003), do filósofo francês Jean-Luc Nancy, gera processos dinâmicos de significação ou de significância, os quais poderíamos associar

aos produzidos por essa sorte de livro circular, formado por tessituras de textos diversos. Ademais, a narrativa de Stigger prima pelo apagamento dos mapas em favor do trajeto nos espaços fluidos, como o oceano Atlântico e a floresta amazônica, a qual não figura nem como espaço definido, nem como a origem, mas meramente como a cor verde, extraída da forma da paisagem.

Ora, se a viagem como formação na modernidade estaria ainda pautada em uma compreensão da experiência, conferindo a autoridade ao sujeito que a vivencia e a relata, conforme a compreensão dessa por Mário de Andrade em "Amazônia", em Stigger adquire o sentido de encenação, de leitura e de puro relato. Dessa maneira, a autora sugere que a descrição do mundo *surja com o próprio mundo* e que esse se trate de uma construção linguística, da qual poderíamos apontar apenas o vazio e os silêncios, conforme constata a personagem Opalka, na tentativa vã de preencher a página em branco do seu caderno com um relato de viagens.

> — Tome — disse Bopp, estendendo-lhe um caderninho preto. — É um presente. Serve para fazer anotações. Para que o senhor escreva o que passou. Ajuda a superar. E a não esquecer. A gente escreve para não esquecer. Ou para fingir que não esqueceu.
> Bopp se calou e, depois de um tempo, acrescentou:
> - Ou para inventar o que esqueceu. Talvez a gente só escreva sobre o que não existiu (Stigger, 2013, p. 145).

Em *El sentido del mundo* (2003), Nancy se volta ao interdito da representação, bem como à inquietação da filosofia, desde o século XIX, quanto ao vínculo entre o sentido e o pensamento. Para o filósofo francês, não há

demanda de sentido, posto que essa conflui para a representação e para a identidade — fundamentos modernistas, junto à pesquisa de origem, atrelada aos propósitos da antropofagia de revirar as raízes da raça (Nancy, 2003). Por sua vez, a narrativa de Stigger endossa o fato de o próprio sentido se encontrar em estado de abandono. Isso porque, para Nancy, o pensamento sobre o mundo é inseparável de sua práxis ou do processo, algo também captado pela personagem Bopp, ao oferecer o caderno em branco, e por Opalka, cuja atividade de descrição do mundo — ou mesmo de relatar a viagem — se mostrara impossível de antemão (Nancy, 2003). Como vimos, a tarefa apenas pôde se conformar como remissão aos inacabamentos (por meio dos restos de textos de autorias diversas e dos despojos do arquivo), bem como pelo procedimento de cópia e de reescritura dos relatos dessa tradição consolidada e sobre os seus cânones, dispositivos e gestos autorais passíveis de serem reencenados e atualizados.

Referências

ANDRADE, Mário de. Amazônia. *In:* ANDRADE, Mário. **Táxi e crônicas no Diário Nacional**. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. p. 163-164.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma:** o herói sem nenhum caráter. Estabelecimento do texto: Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ANDRADE, Oswald de. **Pau brasil.** Edição fac-similar. Caixa modernista. São Paulo: USP; Imprensa Oficial; Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CÁMARA, Mario. Veronica Stigger, un recorrido posible entre arte, literatura y crítica. *In:* OLINTO, Heidrun Krieger, SCHØLLHAMMER, Karl Erik, SIMONI, Mariana (org.). **Literatura e artes na crítica contemporânea**. Rio de Janeiro: PUC, 2016. p. 215-224.

CAMPOS, Haroldo. Uma poética da radicalidade. *In:* ANDRADE, Oswald. **Poesias reunidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura: de 1900 a 1945. *In:* CANDIDO, Antonio**. Literatura e sociedade**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

CARVALHO, Flávio de. II — Rumo ao Alalaú: a terra de ninguém. *In:* CARVALHO, Flávio de. **Na fronteira do perigo**, 1958. Datiloscrito inédito.

CUNHA, Euclides. **À margem da história.** São Paulo; Brasília:

Ministério da Cultura; Fundação Biblioteca Nacional; Departamento Nacional do Livro, 2015. [*E-book*].

DE MARTINO, Ernesto. **La terra del rimorso**: contributo a una storia religiosa del Sud. Milano: Il Saggiatore, 1961

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? *In:* FOUCAULT, Michel. **Estética — literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298. (Ditos e Escritos, v. III).

DIAS, Ângela. A descrição do mundo de Veronica Stigger ou uma antropofagia desidratada. **O Eixo e a Roda**: Revista de Literatura Brasileira, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, p. 61-76, jan.- jul. 2015.

FOOT HARDMAN, Francisco. Algumas fantasias de Brasil: o modernismo paulista e a nova naturalidade da nação. *In:* FOOT HARDMAN, Francisco. **A ideologia paulista e os eternos modernistas**. São Paulo: Unesp, 2022. p. 19-33.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade da estética contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014. [*E-book*].

GARRAMUÑO, Florencia. **La vida impropia**. Anonimato y singularidad. Córdoba: Editorial Universitaria Villa María, 2023. [*E-book*].

JASINSKI, Isabel. Redes singulares e escritas nômades. *In:* CORDIVIOLA *et. al.* (org.). **Temas para uma história da literatura hispano-americana I**. Porto Alegre: Letra 1, 2022. p. 1-22.

KASTRUP, Virginia. A rede: uma figura empírica da ontologia do presente. *In:* PARENTE, André (org.). **Tramas da rede:** novas dimensões estéticas, filosóficas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 80-90.

MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. *In:* PARENTE, André (org.). **Tramas da rede:** novas dimensões estéticas, filosóficas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 17-38.

NANCY, Jean-Luc. **El sentido del mundo**. Tradução: Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca, 2003.

STIGGER, Veronica. Corpo-alma da literatura: a forma do livro espetáculo. **Fronteira Z**, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, 2023b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QO-ZMomI65c. Acesso em: out. 2023.

STIGGER, Veronica. Descrição do mundo. **Almanaque Mag**, 1 jun. 2023a. Disponível em: https://almanaquemag.com/descricao-do-mundo/. Acesso em: 20 jun. 2023.

STIGGER, Veronica. **Opisanie świata**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

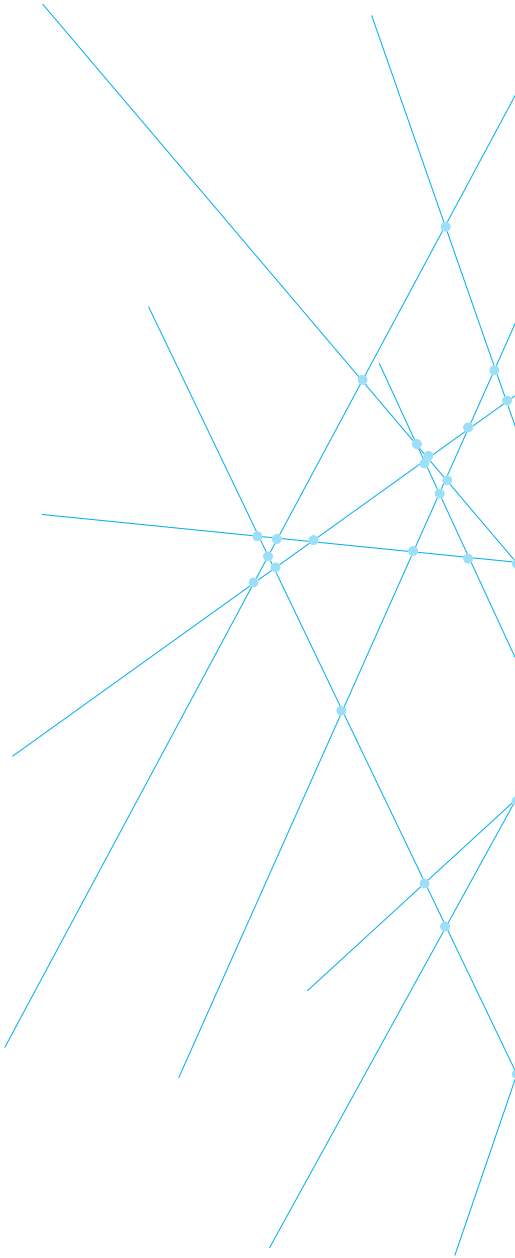
STIGGER, Veronica. Expedição, experiência: Flávio de Carvalho na selva amazônica. *In:* MATA, Larissa Costa da (org.). **Flávio de Carvalho:** "o berço da força poética". São Paulo: Alameda; FAPESP, 2019. p. 101-126.

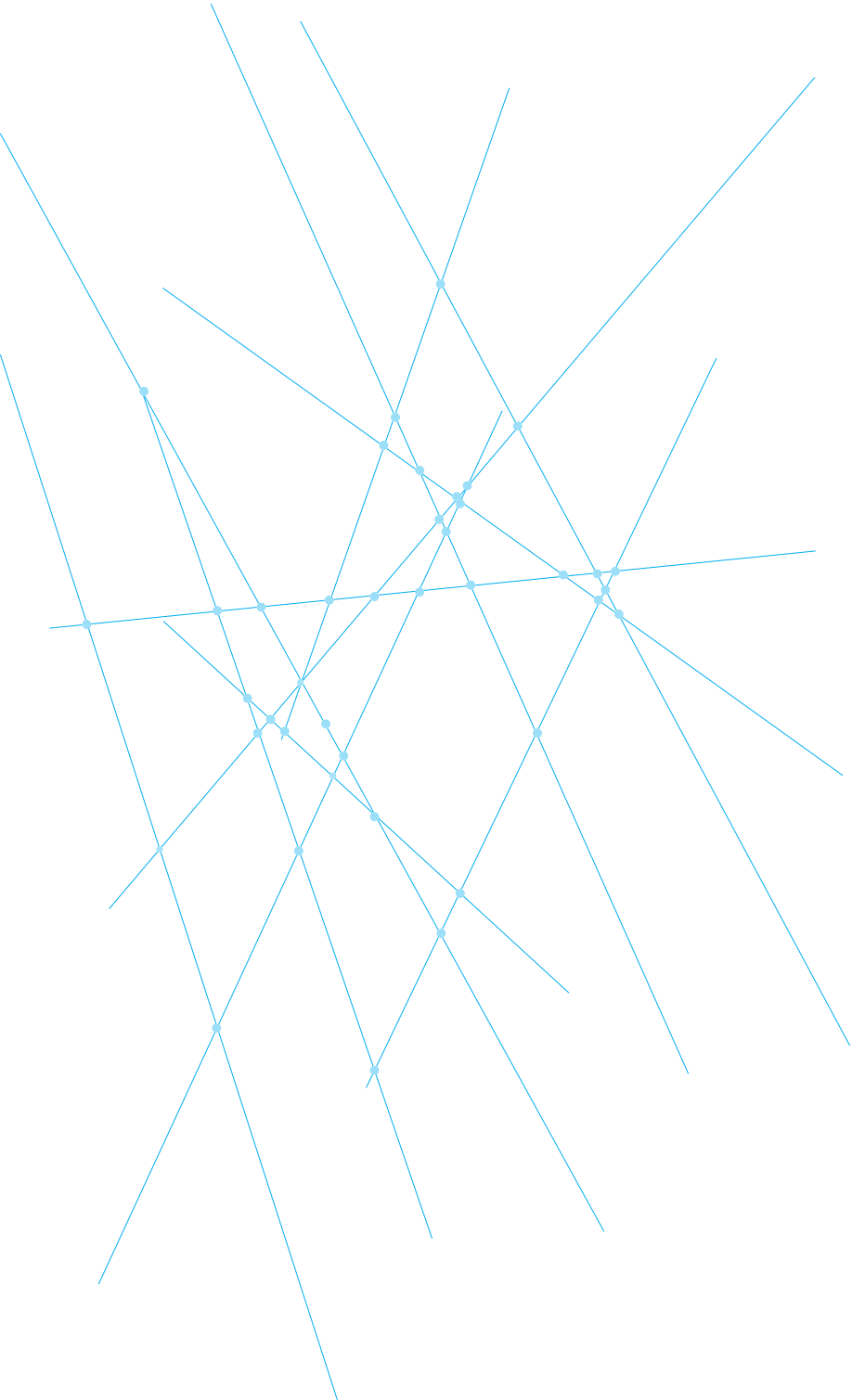
SÜSSEKIND, Flora. Gramáticas (auto)críticas das classes médias: observações sobre a ficção de André Sant'Anna, Veronica Stigger e Vilma Arêas & outros métodos de confrontação. *In:* SÜSSEKIND, Flora. **Coros, contrários, massa**. Recife: CEPE, 2022. p. 562-602.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui***:* o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TRIÂNGULO da tristeza. Direção: Ruben Östlund. Produção de Erik Hemmendorff e Philippe Bober. [Suécia/Alemanha/França/

Reino Unido]: Curzon Artificial Eye, 2022. 1 vídeo (147 min), sonoro, colorido





Poéticas em rede na intersecção Brasil-Paraguai: Wilson Bueno, Douglas Diegues e Josely Vianna-Baptista[1]

Débora Cota
(Universidade Federal da Integração Latino-Americana)

O Paraguai ganhou, ao longo de sua história, a denominação de "ilha rodeada por terra" devido à sua distância das grandes metrópoles e pela carência de uma costa marítima que o ligue facilmente a outras terras. Muitas são as produções culturais, literárias e cinematográficas, por exemplo, que se valem desta perspectiva insular ao tratar do país. Em sua dissertação de mestrado, intitulada *O Paraguai insular: a metáfora da ilha e movimentos insulares* (2016), Damián Cabrera percorre cartografias do Paraguai construídas desde produtos culturais que o consideram em função de sua insularidade. Isto, historicamente, conforme tais produtos culturais, justificaria a invisibilidade e marginalidade do país ou sua perda territorial, ou ainda sua impenetrabilidade cultural. Inclusive a ausência de processos modernizadores em seu interior, como se supõe, é vinculada e veiculada junto à condição de insularidade. No mapeamento do Paraguai insular da literatura elaborada pelo pesquisador, aparecem tanto nomes estrangeiros como importantes nomes da cena literária paraguaia, como Augusto Roa Bastos e Rubén Bareiro Saguier. Mas da

[1] Estudo desenvolvido com o apoio da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da UNILA, através do Edital PAIP/2020. O capítulo revisa e amplia o trabalho, de mesmo título, apresentado no XVIII Congresso Internacional da ABRALIC (2023), em Salvador, no interior do simpósio "Redes como dispositivo teórico-crítico da Literatura Comparada".

mesma forma que a insularidade atravessa estes discursos, "paisagens de aparência móvel", errâncias e um "Paraguai extravasante" também estão contidos em imaginários de produções daquele ou sobre aquele país, como já aponta Cabrera (2016, p. 70-71) em sua pesquisa.

Os materiais estudados neste texto são publicados no Brasil, mas criados em certa intersecção entre Brasil e Paraguai e, assim, não partilham de cartografias que constroem um Paraguai isolado culturalmente, mas, por outro lado, trabalham e criam cartografias nas quais o Paraguai se encontra em rede, encontra-se em relação, especialmente com o seu vizinho, o Brasil. Me refiro, especificamente, às poéticas de Wilson Bueno, Douglas Diegues e Josely Vianna Baptista em obras como *Mar paraguayo* (1992), *Roça barroca* (2011), *Ayvu Rapyta'í* (2023) e *Kosmofonía mbyá-guarani* (2005/2021), entre outras. Apesar de não estarmos diante de trabalhos efetivamente colaborativos, uma vez que não são o resultado de práticas colaborativas entre os autores, pode-se afirmar que eles partilham interesses, materiais e perspectivas críticas de abordagem nos quais, de alguma maneira, encontram-se em relação Paraguai e Brasil e através dos quais se estabelece uma efetiva rede.

Inespecificidade e cultura Guarani[2]

Uma primeira atividade comum aos escritores brasileiros Josely Vianna Baptista e Douglas Diegues diz respeito à tarefa tradutória de textualidades guarani provenientes em sua maioria de comunidades Mbyá-Guarani do Paraguai. Os dois escritores, guardadas suas especificidades, se lançam à tradução de cantos guarani pertencentes à obra

[2] Os Mbyas-Guarani possuem comunidades localizadas em algumas áreas dos territórios brasileiro, paraguaio, argentino e uruguaio, com uma maior concentração no Paraguai.

mitológica *Ayvu Rapyta: textos míticos de los Mbyá-Guarani del Guairá* (2015).[3] Josely Vianna Baptista em *Roça barroca* executa uma tradução de três cantos da obra mitológica, publicando-a em formato de livro composto também por poemas em diálogo com os cantos traduzidos.[4] Por outro lado, Douglas Diegues traduz um dos cantos *Mbyá*, relativo às origens das palavras humanas, ao portunhol selvagem e o publica em livro de formato cartoneira, apresentando-se como organizador da obra que intitula de *Ayvu Rapyta' í* (o pequeno *Ayvu Rapyta*). Diegues também insere esta versão do canto de *Ayvu Rapyta* em portunhol selvagem na antologia chamada *Maravillosos transdelírios* (2023), organizada por ele. Já com materiais Mbyá-Guarani provenientes de regiões do Paraguai e Uruguai, e pertencentes ao acervo de som e imagens do etnomusicólogo Guillermo Serquera, Diegues ainda traduz ao português junto a indígenas dessa etnia canções correspondentes ao cotidiano dos Mbya, publicadas na forma de áudio livro intitulado de *Kosmofonía Mbyá-Guarani* (2006). Materiais deste acervo também compõem o vídeo poema *Nada está fora do lugar* (2017), de Vianna Baptista.

[3] *Ayvu Rapyta*, que significa o fundamento da linguagem humana, dá nome ao livro no qual o antropólogo paraguaio León Cadogan recolhe textos míticos dos Mbyá-Guarani escritos em guarani e traduzidos ao espanhol na mesma obra. Os textos reproduzem, segundo as notas preliminares do livro, o que foi ditado pelos indígenas em confiança pelos serviços prestados a eles pelo antropólogo, nos anos de 1940. Foi primeiramente publicado no *Boletim n. 227 – Antropologia*, n. 5 da Universidade de São Paulo, em 1959, mas também se encontra editado e publicado conjuntamente pelo Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica (CEADUC) de Assunção e a Biblioteca de Estudios Paraguayos (a primeira edição é de 1992.). O livro é considerado um clássico da etnografia e do pensamento indígena. A tradução de Douglas Diegues corresponde ao segundo capítulo desse livro.

[4] Josely Vianna Baptista e Douglas Diegues possuem uma série de outras obras voltadas à cultura indígena. Diegues em sua introdução à sua tradução ao Ayvu Rapyta'í lembra que o trabalho de Leon Cadogan saiu na mesma época em que os poetas concretos brasileiros apresentam o conceito de poesia verbi-voco-visual e que apesar disso Ayvu Rapyta não teve repercussão e nem circulação entre poetas, escritores e críticos. (Diegues, 2023, p. 3)

As obras possuem um formato complexo, já que não apresentam apenas as traduções dos cantos, mas também textos dos autores ou de outros especialistas que esclarecem aspectos relacionados tanto ao trabalho de tradução ali realizado, ou à situação das comunidades Mbyá-Guarani em seus territórios, como pode ser observado em *Roça Barroca*, quanto de outras traduções e comentários ao *Ayvu Rapytá*, ou informações sobre a cultura Mbyá-Guarani, como no caso de *Ayvu Rapyta´í* e *Kosmofonía mbyá-Guarani*. Assim, elas se constituem também por referências a estudos antropológicos importantes como os do jesuíta Ruiz de Montoya e os de Hèléne e Pierre Clastres em torno ao mito da "terra sem mal" comentados por Vianna Baptista no texto "Em busca do tempo dos longos sóis eternos (a terra sem mal dos Guarani)" (2011, p. 93-100); ou ainda pelas respectivas traduções ao espanhol paraguaio e ao inglês, relativas ao mesmo trecho vertido ao portunhol selvagem por Diegues, elaboradas pelo antropólogo Leon Cadogan, em *Ayvu Rapyta´í*; assim como por textos curtos sobre a kosmofonía Mbyá-Guarani, como o do etnomusicólogo Guillermo Sequera, que abre o livro de mesmo nome; ou pela montagem, no mesmo livro, de passagens de textos de especialistas da cultura Mbyá, como Bartomeu Meliá, Egon Schaden e Curt Nimuendajú, reunidas por Diegues no texto "Viagem ao orvalho em chamas" (2006, p. 33-51), presente na mesma obra. Esta estratégia proporciona às obras certo caráter heterogêneo, nas quais as notas e textos, como os citados, revelam o exercício de pesquisa dedicado, paralelamente, à tradução e preparação dos textos e revelam os arquivos antropológicos manejados pelos autores na lida com o material.[5]

[5] Tanto *Ayvu Rapyta´í* quanto *Kosmofonía Mbyá-Guarani* estão entrecortados por fotos em preto e branco de indígenas e seus instrumentos musicais, no caso do último, e

Há, por outro lado, a reivindicação, nos dois casos, do *status* literário destes materiais de cunho antropológico. Douglas Diegues afirma em *Kosmofonía Mbyá-Guarani* que quem ler o livro "vai descobrir que us Mbyá-Guarani ainda non conhecem la linguagem poética porque ellos nunca conheceram outra linguagem que non fosse la linguagem poética" (2006, p. 4). Já Luiz Dolhnikoff, na orelha de *Roça barroca*, lembra que a etnopoesia não nasce como poesia, mas "um ocidental moderno não pode ler nela senão poesia" (Dolhinikof, 2011, orelha). Ou seja, ainda que possuam este perfil etnográfico em sua origem, nas páginas das obras destes autores, sempre serão poesia, serão literatura. O caráter tradutório destas obras, por exemplo, não nos leva para outro caminho. Douglas Diegues por suas versões ao portunhol selvagem e Vianna Baptista por sua filiação aos princípios tradutórios de Haroldo de Campos não deixam de elaborar transcriações destas textualidades indígenas, que são vertidas a outras línguas pelos autores, a partir de outras traduções e registros antropológicos. Ainda que guardem traços das oralidades e das performances, como os registros sonoros de Sequera que acompanham *Kosmofonía Mbyá-Guarani*, as contaminações da língua guarani, ou mesmo referências concretas a elementos da cultura Mbyá, já não são as originárias palavras sagradas guarani, bem sabem os autores, que se encontram em circulação nestas obras.

De qualquer forma, apesar dos autores reivindicarem a estes materiais o *status* de literário e mesmo recriarem os textos, acabam por apresentá-los em estado "inespecífico" (Garramuño, 2014), ou seja, exploram a am-

dos estudiosos da cultura guarani Egon Schaden, Bartomeu Meliá e Leon Cadogan. Bem como do líder guarani Pablo Vera. *Roça Barroca* apresenta apenas como capa uma foto estilizada em terracota (que remete ao barro vermelho da tríplice fronteira Brasil – Paraguai – Argentina) de uma mão que toca a terra.

bivalência (antropologia-arte, antropologia-literatura, literatura-arte) relacionada ao pertencimento dos materiais, esvaziando a especificidade que os identifica. São criados tanto outro lugar de circulação destes materiais etnográficos, que sofrem novas condições de produção com a tradução, quanto de circulação: o livro *Kosmofonia mbyá-Guarani* editado por Diegues é um áudio livro, disponível on-line; a transcriação, a partir tanto da versão em língua guarani como da versão em espanhol, inclusive da versão oral de alguns mitos de criação dos Guarani, estão no mesmo livro que outros poemas que Josely Vianna Baptista cria em diálogo com os mitos, assim como voltam, em parte, a ser apresentados no vídeo poema *Nada está fora do lugar* (2017), lançado posteriormente. Desse modo, trabalham com as imprecisões em torno das relações entre mito, oralidade/performance musical, imagem e poesia.

A antropologia, é válido lembrar, já reafirmou seu estado inespecífico ao voltar-se sobre si mesma e questionar princípios científicos como o da neutralidade em seu trabalho etnográfico. Já é fato que o trabalho com o Outro, como diz Diana Klinger (2006), não compreende a fidelidade da representação:

> [...] tanto para os antropólogos pós-modernos (Clifford Geertz, James Clifford) quanto para os narradores dos romances de Carvalho, de Cucurto e Vallejo não há possibilidade nenhuma de restituir "com a maior fidelidade possível" a vida dos outros: estes textos se dobram sobre si próprios auto-reflexivamente, no embate [...] entre *tradução e tautologia* (Klinger, 2007, p. 106).

Sendo assim, as obras em questão, bem como os diversos materiais que as constituem, guardam estas ten-

sões próprias do trabalho com as alteridades, em campos como os da tradução, da antropologia, da história e da literatura, entre outros. A heterogeneidade das formas: pequenos ensaios, fragmentos de estudos antropológicos, notas, assim como as notas tradutórias, que povoam estas obras, podem marcar certa perspectiva científica do trabalho, ao mesmo tempo que carregam em si a impossibilidade de estarem apresentando fidedignamente o outro, traço que compartilham com o literário. Ou seja, é por estas tensões e imprecisões que se encontram constituídas e que se manifestam suas inespecificidades.

No caso de Wilson Bueno, pode-se afirmar que a cultura Guarani habita vários de seus livros (ainda que ele não trabalhe a partir de pesquisas etnográficas propriamente ditas) e encontra-se já transfigurada em suas criações.[6] *Mar paraguayo* (2022), além de possuir passagens translingues em portunhol selvagem nas quais a língua guarani faz parte, possui várias referências a esta cultura como à importância da ancestralidade reconhecida em vozes guarani ali presentes e na genealogia da marafona, a protagonista; ou a incorporação de traços culturais do guarani-paraguaio como na consideração dos sentidos da palavra *ñandu*, ora bordado, *ñanduti* (do qual dizem inclusive que está feita a narrativa de Bueno), ora aranha da qual

[6] Em entrevista a *Zunái:* Revista de Poesia e Debates (2018), Bueno explica sua relação com a cultura indígena: "Não, não me considero um *expert* indigenista, digamos assim. Minha curiosidade com relação ao tema às vezes penso que seja anterior a mim mesmo… Nasci no sertão, aquele tempo, — e nem faz tanto tempo assim —, que o Paraná tinha sertão — a floresta virgem, a fauna nativa quase intocada. Sou bisneto de índia guarani com alemão. Imagina a mistura… Minha bisavó, (mãe de minha avó materna, esta uma bugra de olhos azuis e que comia com as mãos), foi caçada a laço no interior paulista por um germano de fuzilantes olhos azuis. Faço uma pequena homenagem a este meu bisavô em *Tio Roseno* e claro, bem mais evidente, à minha bisavó índia. A coisa índia está em mim quase como uma segunda pele, sou um bugre angustiado, perplexo olhando as árvores da rua, os automóveis, o trânsito vertiginoso" (Bueno, 2018).

surge inclusive a denominação bordado. *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000) também é outra narrativa de Bueno constituída por traços da cultura guarani, como a ancestralidade.

Mas *Mar paraguayo,* apesar de não explorar materiais étnicos propriamente ditos, pode ser elevado à categoria de música, como evidencia a resenha da edição comemorativa da obra, de 2023, escrita por Luis Enrique Pellanda, que o considera um canto, já que impõe a leitura em voz alta, como um mar a ser ouvido através de uma concha.[7] Ou, por outro lado, como sinalizam Néstor Perlongher e Heloisa Buarque de Holanda, pode ser considerado um melodrama, uma telenovela. Holanda declara que "este livro promove a declaração subterrânea da falência das fronteiras" (2022, orelha do livro). Mas também o uso do portunhol é visto por Nestor Perlongher (2022) como sinônimo do erro, do errar, da errância a que está fadada a marafona ou a condição de migrante. Desse modo, não estaria apenas ensejando esteticamente uma língua, mas promovendo o que poderíamos considerar certa movência do texto para fora das questões meramente formais e, assim, para a inespecificidade.

Sobre estas práticas de escrita contemporâneas, afirma Florencia Garramuño que "uma leitura estritamente disciplinada ou disciplinaria parece captar pouco do evento ou acontecimento, já que a crise da especificidade co-

[7] Nas palavras de Pellanda: "*Mar paraguayo* não é uma obra de fácil decifração. Não tem um enredo que se desate por si só, ou que se preste a sinopses domesticadoras. Trata-se, a meu ver, de uma espécie de canto, o que faria de Wilson Bueno um aedo (e nós o colocamos com o se fosse uma concha no ouvido para escutá-lo). Penso aqui, também, na tal "palabra párraro" que o autor evoca, a tal "alma-palabra" que extrai do mito apapocuva do Dilúvio, e que encontra eco nas "palavras aladas" de Homero. Tudo está ligado — tudo é mar —, e há tanta beleza na linguagem com que o autor presenteou sua protagonista, "la marafona del balneário de Guaratuba", que reli o livro todo em voz alta. A prosa de Bueno parece exigir de quem a lê alguma reverberação sonora, uma participação maior do leitor enquanto corpo que vive e vibra" (Pellanda, [s. d]).

loca em questão toda definição exclusivamente formalista da estética" (2014, p. 99). Essa inespecificidade manifesta declara o movimento pós-autonômico da leitura destes materiais considerados no trânsito entre literatura e etnologia, literatura e antropologia ou ainda literatura e arte. Isto é, anuncia o movimento entre áreas do saber que gera obras que estão tecidas pela rede que tal trânsito provoca e que desestabilizam o literário o ampliando. São também nestas tramas que tomam vida literária as textualidades indígenas, se não negligenciadas pela literatura nacional brasileira, em muitos casos maltratadas ou equivocadamente lidas.

Translinguismo e rede

Um lugar de destaque onde se encontram Vianna Baptista e Wilson Bueno, para darmos sequência à demonstração da rede que se estabelece entre os autores, é o jornal literário *Nicolau*[8], jornal editado por Bueno entre 1987 e 1994, em Curitiba, e no qual Josely participou como colaboradora e também como editora, nos primeiros 26 números (Biblioteca Pública do Paraná, [19–]). Nele, foram publicados os primeiros capítulos de *Mar paraguayo* e é ainda possível observar certa dedicação às culturas constituintes da região, inclusive à cultura guarani. Douglas

[8] No jornal *Nicolau* Josely Vianna Baptista já atua como tradutora de textos em guarani junto a Luli Miranda. Encontram-se traduzidos por elas ao português: *Mba'e ã'ã,* um dos textos do *Ayvu Rendy Vera: o canto resplandecente. Plegária dos Mbyá - guaraní de Misiones*, publicado em edição patrocinada pela Universidad de Misiones, com compilação e notas de Carlos Martínez Gamba (Ver: *Nicolau* I n° 5. p. 24, nov. 87); e, o texto Religião Guarani escrito por Miguel Chase-Sardi, então coordenador do Centro de Estudios Antropológicos da Universidad Nacional de Assunção. O texto de Chase-Sardi contém mais uma passagem das plegarias guaranis recolhidas por Martínez Gamba. Elas encontram-se em formato bilingue no *Nicolau*, ou seja, em guarani e em sua tradução ao português realizada pelas colaboradoras do periódico. Conferir "*Ñe'ẽn*: a palavra alma dos Mbyá-Guarani", 1988.

Diegues não participou do *Nicolau,* mas é um profundo admirador e divulgador de Wilson Bueno, sendo responsável pela edição comemorativa de *Mar paraguayo*, publicada em 2022, e pela edição de *Mascate*, publicado em cartoneira por sua editora Yiyi Jambo, em 2014. Pedro Demeneck (2014, p. 22), afirma que o jornal Nicolau "Talvez tenha sido o veículo que mais prestigiou a cultura paraguaia em terras verde-amarelas". E, como pode-se ir observando, tal presença deve-se em grande parte a estas duas figuras centrais do periódico: Bueno e Vianna Baptista. Elas ainda são emblemáticas com relação à estética neobarroca que parece ter no *Nicolau* um lugar de germinação no Brasil. Dennis Radünz afirma que "Josely, no ofício do poema e na tarefa tradutória, inscreve-se na 'era imaginária' neobarroca [...]" (2021, p. 63), colocando-a junto a uma constelação internacional promovedora da estética e da qual faz parte Nestor Perlongher. O escritor argentino não apenas foi colaborador do jornal *Nicolau*, no qual dedicou um artigo à "novela em progresso" de Bueno, *Mar paraguayo,* como é autor do célebre prefácio à esta obra, intitulado "Sopa paraguaia". Ao contrário de seus colegas, Douglas Diegues não participa das conhecidas antologias neobarrocas (*Caribe transplatino* (1991); *Transplatinos* (1990); e *Medusario* (1996/2011/2016)). Ainda que pratique o hibridismo linguístico e o interesse pelos cantos originários das comunidades Mbyá, aspectos compartilhados com poetas neobarrocos, seu centro de interesse é a fronteira Brasil-Paraguai. Também, talvez explique sua não filiação a tal estética seu perfil "desviante" com relação à "recepção mais intimista de poetas da geração imediatamente anterior à sua" e seu "tom declamatório, conclamatório e até panfletário de muitos de seus poemas", traços fortes de sua poética,

como esclarece Myriam Ávila (2012, p. 7).

De modo mais explícito, o que mais coaduna Bueno e Diegues é sem dúvida o uso do portunhol, mais especificamente o "portunhol selvagem" já que nos dois casos o portunhol, ainda que diferentes, se referem à (trans) língua em uso na fronteira entre Brasil e Paraguai e que não diz respeito apenas à mistura do português e do espanhol, mas também considera as interferências da língua guarani ou de outros idiomas. Diegues chama Bueno de "imperador do portunhol selvagem" (Santos, 2017). Para Rita Lenira Bittencourt, em "*Mar paraguayo*: o caso da novela menor contrabandista", a "topologia da mescla" em *Mar paraguayo* é também traço do estado fantasmático que as outras línguas manifestam:

> Outros idiomas também ecoam, inevitavelmente irônicos: um pouco de francês de cabaré, a brincadeira literária do "après-midi: el fauno" (Ibid., p.48), um inglês arrevesado de "fogs", "states", "techinicolor", de ruído escolhido para nome de cachorro. São desterritorializações que um uso menor — no sentido empregado por Deleuze/Guattari em relação a Kafka — torna ao mesmo tempo engraçadas e cortantes, exibindo relações de forças interiorizadas. Sobrevivem, em fiapos, fantasmas de emigrados, nos vocábulos roubados e tornados nômades que assombram a praia de Guaratuba, especialmente no inverno, quando o tom é cinza e vozes do passado atravessam o silêncio (Bittencourt, 2022, p. 61-62).

Este fantasmamento a que se atrela a lógica das línguas na constituição do portunhol é próprio de contextos e falantes bilingues e multilíngues. Em *Viver entre línguas*, Silvia Molloy o explica como uma ausência do que foi postergado, mas que continua a operar e que "complica o

idioma escolhido e o encarde" (Molloy, 2018, p. 19). Este encardimento, de nenhuma maneira negativo, se relaciona com o trânsito entre línguas muito comum em contatos culturais e em situações de fronteira. Corresponde ao translinguismo operado no interior destas narrativas.

Para Douglas Diegues, inclusive, o portunhol seria tão primitivo quanto os cantos Mbyás traduzidos por ele. Ele alça o portunhol ao lugar de "língua poética de vanguarda primitiva":

> U portunhol salbaje es la língua falada em la frontera du Brasil com u Paraguai por la gente simples que incriblemente sobrevive de teimosia, brisa, amor al imposible, mandioca, vento y carne de vaca. Es la lengua de las putas que de noite vendem seus sexos na linha da fronteira. Brota como flor de la bosta de las vakas. Es una lengua bizarra, transfronteiriza, rupestre, feia, bella, diferente. Pero tiene una graça salvaje que impacta. Es la lengua de mia mãe y de la mãe de mis amigos de infância. Es la lengua de mis abuelos. Porque ellos sempre falaram em portunhol salbaje comigo. Us poetas de vanguarda primitiba, non conocian un lenguaje, el lenguaje poético. Con los habitantes de las fronteras du Brasil com u Paraguay acontece mais ou menos la misma coisa. Ellos solo conocen u lenguaje poético, porque ellos no conocen, non conhecem, outro lenguaje. El portunhol salbaje es una música diferente, feita de ruídos, rimas nuncabistas, amor, água, sangre, arboles, piedras, sol, ventos, fuego, esperma (Diegues, 2016, p. 3).

Trata-se de um primitivismo vanguardista de valorização do simples, que no caso de Diegues também está ligado à sua vida pessoal fronteiriça e à sua ascendência brasileira-paraguaia. É válido observar que a ideia de que o portunhol dos habitantes da fronteira com o Paraguai é

naturalmente poético "porque eles não conhecem outra linguagem" é a mesma utilizada para se referir aos cantos mbyá. Como já foi apresentado anteriormente, Douglas Diegues afirma em *Kosmofonía mbyá-guarani* que quem ler o livro verá que os Mbyá-Guarani nunca conheceram outra linguagem que não fosse poética (2006, p.4). Portanto, tanto o primitivismo de uma língua híbrida como o portunhol quanto das textualidades que invocam os saberes primordiais e primevos dos Mbyá-Guarani seriam a vanguarda primitiva que constituiria a literatura moderna, a literatura de Diegues.

Antonio Andrade em "Entramados poéticos translingues: notas sobre Wilson Bueno, Douglas Diegues e Josely Vianna Baptista" (2020) considera que os autores, seja pelo uso do portunhol, seja através da prática da tradução ou de outras formas de interface linguístico-cultural, produzem "distintos gestos de intervenção político-literária no âmbito do diálogo sul-sul" (Andrade, 2020, p. 181), especialmente no que diz respeito ao paradigma monolíngue e monocultural subsumido no conceito de literatura nacional e no "processo de visibilização crítica de tensões ativas na trama da experiência sul-americana" (Andrade, 2020, p. 181). Ou seja, não é a primeira vez que o trabalho dos autores são colocados em rede e a perspectiva translingue pode ser tomada aqui também como uma das grandes linhas que tramam a rede de suas poéticas.

Para Isabel Jasinski, as redes do literário são:

> [...] um instrumento conceitual que permite articular escritores, obras, editoras, crítica, pesquisa, linguagens artísticas, meios digitais, que se apresenta como hibridismo e como precariedade, na dinâmica dos sentidos, também como políticas alternativas de circulação e de

> distribuição, de ativismo e de ocupação (Jasinski, 2017, p. 19).

Ou seja, um meio através do qual podemos propor articulações literárias entre diversos elementos sem a necessidade da homogeneidade e da fixação, da constância e da estabilidade. Desse modo, considera o trabalho de Diegues como um trabalho em rede, que propõe "outros circuitos de conexões" para além do mundo globalizado, como o compartilhado com a comunidade cartoneira. E, além disso, como detentor de uma "escrita nômade", pelo uso do portunhol, que corresponde à ordem do inclassificável, imprevisível e descentralizado, conforme a autora.

Seja pelo labor tradutório ou mesmo pelo fazer poético, ou ainda pelo trânsito pelas línguas guarani, espanhol e português, comum aos três autores, o movimento entre línguas, o translinguismo é uma constante. Trata-se de elemento catalisador da dinâmica de rede existente em vários níveis quando analisados estes trabalhos: rede entre os autores, rede entre línguas e culturas, rede entre Brasil e Paraguai.

A rede entre Brasil e Paraguai

Desde a perspectiva translingue e da inespecificidade dessas literaturas, que por si só já remetem à forma de rede, uma vez que implicam relações internas, seja entre línguas e culturas, seja entre artes e campos de saber, evidencia-se, em segundo plano, uma trama que aproxima Brasil e Paraguai, ou na qual essas comunidades também se constituem. A rede, de acordo com Anne Cauquelin, é

um “conceito produtor de passagem, de mediação e de ligação” (*apud* Musso, 2004, p. 31). A autora toma o caráter intermediário da rede para defini-la “como uma ferramenta de produção de passagem, entre ordem e desordem, ou entre várias ordens diferentes” (Cauquelin *apud* Musso, 2004, p. 31). Ou seja, ela não a vê como algo totalmente estruturado, nem caótico, nem apenas intermediário, mas como um movimento entre diferentes ordens. É desse modo que se compõe a rede tecida pelos autores em questão, pois não propõem construir pontes ou fixar um lugar de fronteira, ao mesmo tempo em que trabalham com os contatos entre diferentes elementos e, inclusive, diferentes territórios nacionais.

Tal configuração se deriva, pode-se aventar, de certo delineamento crítico destas poéticas com relação às políticas nacionais, especialmente, neste caso, das direcionadas às comunidades indígenas. Cabe, neste sentido, considerarmos as palavras de Douglas Diegues em torno da pertença dos Mbyá sob a perspectiva das políticas nacionais:

> No existen Myá del Brasil o del Paraguay o de la Argentina. Non se sabe de donde vienen los Guaraní. Los Mbyá son también los más extranjeros en sus propias tierras y gran parte del territorio de los Mbyá está cada vez más soterrado (reducido) bajo las geografias oficiales de Brasil y de Paraguay y de Argentina. En Paraguay podemos verificar casos de comunidades Mbyá que están siendo expulsadas de sus propias tierras por la polícia armada de balas de goma, gases y helicópteros (Diegues, 2023a, p. 74).

Josely Vianna Baptista também alerta para a situação destas comunidades nos territórios nos quais se en-

contram:

> Atualmente, a porcentagem de terras reservadas aos povos indígenas no Brasil é mínima, principalmente se levarmos em conta seu passado histórico e suas necessidades socioculturais. Os Guarani há tempos sofrem com a drástica diminuição de seus territórios, pois toda a sua organização gira em torno do tekoha [...] (Baptista, 2011, p. 98).

Os Mbyá, como diz Diegues (2023a), não pertencem a este ou a aquele país, no entanto, sempre viveram nestas terras que configuram estas singulares nações. Ao mesmo tempo, elas não tratam respeitosamente a presença desta cultura em seus territórios ainda que ela esteja entre as muitas comunidades indígenas originárias destes países, não oportunizando a ela a manutenção de seus modos de vida e das terras onde sempre habitaram. Ou seja, não existe Mbyá do Brasil, ou do Paraguai e da Argentina, também porque não são mantidas políticas nacionais efetivas de cuidado e respeito a estas comunidades, o que os torna estrangeiros em seu próprio país, como também observa Douglas Diegues (2023a).

Os caráteres intermediários implicados nessas poéticas pressupõem a transfronteira, a passagem para além dos ordenamentos nacionais, dados por elementos naturais como língua, o território ao qual pertencem os autores e as produções culturais sobre as quais se debruçam, como as textualidades guarani. É nesta perspectiva que Brasil e Paraguai aparecem, ou seja, na cartografia esboçada por estas propostas literárias aparecem em forma de trama e não como urdidura estas nacionalidades. Em banca de qualificação de mestrado (Unila, 2023),[9] que estuda o *Mar pa-*

[9] Refiro-me à banca de defesa da dissertação “Mar paraguayo: o ‘trans’ como chão de

raguayo, de Wilson Bueno, Damián Cabrera lembrou que a trama do *ñanduti*, bordado tradicional associado à cultura popular paraguaia, não possui urdidura, apenas trama. O que quer dizer que as perspectivas nacionais, ainda que se encontrem presentes, não demarcam um lugar determinado e sim um lugar em trânsito, inconsistente, nestas obras. É de forma não categórica, não demarcada, delimitada, mas também essencial para a trama, que Paraguai e Brasil aparecem nas redes tecidas por estas escritas. Assim, como são compostas experiências estéticas em relação, as comunidades brasileira e paraguaia não são insinuadas de outra forma.

Poderíamos inclusive pensar tal relação a partir das "políticas da amizade", como abordadas por Derrida (2003) e Agamben (2009). A amizade desde esta perspectiva teórica depende do outro, do interlocutor, do amigo. É essa experiência compartilhada aquilo que a dota de sentido. A amizade não é outra coisa que a coexistência com o outro e que se define por seu caráter relacional. Isso quer dizer que ainda que em muitos momentos Diegues, Vianna Baptista[10] e Bueno não comunguem das mesmas atividades e perspectivas estéticas teóricas, assim como Brasil e Paraguai não apareçam hermanados ou diretamente em posições antagônicas, ou seja, não apareçam concretamente em relação, movem-se relacionalmente ao compartilharem das experiências aqui apresentadas, são amigos.

---

uma poética, uma leitura em ciranda, de Ana Gabriella Melo Ribeiro Aires, (PPGLC-UNILA), ocorrida em 12 de maio de 2023, em formato *on-line*.

[10] Há que considerar que se há uma poética em rede em *Roça barroca*, que coloca em trânsito diferentes saberes, Paraguai e Brasil, não é diferente sua lógica de escrita e publicação já que Josely Vianna Baptista não toma como independente cada livro que publica mantendo certa prática de escrita e reconsideração de textos já publicados. Assim, *Roça barroca* está tecida de escritas anteriores e posteriores a ela que promovem uma rede entramada de escritas em movimento e infinitas.

Malha temporal

As linhas imaginárias das cartografias forjam documentos que trabalham na construção da história, ou seja, são também elementos temporais. Nas poéticas em rede que abordamos, retecer o tempo, ou reler a história, parece ser o fim delas. Através do trabalho comum com as textualidades indígenas, com a perspectiva translingue, ou por privilegiar o inespecífico, estas poéticas remetem à história da disciplina literária ou poética e sua constituição oral e musical original; ao indiscernimento não classificatório originário das artes e das disciplinas e a certo *continuum* translingue entre espanhol, português e guarani anteriores ao paradigma monolíngue ou bilíngue nacionais. Enfim, esta cartografia que considera Brasil e Paraguai em relação também implica em um complexo entramado temporal, inclusive em certo retorno ao tempo passado. Ela evoca um retorno à natureza, ao orgânico, ao natural ou à vida, em detrimento dos traçados humanos pois não realça fronteiras geográficas, disciplinares ou linguísticas. "Rios e abismos não demarcam fronteiras, são caminhos" (Baptista, 2017, n.p.) afirma a voz narrativa do videopoema Nada está fora do lugar, de Josely Vianna Baptista. Já Wilson Bueno propõe um mar (e não uma ilha) como o ser paraguaio, um mar que pode ser brasileiro e paraguaio, em vários aspectos, inclusive linguístico. Reynaldo Jiménez, sobre *Mar paraguayo,* reforça que a pretensão era esquecer os mapas e não os substituir (2022, p.176). Nesse sentido, Douglas Diegues e Guilhermo Sequera, na introdução ao *Kosmofonía Mbyá-Guarani* (2006), diz: *"[...] Que hermoso es el canto-falado de uma rana pré-histórica! Las ranas pré-históricas son las cantantes mais antigas del mundo"*

(Diegues; Sequera 2006, p. 4); o autor, portanto, explora a ambivalência natureza e arte que conforma as textualidades Mbyá. Manoel de Barros, por sua vez, reforça o caráter pretérito de *Kosmofonía Mbya-guarani* ao escutar seus sons:

> [...] Ouvi os cantos, a voz, os murmúrios dos Mbyá guaranis. Eles me transportaram para a fonte das palavras. Me levaram para os ancestrais, para os fosseis linguísticos, lá onde se misturam as primeiras formas, as primeiras vozes! A voz das águas, do sol, das crianças, dos pássaros, das árvores das rãs… passei quase duas horas deitado nos meus inícios, nos inícios dos cantos do homem (Barros, 2021, p. 69).

No entanto, assim como compreendem estas poéticas em rede não serem um caminho direto à cosmologia Mbyá-Guarani, também não preveem um retorno literal ao tempo passado, ao tempo pré-moderno aos, como nos fala Barros, "inícios". Este seria um movimento que consideraria a linearidade temporal. Ao passo que se constituem por poéticas em rede, ou seja, que estão enredadas, mas também que prezam por um fazer poético em chave de rede, compreendem o tempo em sua simultaneidade.

Virgínia Kastrup (2004), quem considera a rede uma figura empírica da ontologia do presente, retoma o conceito de rizoma de Gilles Deleuze, destacando tanto seu repúdio à causalidade linear, quanto sua transformação da noção do tempo. Para ela a rede não só é uma encarnação, uma atualização do rizoma, como tem uma temporalidade que caracteriza seu funcionamento (2004, p. 84). Assim, a "antologia do presente" a que se refere a autora se vale também e, principalmente, do pensamento bergsoniano, recuperado através das ideias de Bruno Latour.

Latour em sua crítica à modernidade propõe, como Bergson, uma ideia de tempo presente na qual o passado se conserva (Kastrup, 2004, p. 87-88). Bergson trata desta perspectiva a partir das noções de "atual e virtual" (Kastrup, 2004, p. 89). E é Deleuze, segundo a autora, quem destaca na obra de Bergson a coexistência paradoxal do passado e do presente: "O passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem, um que é presente e que não cessa de passar, o outro que é passado, e que não cessa de ser, mas pelo qual todos os presentes passam" (Deleuze, *apud* Kastrup, 2004, p. 88-89). Deleuze aposta na coexistência dos tempos no objeto, não na sua sequência. Assim, parte de Bergson para explicar que a lembrança seria "a imagem virtual que coexiste com a percepção atual do objeto. A lembrança é a imagem virtual contemporânea ao objeto atual, seu duplo, sua 'imagem no espelho'" (Deleuze, 1996, p. 53). A especularidade funcionaria nas duas vias, uma interagindo ou tomando o lugar da outra, tornando desta maneira aquilo que é virtual atual ou o contrário.

Na coexistência entre o tempo presente e o passado, o tempo das não-fronteiras, nas poéticas aqui estudadas, há um tempo histórico que "não cessa de passar", ou seja, já inapreensível, mas inerente, enquanto virtualidade, às textualidades trabalhadas pelos autores. Nesse tempo, a cultura guarani semi-nômade não se encontrava confinada, mas em livre circulação, já que era um tempo sem demarcações territoriais. Trata-se também de um tempo da indisciplina dos saberes e das artes, que remete ao beletrismo por não condicionar a literatura aos gêneros. Ou ainda, da não submissão das línguas aos preceitos do nacional, que leva ao esquecimento, por exemplo, do fato de que

a língua guarani também é brasileira. É a virtualidade desses tempos históricos que se apresenta na dinâmica da atualidade dessas obras. Virtual, pois compõe o presente e não aposta em um retorno, mas ajuda a pensar o futuro.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O amigo. *In:* AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 77-92.

ANDRADE, Antonio. Entramados poéticos translingues: notas sobre Wilson Bueno, Douglas Diegues e Josely Vianna Baptista. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, v. 18, n. 3, p. 164-185, 2020. Disponível em: https://revistahom.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/1857. Acesso em: 25 jan. 2024.

ÁVILA, Myriam. Atenção: Douglas. *In:* DIEGUES, Douglas. **Douglas Diegues**. Rio de Janeiro: UERJ, 2012, p. 7-59. (Ciranda de Poesia).

BAPTISTA, Josely Vianna***. Roça barroca***. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BARROS, Manoel de. Kosmofonia mbya-guarani. *In:* DIEGUES, Douglas. SEQUERA, Guillermo. (org.) **Kosmofonía m'byá guarani**. Campo Grande: Ed. dos Autores., 2021. 68-69.

BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ. **Nicolau: fac-similar**. Curitiba: Biblioteca Pública do Paraná. Disponível em: https://www.bpp.pr.gov.br/Pagina/Nicolau-Fac-similar. Acesso em: 27 jul. 2026.

BITTENCOURT, Rita Lenira. Mar Paraguayo: o caso da novela menor contrabandista. **Frontería**, **Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada**. Foz do Iguaçu, vol. 3, n. 2, p. 50-65, ago./dez. 2022.

BUENO, Wilson. **Mar paraguayo**. São Paulo: Iluminuras, 2022.

BUENO, Wilson. Wilson Bueno conversa com Claudio Daniel.

Entrevista concedida a Claudio Daniel. **Zunái:** Revista de Poesia e Debates. v. 4, n. 1, ago. 2018. Disponível em: https://zunai.com.br/post/106405097673/entrevista. Acesso em: 1º fev. 2024.

CABRERA, Damián. **O Paraguai insular:** a metáfora da ilha e movimentos insulares. 2016. 144p. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Pós-Graduação em Estudos Culturais, USP. São Paulo: 2016.

CADOGAN, Leon. **Ayvu Rapyta:** textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá. Assunção: Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica (CEADUC); Biblioteca de Estudios Paraguayos, 2015.

DEMENECK, Bem-Hur. A Era Nicolau. **Cândido**, n. 142, 2014. Disponível em https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Especial-Nicolau-era-Nicolau. Acesso em: 06 de maio de 2023.

DERRIDA, Jacques. **Políticas da amizade**. Tradução: Fernanda Bernardo. Porto: Campo das letras, 2003.

DIEGUES, Douglas (org.). **Ayvu Rapyta'í**. Assunção: Yiyi Jambo Cartonera, 2023a.

DIEGUES, Douglas (org.). **Maravillosos transdelirios**. Buenos Aires: Editoras de los Bugres, 2023b.

DIEGUES, Douglas. **Uma flor na solapa da miséria***.* Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2016.

DIEGUES, Douglas. SEQUERA, Guillermo. (org.) **Kosmofonía m'byá guarani***.* Campo Grande: Ed. dos Autores, 2006.

DOLHNIKOFF, Luiz. ***Roça barroca***. São Paulo: Cosac Naify, 2011 (Orelha).

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

JASINSKI, Isabel. **Américas transitivas e as redes do literário**. Curitiba: Medusa, 2017.

JASINSKI, Isabel. Redes literárias singulares e Escritas nômades. *In:* CORDIVIOLA, Olmos; GONZÁLEZ, Gárate Palmero (org.). **Temas para uma história da literatura hispano-americana***.* Porto Alegre: Letra 1, 2022. (v. 1).

JIMÉNEZ, Reynaldo. A subversão das aduanas. Tradução: Douglas Diegues. *In:* BUENO, Wilson. **Mar paraguayo**. São Paulo: Iluminuras, 2022. p. 173-176.

KASTRUP, Virginia. A rede: uma figura empírica da antologia do presente. *In:* PARENTE, André. **As tramas da rede**: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*.* Porto Alegre: Sulina, 2004, p. 80-90.

KLINGER, Diana. O narrador (pós) etnográfico. *In:* **Escritas de si, escritas do outro, o retorno do autor e a virada etnográfica**: Bernardo de Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira e Silviano Santiago. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 99-107.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. ANDRADE, Antonio. (org.) **Translinguismo e poéticas do contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. *In:* PARENTE, André. **As tramas da red**e: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2004.

NADA ESTÁ FORA DO LUGAR. Josely Vianna Baptista. Canal do

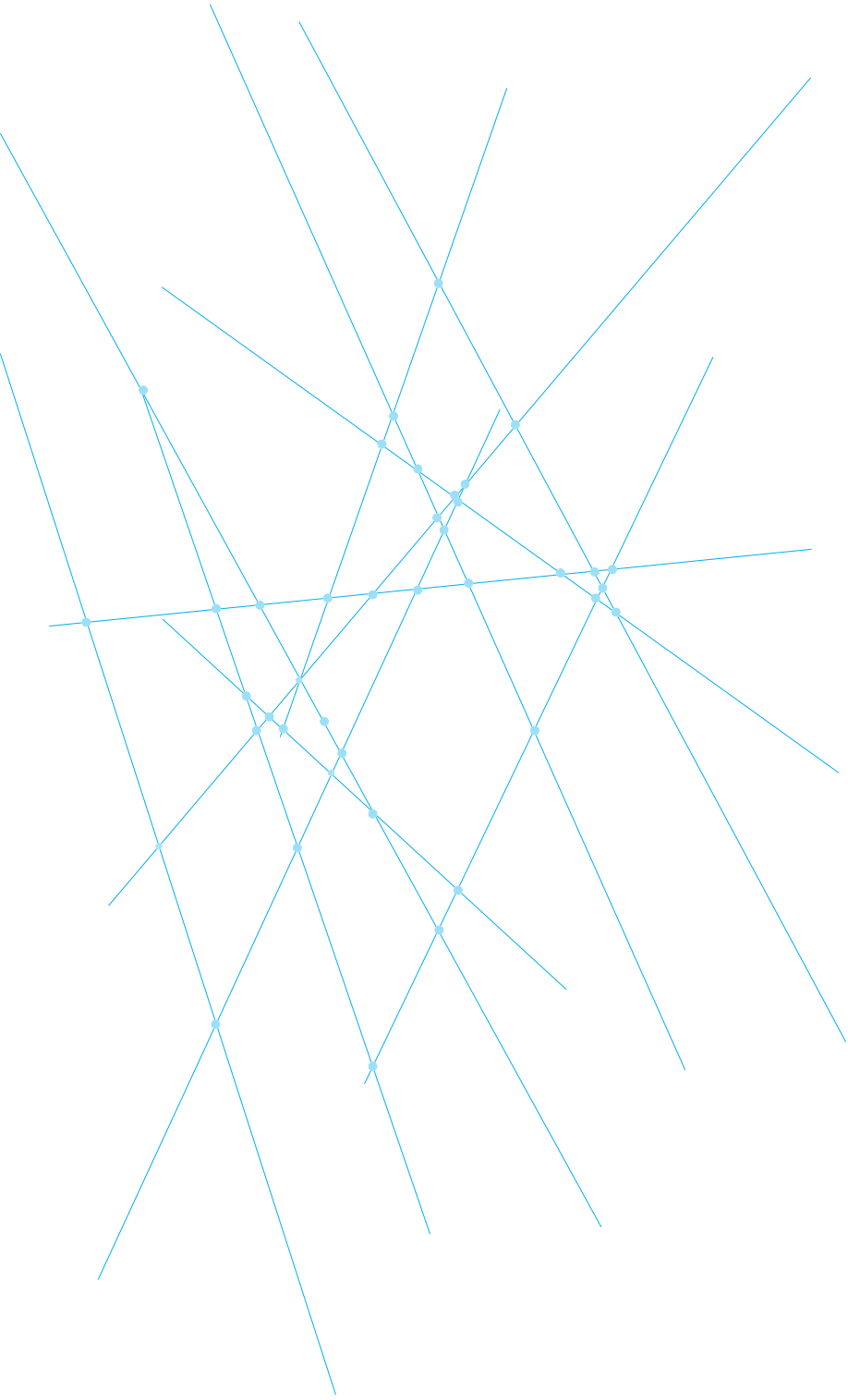
Youtbe da FLIP, 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_lVc8iKhXSk. Acesso em: 06 de maio de 2026.

PELLANDA, Luis Enrique. “Mar paraguayo” de Wilson Bueno: um Paraná dissoluto e universal. **Pernambuco, Revista de Literatura, do Livro e da Leitura**. Recife: CEPE, [19--?]. Disponível em: https://pernambucorevista.com.br/acervo/resenhas/3048-mar-paraguayo-,-de-wilson-bueno-um-paran%C3%A1-dissoluto-e-universal.html. Acesso em: 24 jan. 2024.

PERLONGER, Nestor. Sopa paraguaia. *In:* BUENO, Wilson. **Mar paraguayo**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2022.

RADÜNZ, Dennis. **Roça barroca:** mundos torrentes. Florianópolis: Nave, 2021.s

SANTOS, Marcio Renato dos.O magnífico portunhol de Wilson Bueno. Curitiba, **Cândido**, n. 70, maio 2017. Especial: Mar Paraguayo. Disponível em: https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Especial-Mar-paraguayo. Acesso em: 18 jun. 2026.



O portunhol/portuñol e a *Comunidade vira-lata*: aspectos translinguísticos e geontológicos na literatura do sul

Rita Lenira de Freitas Bittencourt
(UFRGS)

Os leitores são sempre aturdidos
e atordoados
em relação ao universal
e à existência da linguagem.
(Raúl Antelo, "A escuta selvagem")

É prática comum da Literatura Comparada ocupar-se das relações de vizinhança, seja em direção a espacialidades, que não se limitam às fronteiras geográficas nacionais, seja em relação às trocas culturais, literárias e linguísticas, quando estudadas em interlocução e intercâmbio. Da "escuta selvagem" exercitada por Antelo e citada em epígrafe destaco os murmúrios subterrâneos de saberes obliterados, sintomas de dizeres baldios, moventes, traços que emergem às vezes em certa literatura de bordas, sobretudo nas escrituras em portunhol/portuñol, temática desenvolvida neste ensaio..

Nos espaços de luta e convivência entre os idiomas que compõem a América Latina, os estudos em torno de comunidades híbridas se intensificaram na segunda metade do século XX, tendo o escritor e pintor argentino Xul Solar (1887-1963) como um de seus pioneiros, que inventou alguns idiomas a partir de combinações e negociações entre as línguas dos povos originários e as dos colonizadores,

sendo o criador da *panlengua* e do *neocriollo*, destinados ao continente americano e além (Bittencourt, 2014).

Na cena contemporânea, a zona da poética do que, por referendar o contato e a contaminação cruzada, descrevo em chave dupla — portuñol/portunhol — se ampliou, teórica e praticamente, em várias regiões, como nas literaturas amazônicas, que assinalam, por exemplo, os intercâmbios do Brasil com a Bolívia e a Venezuela; ou nas regiões Central e Sul que ligam os estados do Paraná e Mato Grosso do Sul ao Paraguai e à Argentina, ou ao extremo sul, que faz fronteira com o Uruguai e com a Argentina (Bittencourt, 2014). Nestes lugares, formam-se enclaves, não apenas de dicções e variações comuns, como também de uma prática poética fronteiriça deliberadamente interventora, tornada voz política das margens e dos marginalizados que vivem fora dos grandes centros e operam, oralmente e por escrito, em composições, ritmos, léxicos e *acentos* (no sentido gráfico e de marcação sonora, sotaque), que sublinham as confluências e as dissonâncias, e, em alguma medida, postulam uma espécie de intradutibilidade[1] de ser e de saber-se latino-americano.

Já é bastante conhecida a expressão *Améfrica Ladina*, da teórica e ativista do Movimento Negro Lélia González, criada para aproximar, com suas especificidades, o Brasil dos demais países da América Latina, que têm o espanhol como língua oficial, destacando a necessidade de incluir as marcas das culturas negras, que remetem ao processo de escravização, no desenho da especificidade do

[1] Uma postura a respeito da tradução que Barbara Cassin, diante da não compreensão, denomina de "intraduzível como método": "O método para lidar com a incompreensão não é o de harmonizar, espacialmente não muito e não muito rápido, mas o de transportar-se para a "zona de tradução" e permanecer o mais tempo possível nesse *in-between*, entre-dois ou mais de dois, a fim de tornar-se um intermediário um pouco melhor. De fato, os "intraduzíveis" começam a desenhar algo como um procedimento extensivo capaz de nos tornar menos estúpidos em certo número de áreas." (2022, p.44)

português brasileiro. Sem dúvida, a nossa situação, neste cenário, em relação aos países vizinhos, parece remeter mais a diferenças que a similaridades. No entanto, se nos aproximarmos, na condição de *ladinos*, proposta pela autora, e de outras denominações que proliferam nas rotas literárias mais ao sul, de expressões como *pelo duro*, *bugre*, *gaudério*, passando do Rio Grande do Sul ao Uruguai, por exemplo, veremos que esta não-identidade, ou des-identidade, prevalece como marca de borramento e disfarce, sintoma de orfandade e abandono. Assim, os escritores das regiões fronteiriças de ambos os países falam e cantam em um portunhol/portuñol que também vai incorporar as condições da *amefricanidade* proposta por González, que comenta: "desnecessário dizer que a categoria de *Amefricanidade* está intimamente relacionada àquelas de pan-africanismo" (González, 2019, p. 340).

Aproximando, então, num salto temporal, o pan-americanismo, da primeira metade do século XX, pensado em termos de *performance* translinguística, do africanismo, que se espalhou, efetivamente, a partir da segunda metade do XX (Bittencourt, 2014), sendo as ideias de Senghor, Césaire e Fanon,[2] entre outros disparadoras de, por exemplo, o teatro de Abdias do Nascimento, a filosofia de Sueli Carneiro,[3] e, obviamente, a amefricanidade continen-

[2] O teórico e primeiro presidente do Senegal independente (de 1960 a 1980), Léopold Sédar Senghor (1906 – 2001) cria, juntamente com o poeta antilhano Aimé Césaire, o importante conceito de *negritude*, que viria a embasar os estudos modernos sobre raça e cultura e, posteriormente, a virada decolonial. Já o crítico do processo de colonização e subjugação do povo negro, o psiquiatra e filósofo político das Antilhas e Franz Fanon (1925-1961) vai explorar o trauma da conquista e seus efeitos, em, por exemplo, *Peles negras, máscaras Brancas* (1952) e *Os condenados da Terra* (1961 – traduzido e publicado no Brasil em 1968).

[3] Abdias do Nascimento (1914-2011) foi poeta, professor universitário e artista plástico. Como dramaturgo, fundou entre os anos 1940-1950 o Teatro Experimental do Negro (TEN) voltado a uma estética negra. Também foi um ativista dos direitos humanos, exilado na ditadura. No retorno, colaborou na fundação do Movimento Negro Unificado (MNU), foi deputado pelo RJ e sucedeu a Darcy Ribeiro no senado Federal, de 1983 a

tal proposta por González, identifico uma poética de mescla, que está dentro e fora dos mapas nacionais, produzida por uma *comunidade Vira-lata* — denominação inspirada no título de uma novela de Fabián Severo, publicada em 2015: *Viralata*.

Obviamente, o viralatismo, aqui, é tomado em reversão irônica e decolonial, na mesma estratégia de González quando utiliza o termo *ladino*, que, aliás, é bastante empregado no portunhol/portuñol do extremo sul, quase sempre no sentido de esperto ou enganador.[4] Neste sentido, exercitar a escuta da *ladinidade* das línguas é, também, uma tarefa importante da literatura e da teoria.

Fabián Severo nasceu em 1981, em Artigas, uma cidade uruguaia, que faz fronteira, do lado brasileiro, com Quaraí. Por isso, antes de explorar alguns aspectos linguísticos e geontológicos, conforme anunciado no título, descrevo brevemente alguns elementos desta narrativa, que recebeu o Prêmio Nacional de Melhor Novela Uruguaia em 2017.

1987, voltado sempre em suas atividades a pautas antirracistas. Sua noção do quilombismo ainda está presente nas formas negras de pensamento e organização do povo negro e o panafricanismo é levado adiante por Lélia Gonzales. Já Sueli Carneiro, nascida em 1950, tornou-se filósofa, na área da educação, e escritora, autora de *Racismo, Sexismo e Desigualdade no Brasil* (2011), entre outros, voltados para as questões de atravessamento entre racismo e feminismo. Fundou o Geledés – Instituto da Mulher Negra. Para este trabalho, me interessa o texto *Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*, publicado em 2003 e 2019, e toda a discussão envolvendo feminismo e oralidade.

[4] A referência ao *Ladino* remonta à expulsão dos árabes da península ibérica em 1492 e à língua ibérica, falada por comunidades judaicas, conhecida como "judeu espanhol" ou "espanhol sefardita". Durante o processo de colonização da América Latina, muitos desses migrantes sofreram uma conversão forçada ao cristianismo e foram denominados "cristãos novos". Da composição entre o judaísmo e o cristianismo de fachada, surge uma prática de esquiva que estendeu ao termo *ladino* os sinônimos de astúcia, esperteza e inteligência. Por outro lado, como adjetivo, também vai marcar presença do negro na literatura da gauchesca. Ver, por exemplo, *Contos Gauchescos* e *Lendas do Sul"* (1913 e 1912, e publicados juntos em 1949 pela Ed. Globo, organizado por Augusto Meyer), de João Simões Lopes Neto, e o tratado de Josefina Ludmer, *El género gauchesco: um tratado sobre la pátria* (1988) traduzido ao português em 2002.

1. *Viralata*, de Fabián Severo

Ainda que se possa entender as fronteiras como zonas de "conversas", "trocas", "contaminações", a obra *Viralata* (2020), de Fabián Severo, é um grande monólogo. Ou uma narração de feição íntima, montada em gestos de escrita de uma personagem masculina, já envelhecida, que costura por escrito as suas lembranças e reflexões, anotando-as em um pequeno caderno, iniciado a partir de uma marca de fim: a morte da mãe, em circunstâncias duvidosas, ocasionada pelo mau atendimento do sistema de saúde, que destina aos mais pobres os piores tratamentos.

Costureira, vivendo em Artigas,[5] Na zona periférica do bairro Centenário, Lala cria seu filho com muitas dificuldades e com o auxílio de sua mãe, Mama, além de contar com um tio, que faz as vezes de pai/padrinho do menino.

O garoto, depois adulto, move-se no tempo e neste ambiente interiorano como se movem os *cuscos*, cachorros de rua sem raça definida, abandonado de pai e carente de tudo, sem roteiros previsíveis ou destino certo, ao mesmo tempo narrando e refletindo sobre sua condição. Vai construindo seu estar no mundo com a ajuda de uma consciência plástica, que se desenvolve e se desenha na incorporação dos saberes antigos, indígenas, com traços afro-brasileiros e ao som dos *pajadores*, que o provêm de sentidos completamente opostos ao saber escolar, postiço e artificial, que ele tentou assimilar, sem muito sucesso, na infância.

As lições de sobrevivência são dadas pelas mulhe-

[5] A cidade foi fundada em 12 de setembro de 1852 por Don Carlos Catalã, com o nome de San Eugenio del Cuareim (em português, Santo Eugênio do Quaraí). O seu atual nome é uma homenagem a José Gervasio Artigas, o herói nacional uruguaio que atuou nas lutas pela consolidação da Fronteira com o Brasil. Em 1915 foi elevada à categoria de cidade.

res, pelos vegetais e animais, transmitidas em um falar subterrâneo e desgarrado, construído de sobras, restos e pequenas descobertas arrancadas de um solo que no tempo da escrita já se tornou estagnado e estéril. No processo de elaboração da novela, no melhor sentido de escavação benjaminiana, a memória é resgatada de um lugar impreciso do passado, pois no presente, afirma o narrador: "*En Artiga, al mundo le falta las pierna*" (Severo, 2015, p. 100).

Corpo de outro tempo, incorporado aos bichos — é chamado de *Chicharra* (cigarra) pela mãe, porque falava muito quando criança —, o narrador fornece informações sem hierarquias ou marcas específicas de nacionalidade ou língua, sem divisões efetivas entre espécies ou famílias de seres viventes, sendo, quando criança, sua primeira criação simbólica uma árvore genealógica fictícia, seguindo um modelo da coroa espanhola que lhe mostraram na escola.

À beira do rio Quaraí, do lado brasileiro, e *Cuareim*, no lado uruguaio, que une e separa as cidades, a narração/escrita/canto acompanha a desterritorialização do espaço, sobretudo após o fim do ciclo da produção do charque e a desativação da malha ferroviária, de ambos os lados do rio, marcas de uma fronteira estática e móvel. Uma das hipóteses levantadas neste ensaio é a de que tanto as questões linguísticas quanto as econômicas são convergentes, montando-se num tipo de não-lugar[6], desde a colonização

[6] A noção do não-lugar, aqui, circula entre o trabalho de Marc Augé, *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade* (1994), que entende certa espacialidade de trânsito, como aeroportos, hospitais, grandes rodovias, hotéis, supermercados, etc., sem marcas que conferem sentidos a eles, ou seja, espécies de vazios aos quais não se pode atribuir efeitos de familiaridade, acolhimento, identidade, etc., e a noção de entre-lugar, criada por Silviano Santiago, em *A literatura nos trópicos* (1978), no ensaio "O entrelugar do discurso latino-americano", destacando não um espaço físico mas um campo discursivo de algo que se dá num "aparente vazio", que ainda se relacionaria a um "ritual antropófago da literatura latino-americana", ou seja, pleno de práticas e afetações. Guardadas as devidas distâncias, há dois modos possíveis de ler a fronteira, na novela *Viralata.* Sem a possibilidade de síntese, convivem ambas neste ensaio.

e ao longo do século XIX, que vão engendrar o "português uruguaio", ou portunhol/portuñol, explorado na novela *Viralata.* É preciso pensar, no entanto, que esse efeito de desidentificação, às vezes compartilhado até pela personagem narrador, pode ser entendido, igualmente, como resultado de práticas políticas exploratórias e predatórias, típicas de um processo colonizador que vai sinalizar, na cena contemporânea, o trágico resultado das políticas do estado contemporâneo neoliberal.

Conforme a pesquisadora Silvia Etel Gutiérrez Bottaro (2011), uma das narrativas de origem do que acabou sendo denominado de "português uruguaio" remonta às disputas territoriais entre Espanha e Portugal, que estabilizam os limites nacionais do solo latino-americano depois de muita luta apenas no século XVII. Para garantir a posse territorial, especialmente da metade norte do país, o governo uruguaio decidiu fundar cidades na linha da fronteira, em frente às brasileiras, que já existiam. Assim, resultante de confronto e convivência, os diversos fenômenos linguísticos como bilinguismo e diglossia (duplo registro, oficial e familiar) formaram uma variedade híbrida, conhecida popularmente como "brasilero", "portuñol", "entreberado" ou "rompidiomas", e denominados oficialmente de "dialetos portugueses do Uruguai" ou "português uruguaio". Então, é importante acrescentar, o portuñol literário também seria uma variante do português, e — por que não? — do "pretoguês" proposto por Lélia Gonzalez, no artigo ao qual me referi anteriormente.

Cito Bottaro:

> A linha divisória que separa a ambos os países — Brasil e Uruguai — tem uma extensão aproximada de 1000 Km, e é ao longo desta linha onde foram fundando as cidades

> uruguaias, contíguas às brasileiras. Algumas delas estão somente separadas por uma rua, como é o caso de Rivera e Santana do Livramento, Chuy e Chuí, outras por um rio, como Río Branco e Jaguarão e Artigas e Quaraí. A partir da fundação das cidades uruguaias, podemos dizer que se instala uma situação de contato que perdura até hoje. Como vemos, a situação geográfica e os acontecimentos históricos que ocorreram desde a formação dos povoados da fronteira contribuíram para a mescla cultural, étnica e, sobretudo, linguística (Bottaro, 2011, p. 112, tradução nossa).[7]

As variações e intercâmbios linguísticos, bases da construção da novela *Viralata*, exploram, além do vocabulário, montado em duplas de variantes, a sintaxe e a concordância estabelecidas "pelo erro", no sentido de erro deliberado e de errância entre os idiomas (Celada, 2000), em movimentos marcadamente orais e muito próximos dos utilizados, até hoje, pelo povo interiorano da metade sul do Rio Grande do Sul. O uso da palavra *cusco,* por exemplo, ao invés de cão ou cachorro, é um desses exemplos.

Por outro lado, os dois países compartilham/compartilharam aspectos socioeconômicos consolidados na fixação das populações nas cidades e no trabalho dos *saladeros*/charqueadas, em cuja produção era utilizada a mão-de-obra escravizada, e, posteriormente, a de um povo

[7] No original: *De este modo, la región norte y sobre todo la frontera comienza a poblarse y a recibir colonos uruguayos, italianos y de otros orígenes, todos incentivados por el gobierno uruguayo. Cabe recordar que la línea divisoria que separa a ambos os países tiene una extensión aproximada de 1000 km, y es en esta línea donde fueron fundándose ciudades uruguayas contiguas a las brasileñas. Algunas de las ciudades están solamente separadas por una calle, como es el caso de las ciudades Rivera y Santana do Livramento, Chuy y Chuí, otras por un río como Artigas y Quaraí. A partir de la fundación de las ciudades uruguayas, podemos decir que se instala una situación de contacto que perdura hasta nuestros días. Como vemos, la situación geográfica y los hechos históricos ocurridos desde la formación de las poblaciones de la frontera han contribuido para la mezcla cultural, étnica y sobre todo linguística.*

"vago", mestiço, que acabou se adaptando às linhas imaginárias demarcadas entre as nações, sedentarizando-se. A carne era escoada através das malhas ferroviárias. Assim, o "lugar de enunciação", conforme definido por Magalhães e Cota (2023), da escrita de Fabián Severo, além de incluir as contradições culturais binacionais, vai incorporar, no futuro, nas cifras da ausência, os hiatos e os fracassos evidentes das intervenções socioeconômicas dos Estados: Artigas fica a 600km da capital do Uruguai, Montevidéu. Distante do poder político, depois do fim das charqueadas e da desativação dos trens na região, mostra-se em abandono e sem perspectivas de futuro.

Este é o pano de fundo narrativo em que circula a comunidade vira-lata da obra *Viralata*, de Fabián Severo.

2. Carne salgada e deslocamentos

O processo de produção do charque é iniciado no Rio Grande do Sul em meados do século XVIII, também com mão de obra escravizada. Concomitantemente, desenvolve-se a indústria saladeira na Argentina e no Uruguai. Segundo Volkmer e Milder (2003), em finais do século XIX na charqueada de Quaraí — denominada Novo Quaraí, e, posteriormente, São Carlos, que permaneceu em atividade até 1928 —, o vapor era a força motriz, não havia mão de obra adequada e se usavam dutos subterrâneos e um cabo aéreo, com um bondinho de carga, que transportava a mercadoria por sobre o rio Quaraí até o Uruguai.

Em Artigas, este trajeto, denominado de *Los Cables*, era um desvio (atualmente desmantelado) da Uruguay Northern Railway (que chegou ali em 1891, bem antes da linha do ramal ferroviário brasileiro para Quaraí) para le-

var produtos ao saladeiro no Brasil e voltar com o charque ou *tasajo* para exportação pelo porto de Montevidéu. Do lado brasileiro, a produção era escoada pelo porto de Rio Grande e, daí, enviada aos outros estados, sobretudo os do Nordeste; ou se destinavam a Porto Alegre e, nos dois casos, transportada pelos trens da Rede Ferroviária Federal, tanto ao porto quanto à capital, que demoraram a chegar na região. Os *saladeros* fecharam poucos anos depois da inauguração do ramal de Quaraí, que partia de Alegrete e teve seu primeiro trecho entregue ao tráfego em 1924.

Percebe-se, também, uma perspectiva desigual de desenvolvimento. A fabricação de carnes e enlatados no Uruguai já teria adotado uma estrutura de moldes capitalistas na década de 1860, período em que a influência inglesa começa a se fazer presente e tais investimentos orientam a modernização. Acrescente-se a isso as condições de favorabilidade natural (boas pastagens, qualidade do rebanho), uma série de melhorias técnicas, além da precoce utilização de mão de obra especializada, aplicada numa gradual divisão de trabalho, que se tornaram motivos do declínio das charqueadas brasileiras e da desativação da malha ferroviária de transporte, a partir de uma lei de desnacionalização do charque. Em poucos anos, as indústrias pecuárias da Banda Oriental vendiam o produto no mercado brasileiro a um valor mais baixo, já que, inclusive, em termos de logística, o custo era menor.

De qualquer forma, também no Uruguai as estações férreas foram desativadas e os *saladeros* fechados, o que deixou grande parte da população desempregada e isolada às margens do *Cuareim*.

Com frequência, Fabián Severo declara, em conversas e entrevistas, que em sua escrita “trabalha com o que

lembra da fronteira", onde residiu até os 17 anos, e acaba definindo-a como um confim,[8] ao comentar: "eu morava no fim do mundo"[9]. Este "fim de mundo", paradoxalmente é um enclave de várias ordens: uma superfície estriada em rede e, outra, subterrânea, sem demarcação; humanidade e animalidade; secura e aquosidade; no movimento de contaminação entre línguas, esta condição convoca mais ao avesso de um dizer, que, no entanto, diz.

3. Aquosidade

A água que corre na superfície do Quaraí-Cuareim é a parte visível de algo muito mais grandioso: ela participa do Aquífero Guarani, cujo manancial subterrâneo abastece tanto a cidade de Quaraí quanto a de Artigas, por meio das tubulações de extração e distribuição instaladas ao longo do rio, conforme explica a pesquisadora Camponogara (2006, p. 22), da UFSM, em seu estudo sobre a qualidade da água, no qual divulgou alguns mapas da região. No desenho que mostra a extensão do aquífero, ele se estende aos países vizinhos — Argentina, Paraguai e Uruguai — e,

[8] Resgato uma das noções de confim de Raúl Antelo: "...um espaço territorial (nacional, mas também teórico), onde já não imperam as imagens compactas do modernismo (autonomia, nação, subjetividade soberana), mas onde emergem novas imagens ausentes, fruto de contato ou fricção, de impressão ou modelagem, em todo caso, de uma matéria (elusiva) que deixa, tão somente, uma marca, um sinal, enquanto enigma, sem impõe à nossa leitura..." (2006, p.72).

[9] A declaração de Fabián Severo deu-se durante uma mesa de encerramento, "Poética do Portunhol: liminaridades", no evento *on-line* Ciclo de Literatura Latino-Americana Comparada, em 2020, na Universidade Federal de Integração da América Latina, UNILA. A profa. Débora Cota mediou a conversa entre o escritor e eu, quando apresentei um trabalho intitulado "Xul Solar e o *neocriollo:* Arquivos do portuñol", o que não apenas assinalou meu contato com Severo, como também exibiu as investigações a respeito das criações de Xul Solar, presentes em livros e artigos, desde meu mestrado na UFSC (1996) e publicação posterior (2014). Assim, algumas questões exploradas neste ensaio levam adiante os meus interesses pelo translinguismo nas zonas de fronteira e nas poéticas do Portunhol/portuñol. (Severo; Bittencourt, 2020).

do lado brasileiro, atravessa parte dos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, chegando até Minas Gerais e Goiás.

Assim, em termos geontológicos, correndo no espaço do *entre*, conectando *bios* e *geos*, o animado e o inanimado, a comunidade Vira-lata é muito mais extensa do que sugerem as marcas estriadas dos traçados das linhas férreas e do transporte de mercadorias decorrentes das tentativas de implementar projetos de modernização econômica dos Estados. Participa de uma cultura invisível e latente, legado de imigrantes nômades, negros escravizados e remanescentes dos indígenas Charruas, o que faz a personagem narrador de Severo retirar suas figuras, que desarmam as certezas e os valores do saber escolarizado, justamente de um presente visível e sempre o mesmo, tão igual quanto "*el color de las casa*", construindo um lugar de aparente simplicidade, que, ao contrário, vai recuperar tempos e espaços espoliados, soterrados em nome de um progresso fundacional identitário que vem das capitais, muito distantes dali, resumidos nas percepções da lentidão do tempo e no rosa-azul esmaecido das habitações fronteiriças.

O teórico francês Jean-Luc Nancy comenta, a respeito da noção do ser-em-comum:

> [...] a real experiência da comunidade deveria referir-se a algo inteiramente diverso de uma essencialidade. Longe de se reduzir à partilha da identidade, da unidade etc., a comunidade é o que acontece na co-exposição dos seres uns aos outros, no ser-em-comum sem as pesadas mediações de instituições ou modelos que dirigem as condições das relações. Essa exposição, este co-aparecimento mútuo no mundo e que funda constante-

> mente a comunidade é mais originário do que qualquer ligação pelo reconhecimento de si mesmo num círculo de pertencimento (Nancy *apud* Rena, 2015, p. 224).

De certo modo, nesta novela de Fabián Severo, traços de uma etnopoética se instauram na escritura, e, nela, além das condições da *comunidade inoperante* teorizadas por Nancy, se poderia acrescentar as de uma *Comunidade que vem*, título de uma obra de Giorgio Agamben traduzida ao português em 2013, sobre a qual Antelo adverte:

> [...] a *comunità* de Agamben não significa a comunidade nem mesmo o comunismo, o comunitarismo. *Che viene* também não quer dizer futura. Quer dizer inoperante e decreativa. Impolítica. Algo que está sempre chegando, no meio de uma coletividade e é, justamente porque nunca acaba de chegar por inteiro que ela resiste ao coletivo e até mesmo ao indivíduo (Antelo, 2013, orelha).

O menino *Chicharra*, a *cusca* malhada, de nome Chata, a mãe, Lala, que frequenta uma terreira de matriz afro-indígena, onde incorpora a Cabocla Jurema, a *abuela*, descendente de indígenas, e o padrinho, que em algum momento da novela se suicida, formam uma árvore transtemporal e monstruosa, da qual ele é "*brote*", "*yuyo*", "*hijo de los eco*", "viramundo" e "viratierra" (Severo, 2015, p.104), aparentemente sem mover-se do lugar. Voltando à cena da árvore genealógica, que mencionei no início, retiro um trecho de *Viralata* em que, em revisão adulta, a personagem descobre a possibilidade de rever e reinventar a sua história:

> *La vida es muy chica como para ser árbol. Miro para atrás y veo un retazo de padre, una sombra de abuela,*

> *una mancha fantasma sacudiendo las semilla. Eu devia ter dibujado una chirca familiar para llevar para la maestra. Debería hacer un arbusto, solo con el nombre de mi madre y la Chata. ¿Por qué no metí el nombre de la Chata en aquel árbol? Tendría que haber llevado mi mudita de família em la mano, pasar infrente de la clase y decir: 'fui a hacer los dever y descubrí que mi árbol tiene raíz de madre con pata de cusco, tronco color índio con pelo de cruza, ramas lacias com hocico manchado. Mi madre y la Chata son los ríos que regaron mi infancia* (Severo, 2015, p.60).

Fora das leis do mercado, herdeira do nomadismo indígena, dos espoliados e desterrados latino-americanos, a cidade de Artigas e a figura da avó do menino se sobrepõem e prevalece na mescla da pequena comunidade familiar, ao mesmo tempo extensiva à paisagem, à água, aos bichos e às plantas, ou seja, adquire as feições de um mundo "mais que humano" (Povinelli, 2023, p.102).

Ao contrário dos atributos de extensão ou de essência, como as do espaço visível e das línguas dicionarizadas, desenhados na superfície pelos traçados de fronteira, ao postular, neste ensaio, uma comunidade vira-lata, tento destacar o que na novela de Fabián Severo salta aos olhos: a potência poética da dispersão e a resistência a apresentar, em termos biopolíticos, uma comunidade apenas como um *fóssil social* (Povinelli, 2023, p.10) limitando-se a afirmar territórios que parecem ter parado no tempo.

Para Deleuze e Guattari, os espaços que nomeamos seriam mais apropriadamente "territórios existenciais éticos e estéticos" (1996, p.60), como bem expõe a literatura: "*Una vez, mi madre me gritó: 'Chicharra', y mi abuela dijo: Chicharra ninguna es este. Ese es algo que ainda no tiene nombre*" (2015, p.103), ou como afirma Nancy (2000, p.7),

“Precisamos nos inventar para além do que podemos imaginar”. Ou seja, uma comunidade vira-lata, em devir, necessariamente, vai incorporar as potências de vida, explorando suas próprias marcas de fim como sintoma de saúde e pervivência. É no som estridente de bicho que habita, em momentos diferentes de sua existência, o chão, onde sobrevive como larva, e os troncos, quando troca de casca, cria asas e pode anunciar o verão, que o canto de desafio e lamento acontece (Ludmer, 2002), pois a cigarra canta, justamente, no tempo da mais completa secura.

Referências

ANDRADE, Ana Luiza. Ruínas do nordesterro: movimentos, passagens. *In:* BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas *et al.* (org.). **Espaço/ Espaços**. Estudos de Literatura Comparada. Porto Alegre: UFRGS, 2017. p. 53-64.

ANTELO, Raúl. A escuta selvagem. **Boletim de Pesquisa Nelic**, Florianópolis, v. 17, n. 27, p. 3-25, 2017.

ANTELO, Raúl. Orelha. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Tradução: Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ANTELO, Raúl. Os confins como reconfiguração das fronteiras. **Revista Brasileira de Literatura Comparada***,* n. 8, p. 59-82, 2006.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. **Guerra e poesia**. Dispositivos bélico-poéticos do Modernismo. Porto Alegre: UFRGS, 2014.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. Wilson Bueno lê Guimarães Rosa: modernismos inventados e reinventados. *In:* PACHECO, Keli; FRAGA, Letícia. **Cem anos da Semana de Arte Moderna**: diálogos contemporâneos*.* Ponta Grossa, PR: Contexto: 2023. p.13-32.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. Editoras *cartoneras*, espaços de fronteira: encontros e desencontros. *In:* CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 15., 2017, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: UERJ, 2017.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. Guerra em deriva: Poéticas de fronteira. **Revista Nau Literária**, Porto Alegre, v. 12, p. 1-15, 2016.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. Mar paraguayo: o caso da novela menor contrabandista. **Revista FRONTERÍA**, Foz de Iguaçu, v. 3, n. 2, p. 50-65, ago./dez. 2022.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. O espaço negociado: **Mascate**, de Wilson Bueno. *In:* ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 15., 2016, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos** [...]. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. Disponível em: abralic.org.br. Acesso em: 23 abr. 2026.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. Práticas Latino-americanas de translinguismo: de Xul Solar às poéticas do portunhol/portuñol. **Revista Alea**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 110-126, 2021.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas; SEVERO, Fabián. Mesa de encerramento com Fabián Severo e Rita Lenira Bittencourt. Ciclo de Literatura Latino-Americana Comparada, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=h_R_NJ-l8h4. Acesso em: 13 fev. 2021.

BOTTARO, Silvia Etel Gutiérrez. El portugués uruguayo y las marcas de la oralidad en la poesía del escritor uruguayo Agustín R. Bisio. **Abehache**, **Revista da Associação Brasileira de Hispanistas**, São Paulo, 2023, v. 1, n. 1, p. 109-129.

CAMPONOGARA, Isabel. **Vulnerabilidade natural no sistema aquífero guarani e análise de parâmetros físico-químicos das águas subterrâneas em Quaraí, BR e Artigas, UY**. 2006. Dissertação (Mestrado em Geografia e Geociências), Universidade Federal de Santa Maria - Santa Maria, 2006.

CASSIN, Barbara. **Elogio da tradução**: complicar o universal. Tradução: Daniel Falkemback e Simone Petry. São Paulo: Martins Fontes, 2022.

CELADA, María Teresa. Acerca de errar por el portuñol. **Revista Tsé-Tsé**, Buenos Aires, n. 7/8, p. 262-264, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: 34, 1996. (v. 1).

ESTAÇÕES Ferroviárias do Rio Grande do Sul. Linha Quaraí. Disponível em: http://www.estacoesferroviarias.com.br/rs_uruguaiana/quarai.htm.
Acesso em: 4 dez. 2022.

LUDMER, Josefina. **O gênero gauchesco:** um tratado sobre a pátria. Tradução: Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2002.

NANCY, Jean-Luc. **La comunidad inoperante**. Tradução: Juan Manuel Garrido Wainer. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad Arcis, 2000.

POVINELLI, Elizabeth A. **Geontologias**. Um réquiem para o liberalismo tardio. Tradução: Mariana Ruggieri. São Paulo: Ubu, 2023.

RAMBORGER, Alejandra Rivero. Portugués del Uruguay en la literatura. Las formas de la escritura en Chito de Melo y Fabián Severo. *In:* MASELLO, Laura. (org.). **La traza y la letra**. Montevideo: Universidad de la República, 2015.

RENA, Alemar. O comum, a comunidade e a comunicação: entre Jean-Luc Nancy, Michael Hardt e Antonio Negri. **Lugar Comum***,* Rio de Janeiro, n. 45, p. 221-231, 2021.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SEVERO, Fabián. Noite nu Norte. Poemas en portuñol. *In:* BEHARES, Luis. **Transliteraciones Fronterizas**. Uruguay: Ediciones del Rincón, 2010.

SEVERO, Fabián. **Noite nu Norte. Noche en el Norte**. Poesía de Frontera. Montevideo: Rumbo Editorial, 2011.

SEVERO, Fabián. **Sepultura**. Uruguai: Ediciones de la Canoa, 2020.

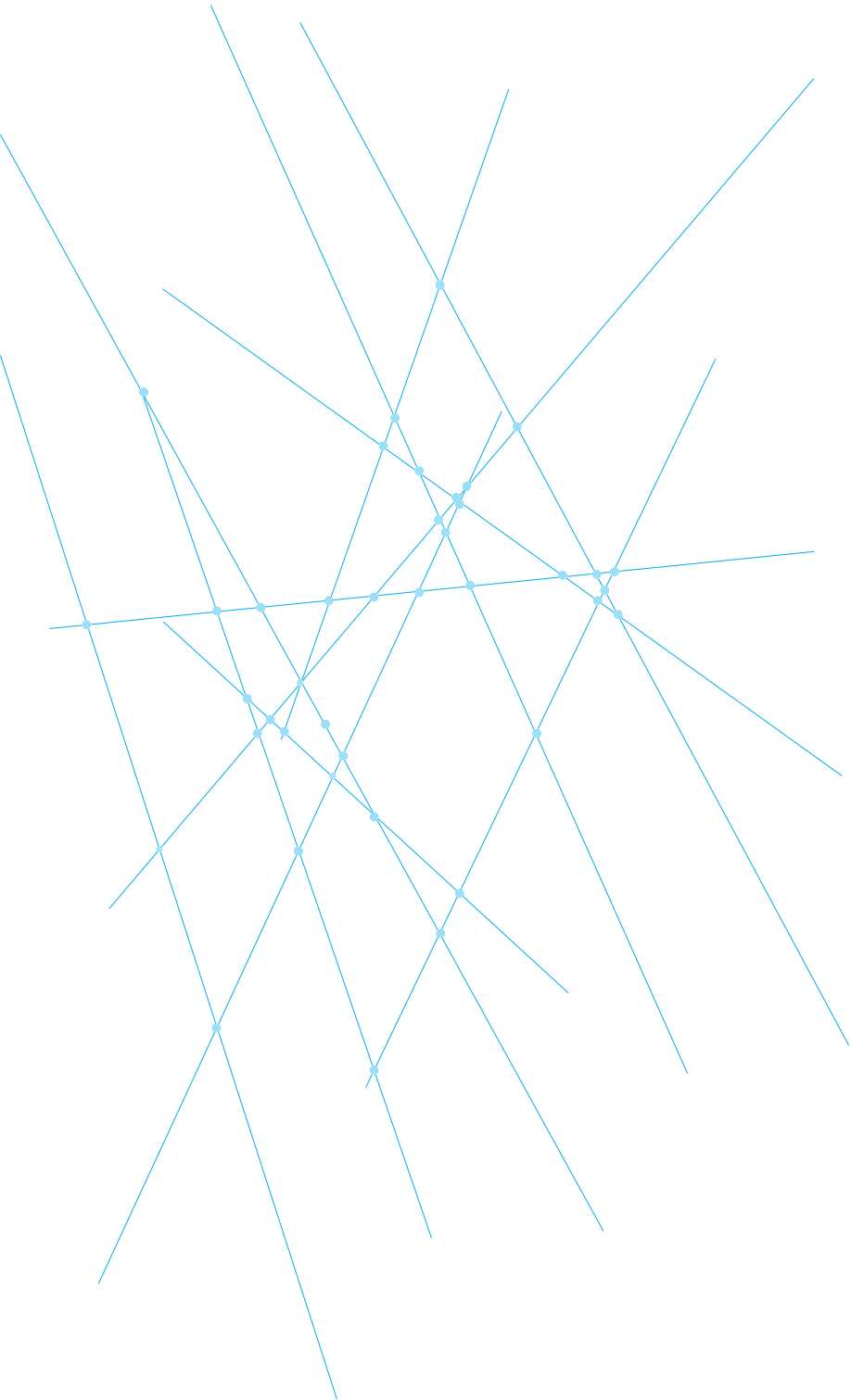
SEVERO, Fabián. Viento de nadie. *In:* SEVERO, Fabián. **Poesia**. Montevideo: Rumbo Editorial, 2013.

SEVERO, Fabián. **Viralata.** Montevideo: Rumbo Editorial, 2015.

SEVERO, Fabián. **Costuras**. Montevideo: Estuário Ed., 2024.

SINDICATO RURAL DE QUARAÍ. Saladeiro: Uma história e uma fronteira compartilhadas. Produção do Sindicato Rural de Quaraí, 2017. Disponível em: https://www.google.com/url?q=https://youtu.be/Bbby4YoIuB4&sa=D&source=docs&ust=1779203814800066&usg=AOvVaw1RwZ68IcSzMFGe2cqhHF2L

VOLKMER, Márcia Solange; MILDER, Saul Eduardo Seiguer. O processo de reestruturação econômica no Rio Grande do Sul — aspectos da indústria do charque na fronteira platina. *In:* ENCONTRO LATINO AMERICANO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 7. ; ENCONTRO LATINO AMERICANO DE PÓS-GRADUAÇÃO, 3., 2003, São José dos Campos. **Anais eletrônicos** [...]. São José dos Campos: UNIVAP, 2003.



Resistência e movência: o romance de Julián Fuks em rede com as artes visuais latino-americanas

Keli Cristina Pacheco
(UEPG)

Resistência, *resist*, antepositivo, do latim *resisto*, "parar voltando-se; fazer alto frente; deter-se" (Houaiss, 2001, p. 2438). Julián Fuks publica *A resistência* (2015), romance que aborda a temática da memória familiar, nacional e latino-americana, com elementos que se aproximam da sua biografia pessoal. Nela está a história de um irmão adotivo, cicatriz que o narrador diz não querer aprofundar. A negação, aliás, é um traço presente nos primeiros capítulos do romance, repleto de sentenças negativas. A primeira afirmação virá da boca do narrador, criança, de cinco anos, ao informar à prima o elemento marcante da diferença entre ele e o irmão, diz: "ele é adotado" (Fuks, 2015, n.p.), resultando dessa fala um silêncio perturbador ao menino que a proferiu. No mesmo enredo ainda temos, ao mesmo tempo, o tecido de uma investigação que tem como pano de fundo a ditadura militar na Argentina e o exílio da família do narrador no Brasil. São vidas transplantadas de um país e enxertadas em um seio que lhes será sempre estranho. O filho adotivo figura, assim, como signo da vida transplantada, em exílio. Este desenvolve, na vida adulta, um problema alimentar, anorexia, nos conta o narrador. Porém, em um dado momento, há consciência do narrador para que não faça da doença do irmão um fato estético na narrativa:

> Não quero, não posso fazer do meu irmão um artista da fome.[1] Não quero descrever um rosto pálido, ou costelas salientes a esgarçar uma cicatriz como inventasse um personagem qualquer para um novo livro, na forja de mais um espetáculo assombroso ou triste. Não quero, não posso expô-lo numa jaula cujas barras são estas linhas, para o apreço de uma plateia ansiosa por me sentir, por nutrir sua compaixão, aumentar seu altruísmo (Fuks, 2015, n.p.).

Mais uma camada de resistência, aqui a nível textual, enumerada em negações, que mesmo ao negar criam imagens. A solução para tal aporia, a qual o narrador eticamente se impõe, parece vir da personagem da mãe, ao final, quando surge como leitora da obra, e efetiva uma análise da própria narrativa que também compõe o romance. A personagem da mãe identifica a melancolia como traço característico do narrador, e não se vê na narrativa do filho, se opõe à imagem que ele faz dela e da família, e é nesse momento que ela revela que seu filho adotivo, na verdade, não era anoréxico, mas desenvolvera sobrepeso. Enfim, não importa se magreza ou sobrepeso, ensina Fuks, o que importa é que a doença ali parece figurar como uma reve-

[1] Evidentemente aqui há uma referência ao conto de Franz Kafka *Um artista da fome* (1922), que narra a história de um homem que pratica jejum em uma jaula de forma persistente, entretendo a todos até seu esquecimento e, posterior, assassinato, sendo logo substituído por uma pantera, inicialmente cheia de vida, mas que logo vira também fonte de curiosidade pública, levando o leitor a intuir o surgimento de um novo ciclo de morte. Em outra passagem do romance de Fuks há alusão a uma cena de *Carta ao pai,* de Kafka, quando o narrador rememora um acontecimento de menino, após provocar a fúria do irmão adotivo, e fora isolado por este na sacada do apartamento. Esta passagem no romance de Fuks lembra a cena em que Kafka narra a exclusão da casa pelo pai, quando em uma noite, ainda criança, chorava sem parar pedindo água, e como punição foi isolado por ele na sacada. O terror de ser arrastado para fora pelo corpo grande de seu pai o provoca um trauma, e consequências: Kafka diz desenvolver, a partir desse episódio, o caráter obediente e a sensação de nulidade pessoal.

lação do desconcerto, do desajuste, ou uma resistência em normalizar a estranheza daquele corpo naquela família, daquela família no atual país e daquele país ante a ditadura, a qual os pais no enredo, sabemos, eram opositores. Esta mesma família que surge lendo o próprio romance do filho narrador ao final aponta seu irrealismo, sua falta de compromisso com os fatos. Ambos leitores negam, portanto, a própria natureza ficcional do romance, invalidando a forma ficcional, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, agora a habitam. Dado crítico diante do qual o filho escritor, agora revelado com o nome de Sebastián, aprecia: "apreciei que nem tudo respondesse ao real ou tentasse ser seu simulacro" (Fuks, 2015, n.p.).

É comum, socialmente e nas famílias, se escamotear a adoção, negar o factual, a fim de contornar a ruptura com o passado que o gesto porta, a dor de não se saber de onde se vem. O narrador, sensível a isso, observa a reação ante a verdade do fato, e elabora uma reflexão sobre qual a melhor maneira de referir-se ao irmão, não como adotado que denota o abandono.

> Meu irmão é filho adotivo. Há uma tecnicidade no termo, filho adotivo, que contribui para a sua aceitação social. Há uma novidade que por um átimo o absolve das mazelas do passado, que parece limpá-lo de seus sentidos indesejáveis. Digo que meu irmão é filho adotivo e as pessoas tendem a assentir com solenidade, disfarçando qualquer pesar, baixando os olhos como se não sentissem nenhuma ânsia de perguntar mais nada. Talvez compartilhassem a minha inquietude, talvez de fato se esqueçam do assunto no próximo gole ou na próxima garfada (Fuks, 2015, n.p.).

Tal desvio, invalidação, recalque da diferença fac-

tual, o narrador decide confrontar, especialmente quando se volta para o país natal do irmão adotivo em busca de rastros de sua história pessoal. Nessa viagem e no retorno à memória de convivência com os pais durante a ditadura militar pululam referências reais, identificáveis documentalmente caso o leitor se ponha a fazer uma pesquisa.[2] Assim, a resistência do romance de Fuks é se manter ficção, mesmo ante os fatos, ou manter-se factual, mesmo no espaço da ficção; é manter-se adotivo, por assim dizer, não pertencente, não familiar ao silêncio apaziguador, que não se quer confrontado, e dele fazer literatura e testemunho,[3] ou fazer da literatura um arquivo, já que setores da sociedade civil e mesmo atuais representantes de governos ainda não reconhecem as incontáveis violências que o Estado perpetrou durante as ditaduras militares latino-americanas. Segundo Eurídice Figueiredo:

> No Brasil não se cultiva a memória política porque a anistia significou a amnésia, o país se recusa a enfrentar o seu passado, a rever os crimes cometidos, a expor as atrocidades perpetradas por um regime de exceção. Enquanto houver esse "vácuo de justiça" (Fuks, 2016), ou seja, enquanto vigorar essa lei iníqua que perdoou os torturadores e assassinos, o Brasil não ousará olhar para seu passado, continuará sendo um país desmemoriado, ou como diz B. Kucinski, um país que sofre de Alzheimer" (Figueiredo, 2017, p. 26). E mais tarde acrescenta:

[2] Uma delas é Marta Brea, nome que surge no capítulo 25, como uma amiga e colega de trabalho da mãe do narrador. Ao se fazer uma pesquisa descobrimos que Marta Brea foi de fato presa em março de 1977 em seu local de trabalho, e que teve seus restos mortais identificados apenas em 2012. (Ver: Argentina, 2012)

[3] Para Giorgio Agamben (2004), Auschwitz será o paradigma biopolítico moderno. O filósofo localiza o conceito de humanidade, paradoxalmente, naquele que acolhe o homem que teve a sua humanidade destruída. Nessa perspectiva, o espaço poético da narrativa possibilita e estabelece o testemunho do não-homem, e neste sentido, o testemunho ético é o que não tem pretensões totalizantes, mas o lacunar, o que assume a falta, o que pode ser comparada a um "lugar de falha".

> "Todo livro – ficção ou depoimento -, todo filme – documentário ou ficcional -, toda obra de arte ou projeto museológico que contribua para a reflexão sobre os anos de chumbo no Brasil, tem um enorme valor porque não se pode esquecer o que foi perpetrado, é preciso render tributo àqueles que lutaram pela utopia de um país mais justo e democrático" (Figueiredo, 2017, p. 35).

No romance, a família foge para resistir à opressão, e mantém seu passado de opositores à ditadura militar em segredo, com a finalidade de sobreviver, de ser "adotada" por uma outra ditadura militar, agora a brasileira. Precisaram assim se submeter ao apagamento da diferença, minimizá-la, gesto que afetará também as gerações seguintes. Enfim, Julián Fuks assinala que o gesto homogeneizante dos regimes opressores está na negação da natureza de um ente, de um dado, de uma verdade, ou mesmo de uma ficção, como a de um romance ou de uma obra de arte. Mas existe ainda um corpo que estaciona, que se recusa a pertencer, que se afirma adotivo na sua forma, que insiste em ser disforme; e existe um romance que mantém a sua natureza ficcional, e que monstruosamente incorpora a própria tentativa de negar a sua verdade de romance, advinda do discurso dos pais leitores-críticos, e a revela despudoradamente como um jogo de querer descortinar toda a fumaça do segredo fabricada para suavizar a dor de não pertencer, ou melhor, de apontar para a própria cortina que oculta, para revelar a sua funcionalidade de ocultar. É isto, enfim, fazer "alto frente" ao *status quo* que nega os fatos, que produz o *fake*, que invalida vidas, vivências e suas formas, que apaga sentidos, distorce-os a fim de manter as aparências e a sua própria manutenção e vigência, pois tais práticas quando postas em rede, como sabido, desvirtuam o factual.

Inserido naquilo que Eurídice Figueiredo chamará de contexto geopolítico de sua geração, Julian Fuks figura ao lado de Gabriele Aguerre (nascida no Uruguai), Paloma Vidal (nascida na Argentina) e Carola Saavedra (nascida no Chile); Julián Fuks é um dos "filhos do exílio".

> De algum modo, todos eles tematizam, em seus romances, questões que envolvem a relação com seus países de origem; no entrelugar em que se encontram, é comum o uso do espanhol em situações de diálogo, procedimento que causa algum estranhamento no ato de leitura. Viagens de caráter autobiográfico ou autoficcional rumo ao sul estão presentes em todos eles, com exceção de Carola Saavedra, que só menciona o Chile em *O inventário das coisas ausentes* (2014), um romance bastante áspero que mostra relações familiares conflituosas e violentas (o título talvez já indicie essa ausência no passado da autora). A primeira obra de Paloma Vidal intitula-se, significativamente, *Mais ao Sul* (2008), enquanto Gabriela Aguerre estreia com *O quarto branco* (2019), no qual a narradora-protagonista tem urgência de voltar ao Uruguai de sua infância (Figueiredo, 2020, p. 2).

No mesmo ano em que Julián Fuks publica o romance, que aborda temas íntimos e políticos relacionados à linguagem e seus silêncios, à importância de nomear, de acolher em linguagem o factual ou o ficcional, e à natureza da forma, o Brasil e a América Latina vivenciam o crescimento de discursos violentos e ataques à democracia (Borsani; Vieira; Troiano, 2024). A palavra "resistência", após a destituição de uma presidente eleita democraticamente e a posterior eleição de um representante da extrema-direita, passa a fazer parte do cotidiano do grupo opositor. Num contexto maior, no ano de publicação do romance de Fuks, a Europa se fecha a milhares de migrantes que chegam re-

fugiados de países em guerra, muitos morrem no entrelugar, no mar Mediterrâneo; nas praias paradisíacas do sul da Europa abundam corpos naufragados, banalizando o valor de vidas humanas (ONU, 2025). Discursos anti-migração voltam com mais força em falas públicas de governantes da extrema-direita. Ainda que o campo literário dos países da Europa e da América Latina sejam bem distintos, a vivência em um mundo amplamente conectado faz com que notícias e obras literárias circulem de uma maneira vertiginosa, como constata Figueiredo: "Além disso, os desdobramentos históricos das duas guerras, da Shoá e das divisões do mundo como decorrência da guerra fria, repercutem aqui, guardadas as devidas proporções, de maneira similar" (Figueiredo, 2020, p. 2). Podemos acrescentar, nessa lista de acontecimentos violentos que aqui repercutem, os afogamentos de migrantes no mar[4], o aprisionamento de famílias, pessoas solitárias e crianças desacompanhadas, em espécies de "campos de concentração" nas fronteiras, tanto da Europa[5] quanto da América[6], o achamento de corpos em caminhões frigoríficos em busca de asilo[7], e outras barbáries que circulam cotidianamente nos noticiários. Tais acontecimentos não estão distantes dos horrores do século XX. Alexis Nouss, estudioso de literatura comparada, chama à responsabilidade ante estes retornos do passado:

[4] Ver em: https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/reuters/2026/06/10/mais-de-1300-imigrantes-morreram-ao-tentar-chegar-a-costa-espanhola-em-2026-diz-ong.htm e https://news.un.org/pt/story/2025/04/1847481

[5] Ver em: https://www.theguardian.com/uk-news/2026/may/29/lone-children-uk-detention-centres-france-foi-data-2025

[6] Ver em: https://www.hrw.org/news/2018/06/26/false-choice-between-family-separation-and-detention

[7] Ver em: https://www.bbc.com/news/uk-england-essex-55765213

> Um imperativo pesa: Se o destino dos migrantes é essencialmente o mesmo que o das vítimas da Shoah, permitir que as atuais políticas europeias continuem, o que só leva a uma deterioração indigna das condições de recepção, enquanto o número de chegadas não diminui, tornaria as populações nacionais culpadas de passividade, como foram durante a guerra. "Deixar os trens passarem" nunca é uma opção do ponto de vista ético. Ruptura ou continuidade? O naufrágio perto de Lampedusa, em outubro de 2013, no qual pereceram 300 vítimas, e os de abril de 2015, nos quais 1.500 exilados se afogaram, qual parâmetro deve ser aplicado: Titanic ou de Auschwitz? (Nouss, 2018, p. 28, tradução nossa).[8]

A personagem do pai no romance também observa que o passado autoritário está sempre à espreita:

> A quem, é o que pergunto, quem se interessaria hoje por tão mesquinhos meandros de um tempo distante, e a resposta que meu pai repete é uma absurda mescla de devaneio e lucidez: as ditaduras podem voltar, você deveria saber: As ditaduras podem voltar, eu sei, e que seus arbítrios, suas opressões, seus sofrimentos, existem das mais diversas maneiras, nos mais diversos regimes, mesmo quando uma horda de cidadão marcha às urnas bianualmente (Fuks, 2015, n.p.).

Antes da publicação de *A resistência*, Julián Fuks,

[8] No original : *Un impératif pèse pourtant: si le sort des migrants est dans son essence de même nature que celui des victimes de la Shoah, laisser faire les politiques européennes qui n'aboutissent qu'à une détérioration indigne des conditions d'accueil alors que le nombre des arrivants ne diminue pas rendrait les population coupables de passivité comme elles ont pu l'être pendant la guerre. 'Laisser passer les trains' n'est jamais une option d'un point de vue éthique. Rupture ou continuité? Le naufrage d'octobre 2013 près de Lampedusa dans lequel périrent 300 victimes, ceux d'avril 2015 dans lesquels se noyèrent 1500 exilés, est-ce l'indice Titanic au l'indice Auschwitz qui doit leur être appliqué?.*

em 2013, Marcos Avila Forero, artista franco-colombiano, expôs a série *Alpargatas de Zuratoque* (2013), em que a memória chega através de um palimpsesto de narrativas íntimas de sujeitos expropriados figuradas em suas *alpercatas* e em sacos de estopa cobertos de textos com relatos de fuga escritos por estes sujeitos que, a leitura destes textos revela, fogem de situações de violência.

Assim como o romance de Fuks, uma característica fundamental da prática artística de Avila Forero, neste trabalho, é o engajamento etnográfico com temas e contextos políticos. Lembremos que além de *A resistência*, que retrata uma jornada de investigação do passado do irmão que se desborda em outras camadas, Fuks escreve *A Ocupação* (2019) a partir de sua vivência com os ocupantes do Hotel Cambridge, em São Paulo. A instalação de Avila Forero e o romance de Fuks são um exemplo desse método que podemos nomear de engajamento etnográfico.

Nos anos de 2020 e 2021, durante a pandemia de COVID-19, após longo período de fechamento, o *Centre Pompidou* reabre, em Paris, com uma exposição intitulada *Global(e) Resistance*, com mais de cento e dez obras, de cerca de sessenta artistas, a maioria do Sul, essencialmente África e América Latina, ambicionando examinar estratégias contemporâneas de resistência, conforme afirmam Christine Marcel, Alicia Knock e Yung Ma (2020) no catálogo da exposição. E será este trabalho de Avila Forero, *Alpargatas de Zuratoque* (2013), que aborda a fuga diante da opressão, ganhador de um prêmio importante no universo das artes, o "*Prix Fondation d'entreprise Ricard*".

Zuratoque, presente no título do trabalho de Avila Forero, é uma comunidade pobre da região de Santander, na Colômbia, ocupada principalmente por camponeses

que fugiram da região devido à guerra contínua entre o governo colombiano, movimentos revolucionários de guerrilha e grupos paramilitares conservadores, conforme assinala Miguel Amado, na revista *Artforum*:

> Uma característica fundamental da prática do artista franco-colombiano Marcos Ávila-Forero é o engajamento etnográfico com temas e contextos políticos. Nesta exposição, a instalação Zuratoque, 2013, é exemplar desse método. Zuratoque é uma favela na região de Santander, na Colômbia, ocupada principalmente por camponeses que fugiram do campo devido à guerra em curso entre o governo colombiano, movimentos guerrilheiros revolucionários e grupos paramilitares conservadores. Forero colaborou com eles para produzir este trabalho, no qual os refugiados escreveram testemunhos de suas experiências em sacos de juta, que foram então fotografados antes de serem desfiados para tecer as fibras resultantes em sandálias tradicionais. Ao exibir as fotografias que documentam suas histórias e os sapatos reaproveitados da tragédia, o artista cria um retrato emocional de encontros pessoais com a violência que ilustra sua análise do deslocamento em massa em áreas de conflito (Amado, 2015, n.p. tradução nossa). [9]

Avila Forero obteve a colaboração de pessoas

[9] No original: *A key characteristic of French-Colombian artist Marcos Ávila-Forero's practice is an ethnographic engagement with political subjects and contexts. In this exhibition, the installation Zuratoque, 2013, is exemplary of that method. Zuratoque is a shantytown in the Santander region of Colombia, mostly occupied by peasants who fled the countryside due to the ongoing warfare between the Colombian government, revolutionary guerrilla movements, and conservative paramilitary groups. Forero collaborated with them to produce this work, wherein the refugees wrote testimonies to their experiences on jute bags, which were then photographed before being unraveled in order to reweave the resulting fibers into traditional sandals. By displaying the photographs documenting their stories and shoes repurposed from tragedy, the artist creates an emotional portrayal of personal encounters with violence that illustrates his examination of mass displacement in conflict areas*.

em situação de refúgio para produzir esse trabalho, no qual eles escreveram testemunhos de suas experiências passadas em sacos de juta, que foram fotografados antes de serem desfeitos para que as fibras resultantes fossem reutilizadas em sandálias tradicionais, *alpercatas,* como relata Amado. Esses sapatos tradicionais de camponeses são, portanto, transformados em uma ferramenta de resistência. Assim como Amado assinala, ao exibir as fotografias que documentam suas histórias e as sandálias construídas com fios "da tragédia", atestamos que Avila Forero cria um retrato emocional de encontros pessoais com a violência que retratam o drama humano do deslocamento em massa em áreas de conflito na Colômbia.

Assim, resistir através de uma prática por vezes artística ou política, ou até mesmo ativista, foi frequentemente a via escolhida por artistas que vivem situações de opressão ou ilegalidade. O colapso da crise migratória na Europa e o retorno de discursos autoritários nos países que passaram pela ditadura militar na América Latina, as disputas internas, fizeram emergir vozes que se sobrelevam explorando novos caminhos de ritualização do sensível, questionando as histórias coletivas e individuais, ao procurar preservar as memórias que permanecem vivas ou ameaçadas de serem destruídas. A arte e a literatura tornam-se, nesse passo, um ato mesmo de resistência, estética e ética.

Este é o caso também da obra *Fome de resistência* (2020), do artista brasileiro Jonathas de Andrade, apresentada na mesma exposição no *Centre Pompidou* em que figura *Alpargatas de Zuratoque* (2013), de Avila Forero. *Fome de resistência,* de Andrade (ver imagem em: Andrade, 2020), retrata a mão de uma mulher indígena Kayapó

pintada em tinta negra. A pintura de grafismos é uma prática constante das mulheres Kayapó, por esse motivo elas têm sempre umas das mãos tingidas em preto.[10] Andrade expõe uma fotografia desta mão feminina tingida elevada, uma mão que expressa a prática artística pertencente a cultura do povo Kayapó é enquadrada no mesmo gesto involuntário de quem se afoga. Lembremos do mesmo gesto presente na obra *Not waving but drowning* (2017) de Regina Parra (Albuquerque; Cechinel, 2023).

Regina Parra explica, em entrevista à Luara Calvi Anic à *Revista TPM*, que o título do seu trabalho faz referência ao poema da inglesa Stevie Smith, publicado em 1957, e "fala de um homem que estava no mar e as pessoas achavam que ele estava acenando, mas, na verdade, ele estava se afogando" (Anic, 2019). Sobre o motivo do tema do afogamento em suas obras, Parra responde:

> Começou com um vídeo horrível que eu vi de um refugiado se afogando num canal em Veneza. As pessoas não faziam nada e filmavam. Comecei a procurar os de-

[10] Lux Vidal, em "A pintura corporal e a arte gráfica entre os Kayapó-Xikrin do Cateté", no livro *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*, afirma que: Aplicada no corpo, a pintura possui função essencialmente social e mágico-religiosa, mas também é a maneira reconhecidamente estética (*mei*) e correta (*kumrem*) de se apresentar. [...] Pelo menos entre os Kayapó-Xikrin, a pintura é tarefa exclusivamente das mulheres, que a transformam num verdadeiro hábito, tanto quanto qualquer outra atividade básica, como ir à roça, cozinhar e cuidar dos filhos. *Todas* pintam, e portanto a qualidade de pintora é considerada como atributo inerente à natureza feminina. [...] Sendo uma atividade contínua, as mulheres se apresentam sempre com uma mão preta (a mão paleta) e uma mão branca (aquela que segura). Conduzem, assim, no próprio corpo, além da pintura, a marca indelével de sua condição de pintoras (Vidal, 2000, p. 144-146). Jonathas de Andrade fotografa a mão de uma mulher Kayapó-Menkragnoti, não Xikrin, fonte do estudo de Vidal, porém a autora ressalta que "Os artigos de Fuerst (1964) e Turner (1969) revelam, pela primeira vez, a importância atribuída pelos Kayapó à pintura corporal. Esses índios, depois dos Kadiweu, são os que certamente desenvolveram sob o ponto de vista estético, essa atividade gráfica, à qual as mulheres dedicam grande parte de seu tempo" (Idem, p. 143). Tal afirmação nos leva a estender a compreensão do signo da mão tingida em preto, expostas na fotografia de Andrade, ao tronco indígena Menkragnoti, a qual pertence a mão feminina da foto.

> poimentos dessas pessoas e o argumento delas era que ele estava se matando. E um deles falou: "Alguém jogou uma boia e ele não pegou, estava querendo se matar". Mas, se tem alguém se jogando do prédio, você vai lá e agarra! Fui pesquisar afogamento e existe uma situação muito específica chamada "resposta instintiva do afogado", que dura de 20 segundos a 50 segundos. A pessoa está consciente, então sabe o que está acontecendo, mas o corpo age de modo involuntário. Então o braço faz um movimento como se estivesse empurrando a água para baixo, só que você não consegue subir porque a perna fica paralisada e a boca aberta tentando respirar. Não consegue pedir ajuda e, se alguém te der uma boia ou a mão, você não vai pegar. Deve ser uma coisa desesperadora (Anic, 2019).

O gesto de ambas as obras, de Andrade e de Parra, aponta para um último pedido de socorro do corpo. Em Andrade, uma mulher indígena; em Parra, figura uma personagem que pode ser feminina ou não-binária em espaço íntimo, doméstico. Sabe-se que nos anos de circulação destas obras aqui mencionadas o número de feminicídios, extermínio da população indígena e de violência contra membros da comunidade LGBTQIA+ ocorreram em grande número ao mesmo passo em que governantes, e a população que os apoia, proferiam discursos de cunho misóginos, racistas e homofóbicos no Brasil despudoradamente.

Retomando a obra de Avila Forero e a exposição *Global(e) Resistence,* esta parece colocar o museu a se pensar como um fórum em sua estrutura interna, e como uma plataforma (*plate-forme*) aberta a um *devir* museu social-político. Obras como a de Andrade, que pode ser vista no link disposto ao final deste artigo, bem como a de Avila Forero, incitam uma descolonização do interior,

tornando o museu um espaço transversal onde se torna possível pensar um outro universo, não hegemônico. Tal estratégia, pela não hegemonia da voz, ou da autoridade ante o narrar, Julián Fuks também parece elaborar em seu romance, notadamente ao trazer no corpo do livro a crítica das personagens que o autor procura representar, ao pôr em questão o gesto de narrar por outrem, e se questionar textualmente como fazê-lo. Avila Forero, por sua vez, traz outras vozes, distintas da sua, em texto escritos em sacos de estopa, e em calçados construídos/destruídos pela fuga relatada nos fios de estopa, que ele expande, e verticaliza na parede do museu, a fim de tornar visíveis vidas ameaçadas (ver imagem em: Avila Forero, 2020).[11]

Alexis Nouss escreve que a fuga, empreendida por pessoas em situação de violência e opressão, longe de ser uma covardia, afirma a nobreza humana que não aceita vê-la negada em si. Dessa forma, fugir da ameaça do não-ser é negar-se a ser cúmplice passivo daqueles sujeitos que empurraram à fuga. O romance de Fuks figura como um desejo de reparação da vida do irmão, da sua própria vida como filho de exilados, assim como as sandálias da obra de Avila Forero são uma reparação da violência sofrida, são narrativas destecidas e recosturadas em formato de alpar-

[11] Podemos localizar em ambas as estratégias a concepção de campo ampliado da crítica e teórica da arte, Rosalind Krauss (1979). Para Krauss a própria estrutura lógica da arte se pensa, o artista faz desse pensar, junto a outros materiais e suas estruturas, uma forma de expressão, o que o torna muito mais um ouvinte, da narrativa que brota daquela forma, e um curador, em sua liberdade de atuação, de uma série de matérias/vozes em prol de uma expressão. Florência Garramuño relê Krauss ao observar a presença da lógica da instalação na literatura contemporânea, ou pós-moderna, como diria Krauss. "Como se o texto fosse ele também uma instalação, e a sua trama desconjuntada incorporasse objetos diversos no espaço da escrita, ela mesma convertida num cenário em que é possível conviverem os latidos de um cão abandonado, as vicissitudes de uma mãe solteira, as penúrias de um favelado, e a pressa alienada de um profissional ou cardápios de um restaurante efetivamente recolhidos na cidade e copiados no texto. Textos-instalações, portanto, como muitos dos que começam a aparecer de modo cada vez mais insistente, como os textos de Mario Bellatin" (Garramuño, 2014, p. 13-14).

gatas, instrumento de fuga. Em *A resistência*, de Fuks, há uma passagem em que figura o propósito da memória que o narrador escuta ante a sede das Avós da Praça de Maio:

> Isto é para todos os que dizem basta, para os que ainda duvidam da nossa luta. Para os que querem que esqueçamos, que viremos a página como se não houvesse acontecido nada. Isto é uma reparação, sim, para ele, para mim, mas também para toda a sociedade. Só não é uma reparação total: é preciso continuar procurando os que faltam, outras avós têm que sentir o que estou sentindo hoje. De qualquer forma, obrigada: só o que eu queria era não morrer sem abraçá-lo (Fuks, 2015, n.p.).

Ao ouvir este discurso o narrador desiste de sua busca sobre um possível passado do irmão adotivo, pois isso não mudaria seu presente vazio. Ele percebe, tal como Édipo, que estava buscando na verdade a si mesmo. Enfim, a busca de sentido era de fato sua, e com isso localiza seu desejo de pertencimento ao país ao qual nunca pertenceu.

> Sou eu, e não ele, que desejo encontrar um sentido, sou eu que desejo redimir minha própria imobilidade, sou que quero voltar a pertencer ao lugar que nunca pertenci. Entendo enfim, situado enfim, decido enfim partir: nada me restituirá lugar algum, nada reparará o que vivi, pois não parece haver nada a ser reparado em mim (Fuks, 2015, n.p.).

Daí podemos compreender que a reparação também está no próprio exílio, na fuga, no movimento, nas alpargatas de estopa de Avila Forero, signo da mobilidade, da não pertença, da e*xiliance*, conceito que Nouss, inspirado na *différance* de Derrida, desenvolve para compreender o movimento de atravessamento de fronteiras interiores, em

que o sujeito integra aquilo que deve passar, ultrapassar; a *exiliance* é a introdução da heterogeneidade na construção da experiência. Nouss cita como exemplo um cidadão que não cooperava com o regime nazista; ou pessoas que mudam de região dentro do próprio país, como os camponeses de Zuratoque. A *exiliance* não marca nem uma falta, nem uma perda, mas afirma um *ethos*, e necessita de uma tradução de uma dada experiência, em costura, em romance, em arte. É justamente nesse passo que a experiência individual do exilado "ultrapassa a questão biográfica para adquirir um estatuto sócio-histórico" e, portanto, político. Assim, por mais que o exilado fale de si, é sempre da desordem do mundo que ele fala.

Para encerrar, o termo *exiliance* tem como sufixo a partícula *ance*, que é uma forma mais primitiva do atual sufixo *encia*, da palavra resistência, e exprime prolongação do ato, resultado de ato, ou propriedade, característica inerente a ele, conforme observa Andréa Lacotiz (2006) em estudo sobre o uso destes sufixos na poética de João da Cruz e Souza. No romance de Fuks há uma passagem em que o narrador se põe a ponderar sobre o significado de resistir:

> Resistir: quanto em resistir é aceitar impávido a desgraça, transigir com a destruição cotidiana, tolerar a ruína dos próximos? Resistir será aguentar em pé a queda dos outros, e até quando, até que as pernas próprias desabem? Resistir será lutar apesar da óbvia derrota, gritar apesar da rouquidão da voz, agir apesar da rouquidão da vontade? É preciso aprender a resistir, mas resistir nunca será se entregar a uma sorte já lançada, nunca será se curvar a um futuro inevitável. Quanto do aprender a resistir não será aprender a perguntar-se? (Fuks, 2015, s/p).

Exiliance e resistência, no romance de Fuks e na obra de Avila Forero, acontecem justamente no prolongamento do acontecimento do presente, na sua ressignificação deslocada, em tempo e espaço diferido, que ao mesmo tempo é memória do trauma, mas também sua forma de atravessamento, de passagem. E nesse passo, o suporte, o romance, a alpargata, figuram aí como um recurso de manutenção da vida. Formas de pensamento, sistemas dinâmicos, fluídos, partem destes objetos que são signos de deslocamento (livro, sapato), e que promovem efeitos e problematizam a produção da subjetividade em trânsito e movência.

Referências

AGAMBEM, Giorgio. **O que resta de Auschwitz***.* Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGIER, Michel. L'hospitalité aujourd'hui. Une question anthropologique, urbaine et politique. *In:* **Migrations, réfugiés, exil -** colloque annuel 2016. Paris: Collége de France, editions Odile Jacob, 2016, p. 317 -333

ALBUQUERQUE, Ana Paula Freitas de; CECHINEL, André. O trabalho das luzes: os letreiros luminosos na obra de Regina Parra. **Perspectiva Filosófica,** Recife, v. 50, n. 2, p. 72-91, 2023. DOI: 10.51359/2357-9986.2023.259049. Disponível em: https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/perspectivafilosofica/article/download/259049/44706/244434. Acesso em: 8 ago. 2026.

AMADO, Miguel. Marcos Ávila Forero. *In:* **Artforum**, [S.l.], 2015. Disponível em: https://www.artforum.com/events/marcos-avila-forero-210140/. Acesso em: 14 nov. de 2023.

ANIC, Luara Calvi. Ela continuou: a artista Regina Parra fala sobre a luta contra uma doença grave e os impactos em seu trabalho. **TPM – Trip para Mulher**, 5 fev. 2019. Disponível em: https://revistatrip.uol.com.br/tpm/a-artista-regina-parra-fala-sobre-a-luta-contra-uma-doenca-grave-e-os-impactos-em-seu-trabalho. Acesso em: 19 jun. 2026.. Acesso em: 15 nov. 2023.

ARGENTINA localizou mais de 40 corpos de vítimas da ditadura em 2011. **Correio Brasiliense**, 22 jan. 2012. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/mundo/2012/01/22/interna_mundo,287213/argentina-localizou-mais-de-40-corpos-de-vitimas-da-ditadura-em-2011.shtml. Acesso em: 14 nov. 2023.

BBC NEWS. Essex lorry deaths: Men jailed for killing 39 migrants in trailer. **BBC News**, 22 jan. 2021. Disponível em: https://www.bbc.com/news/uk-england-essex-55765213. Acesso em: 8 ago. 2026.

BORSANI, Hugo; VIEIRA, Soraia Marcelino; TROIANO, Mariele. Resiliência democrática na América Latina: analisando crises e superações. **Lua Nova: Revista de Cultura e Política,** São Paulo, n. 123, e123038hb, 2024. DOI: https://doi.org/10.1590/0102-123038hb/123. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ln/a/RDqcxC3b6LBScc9DXJV6Zkb/. Acesso em: 19 jun. 2026.

CENTRE POMPIDOU. **Global(e) Resistance**. Paris: Centre Pompidou, 2020. Disponível em: https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/7OFuMJz. Acesso em: 8 ago. 2026.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FIGUEIREDO, Eurídice. A resistência, de Julián Fuks: uma narrativa de filiação. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 60, p. 1-8, 2020. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/30795/25813. Acesso em: 14 nov. 2023.

FUKS, Julián. **A ocupação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. *E-book*.

FUKS, Julián. **A resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. *E-book*.

GARRAMUÑO, Florência. **Frutos estranhos:** sobre a inespecificidade da literatura contemporânea. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

HUMAN RIGHTS WATCH. The false choice between family separation and detention. **Human Rights Watch,** 26 jun. 2018. Disponível em: https://www.hrw.org/news/2018/06/26/false-choice-between-family-separation-and-detention. Acesso em: 8 ago. 2026.

HOUAISS, Antônio. Resistência. *In*: HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 2438.

KAFKA, Franz. **Carta ao pai** . Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1986.

KAFKA, Franz. **Um artista da fome:** seguido de Na colônia penal & outras histórias. Tradução: Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.

KRAUSS, Rosalind. A escultura em campo ampliado. Tradução: Elizabeth Carbone Baez. **Revista Gávea**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 87-93, 1984.

LACOTIZ, Andréa. Análise dos sufixos -ança/-ença, -ância/-ência na obra do simbolista João da Cruz e Souza. **Estudos Linguísticos***,* v. XXXV, p. 320-329, 2006.

MACEL, Christine; KNOCK, Alicia; MA, Yung. **Global(e) Resistance: pour une histoire engagée de la collection contemporaine.** Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2020.

NOUSS, Alexis. **L'exil et la migration aujourd'hui:** rupture ou continuité? Paris: Fondation Caloute Gulbenkian — Délégation en France, 2018.

ONU – ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. É urgente um novo contrato social para enfrentar as desigualdades e a insegurança mundial. **ONU News**, 24 abr. 2025. Disponível em:

https://news.un.org/pt/story/2025/04/1847481. Acesso em: 19 jun. 2026.

REUTERS. Mais de 1.300 imigrantes morreram ao tentar chegar à costa espanhola em 2026, diz ONG. **UOL Notícias**, 10 jun. 2026. Disponível em: https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/reuters/2026/06/10/mais-de-1300-imigrantes-morreram-ao-tentar-chegar-a-costa-espanhola-em-2026-diz-ong.htm. Acesso em: 8 ago. 2026.

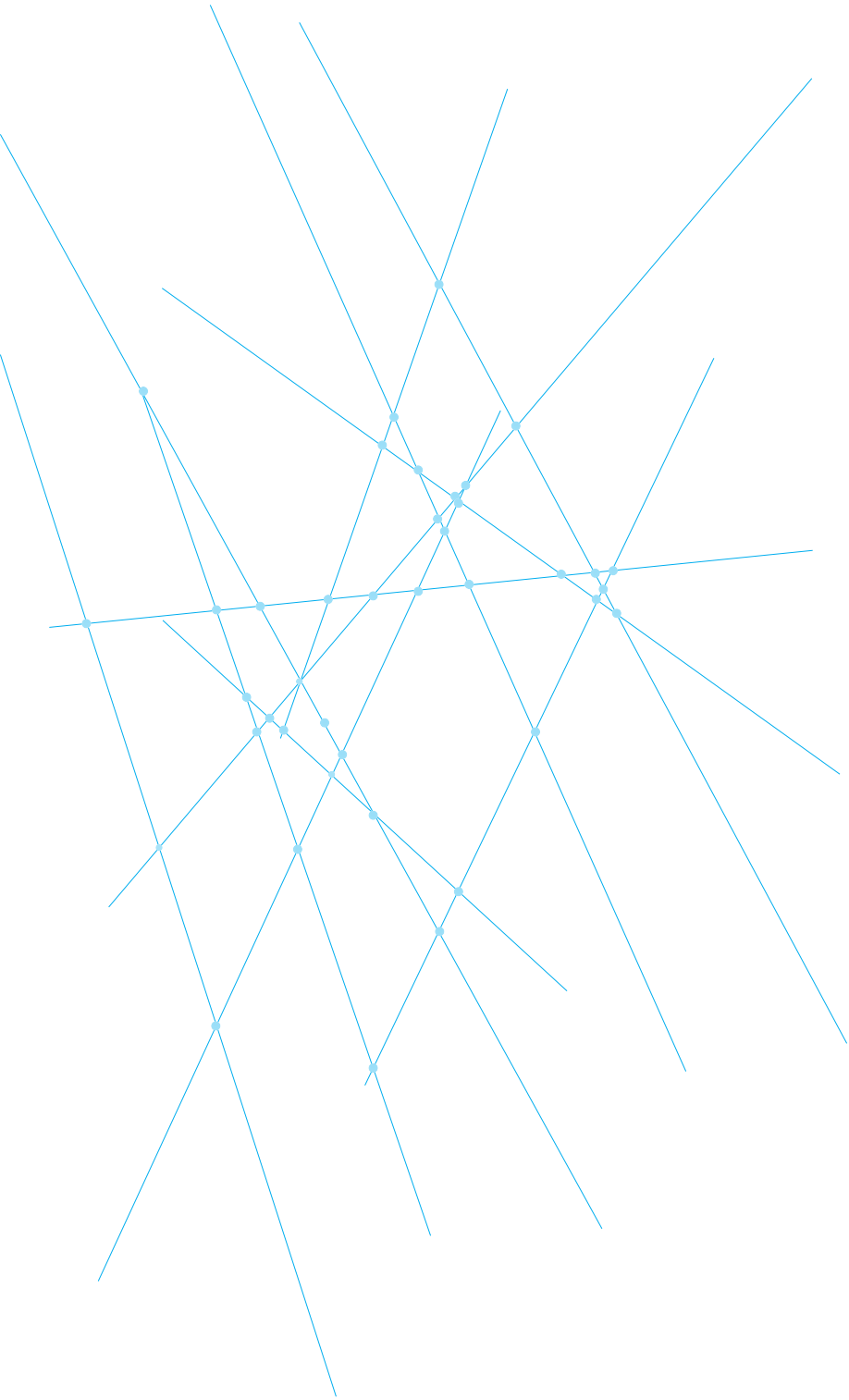
THE GUARDIAN. Lone children held at UK-run detention centres in France 284 times last year. **The Guardian,** 29 maio 2026. Disponível em: https://www.theguardian.com/uk-news/2026/may/29/lone-children-uk-detention-centres-france-foi-data-2025. Acesso em: 8 ago. 2026.

VIDAL, Lux. A pintura corporal e a arte gráfica entre os Kayapó-Xikrin do Cateté. *In:* VIDAL, Lux (org.). **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. 2. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

Referências das imagens:

ANDRADE, Jonathas de. **Fome de resistência — mulheres Kayapó Menkragnoti** (da série Infindável Mapa da Fome), 2020. Disponível em: https://www.galleriacontinua.com/news-detail/globale-resistance-553. Acesso em: 14 nov. 2023.

ÁVILA FORERO, MARCOS., **Installation dans la présentation des collections "Global(e) Résistance"**. Centre Pompidou, Musée, Niveau 4. 2020 © Adagp, Paris. Crédit photographique: Audrey Laurans - Centre Pompidou. Disponível em: https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/personne/CxoagLi. Acesso em: 14 nov. 2023.



A ansiedade do contato: redes literárias transnacionais entre mulheres latino-americanas via tradução[1]

Leticia Pilger da Silva
(Universidad de Granada)

Introdução

É fato que ainda existe certa distância entre os brasileiros e seus vizinhos latino-americanos. Apesar das nossas fronteiras físicas, as culturais são desencontradas, embora compartilhemos um passado colonial e formemos, juntos, o espaço nomeado como América Latina. Para Ana Pizarro (2004), há uma falta de articulação cultural que vai além da questão linguística de ambos os lados, ou seja, tanto os brasileiros não têm o interesse nos países vizinhos quanto o inverso. Tal fato é fruto do imperialismo cultural em que vivemos: estamos tão voltados ao Norte Global culturalmente e tão sujeitos à supremacia da literatura em língua inglesa no mercado editorial da literatura globalizada (Sapiro, 2021) que a literatura de países latino-americana não se faz tão presente no Brasil (como a de outros lugares).

Como Sergio Karam (2016) aponta em sua dissertação, houve tentativas de várias editoras de realizar "uma

[1] Este capítulo foi originado durante o percurso de minha pesquisa de doutorado, defendida em fevereiro de 2025. Nela, alguns dos elementos aqui abordados foram expandidos ou modificados no seu segundo capítulo. A tese pode ser lida em: https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/96651

unidade latino-americana" entre os anos 1960 e 1980, principalmente por meio de coleções, o que causou um aumento progressivo — mas ainda insuficiente — da publicação de traduções no Brasil de livros de outros países latino-americanos, principalmente de autores do chamado *Boom,* que se inseriam no famoso realismo mágico e que obtiveram reconhecimento internacional. De forma semelhante, no seu livro *Latino-americanizando o Brasil*, Thayse Leal Lima (2021) analisa projetos de integração latino-americana na literatura que abarcaram o Brasil na segunda metade do século XX, a começar pelo intercâmbio intelectual entre o uruguaio Ángel Rama e o brasileiro Antonio Candido, e a iniciativa de ambos de criar a biblioteca *Ayacucho*. Lima também analisa a revista *Mundo Nuevo,* de Emir Rodríguez Monegal, que publicou literatura de autores latino-americanos, incluindo brasileiros, bem como os diálogos entre Haroldo de Campos e Octavio Paz. Desse modo, conseguimos ver pontos de contato ao longo dos anos cujo objetivo foi romper esse distanciamento.

Quando analisamos as listas de livros publicados desde 1960 até hoje, bem como as redes intelectuais de brasileiros e hispano-americanos, percebemos uma falta ainda mais expressiva: o contato entre mulheres latino-americanas. Quando investigamos os contatos entre mulheres brasileiras e hispano-americanas no século XX, tornam-se mais raros os diálogos, por isso chama a atenção o texto "Expressão feminina na poesia americana", o qual foi apresentado por Cecília Meireles[2] como conferência, em 1956, organizada por Manuel Bandeira na Universidade do

[2] Para aprofundar as compreensões da construção de redes a partir de Cecília Meireles com escritoras hispano-americanas, recomendo a leitura dos textos "Cecília Meireles Viajante em 1940: redes de sociabilidade e solidariedade entre escritoras na América Latina", de Camila Marchioro (2023), e *El "invisible college",* de Ana Pizarro (2004).

Brasil. É importante que, ainda na década de 1950, a poeta apresente diversas autoras de países hispano-americanos que, embora já tivessem publicado e recebido o devido reconhecimento em seus países, só foram traduzidas depois dos anos 2010 para o português brasileiro, como a argentina Silvina Ocampo e as uruguaias Delmira Agustini e Ida Vitale.

Devido aos efeitos da junção de colonialismo e patriarcado, ao longo do século XX, foram poucos os títulos traduzidos de autoria de mulheres, inclusive daquelas que fizeram parte do dito *Boom*, cujos autores homens foram traduzidos quase que contemporaneamente. Contudo, as primeiras traduções de autoras como Elena Garro e Silvina Ocampo chegaram ao Brasil apenas, respectivamente, em 2018, pela Arte e Letra, e em 2019, pela Companhia das Letras. Como afirma Rita Felski (2003), tal leitura mostra como a literatura ressoa o mundo patriarcal, e, mais, como ser mulher é viver historicamente no exílio literário, ao ser, muitas vezes, reduzida ao seu sexo.

Nesse contexto, podemos dizer que as escritoras de outros países latino-americanos estão fora de rota para o Brasil, fazendo parte de

> um tráfego menos privilegiado de conhecimento cultural, social, teórico, empírico e político entre as mulheres latino-americanas, ou mesmo a negação ou baixa valorização da alteridade mais próxima de uma mulher latino-americana: outra mulher latino-americana (Fonseca; Silva; Silva-Reis , 2020, p. 220).

Essa situação é reafirmada por Breny Mendoza (2017), que, ao analisar o pensamento decolonial latino-americano, critica o fato de que as decisões e as ações

dessa perspectiva que pretende justamente corromper a lógica imperialista e colonial capitalista são majoritariamente feitas e divulgadas entre homens. Segundo ela, algumas *chicanas* são incluídas no debate, o que reafirma a valorização do Norte Global, apesar de estarem no sul do norte, enquanto as latino-americanas ficam fechadas em suas geografias. Por isso, ela defende que é necessário nos apossarmos do espaço tanto da pesquisa quanto da autoria literária:

> As feministas latino-americanas que aparecem hoje nos debates masculinistas da região e na academia metropolitana como o "Outro invisível" têm que reclamar seus direitos epistemológicos. Também teríamos que nos aproximar do projeto da descolonização da teoria. Necessitamos penetrar nos diálogos que se estabelecem entre pós-ocidentalistas e chicanas. Necessitamos questionar os aparelhos conceituais dos feminismos metropolitanos, inclusive o pós-colonial, e, sobretudo, o pensamento proveniente do aparelho do desenvolvimento. Inclusive devemos desestabilizar nossos próprios discursos (Mendoza, 2017, p. 494).

Contudo, hoje, no contexto literário, está acontecendo uma mudança e a tradução e a publicação de autoras contemporâneas latino-americanas de outras nações está mais significativa em território brasileiro. Não é um interesse singular do Brasil, porque na América Latina como um todo houve uma valorização crescente dos textos escritos por mulheres, sejam eles romances, contos, ensaios, crônicas. Para o jornal argentino *La Nación*, Fabiana Scherer (2021) apresentou essa maior visibilidade como um "novo *boom*", com o argumento de que as escritoras encabeçam os *rankings* de vendas e são lidas e premiadas ao redor do

mundo. Tal leitura, a meu ver, assim como na perspectiva de diversas das escritoras incluídas nesse termo, é inadequada, porque compara vozes que historicamente foram silenciadas de diversas formas por seu gênero ao fenômeno mercadológico formado por homens, de modo que o rótulo reafirma o carácter masculino e exotizante do fenômeno chamado *boom.* Da mesma forma como foi antes, a retomada do termo se revela uma estratégia mercadológica. É mais interessante caracterizar essa visibilidade como o faz Ana Gallego Cuiñas, ao analisá-la no contexto argentino de "[...] esta novíssima escritura de mulheres"[3] (2020, p. 72, tradução nossa).

As autoras contemporâneas têm estilos e temas distintos, são de origens diversas e apresentam propostas literárias diferentes, assim como não formam uma unidade ou um grupo. O que as une, além do gênero e da origem latino-americana, é o fato de que a escrita ou a contribuição extraliterária delas é marcada, pelo menos em algum momento, por discussão sobre a colonialidade do poder e do gênero, assim como por questões sobre etnia, classe, geração e sexualidade. Com isso, Norma Klahn sugere que a maior visibilidade da literatura de mulheres da América Latina faz com que possam "ser vistas como participantes ativas do projeto global mais amplo de um processo de democratização inclusiva exigindo igualdade completa e dignidade para mulheres e outras minorias excluídas" (Klahn, 2014, p. 40, tradução nossa).[4]

Para explicar esse aumento de interesse, não há como desconsiderar que seja um efeito da crítica feminista que, desde as décadas de 1970 e 1980, vem lutando pela

[3] No original: "[...] esta novísima escritura de mujeres.

[4] No original: *women writers can be seen as actively participating in the larger global project of an inclusive democratization process demanding full equality and dignity for women and other excluded minorities*.

igualdade de gênero, analisando e valorizando a autoria de mulheres, assim como relendo e ressignificando a representação das personagens femininas nos livros publicados (Felski, 2003; Gallego Cuiñas, 2020). A crítica feminista também viabiliza a presença de mulheres nas diversas etapas da edição livresca, da escrita à preparação de textos, fazendo com que o campo editorial seja formado por uma rede de mulheres, bem como a arte seja um chamado para a ação.

Além disso, a forma como os famosos escritores do passado e as escritoras contemporâneas se inseriram no sistema literário é distinta: enquanto eles publicaram seus livros em grandes editoras europeias — muitas vezes com a edição de Carmen Barcells —, elas têm adentrado o mundo editorial, em sua maioria, através de editoras independentes e pela construção de redes entre mulheres, em um movimento coletivo de afirmação. Essa diferença demanda que tratemos de duas mudanças: o primeiro é a democratização da circulação de informações e o contato de pessoas na *internet*, porque as redes sociais possibilitaram a construção de "capital social" e "capital cultural" a partir das interações sociais construídas nos espaços virtuais, já que, hoje, as redes intelectuais estão, de alguma forma, relacionadas às comunidades virtuais (Jasinski, 2021); o segundo é o aparecimento, no começo do século XXI, de diversas editoras independentes, que não só resistem aos grandes conglomerados editoriais, mas também funcionam como *gatekeepers* literários ao possibilitarem que mais pessoas publiquem, na defesa da diversidade ao invés da univocidade (Cuiñas, 2019, 2020).[5]

[5] É válido criticar um movimento que vem sendo visto: escritoras começam sua carreira literária em pequenas editoras e, quando passam a ser reconhecidas, mudam-se para grandes grupos editoriais, como que aceitando a entrada na lógica neoliberal do sistema. Ana Gallego Cuiñas (2020, p. 74) usa de exemplo o caso da argentina Selva Almada.

A partir disso, o objetivo deste artigo é analisar a revista *Puñado* e seu intuito de aproximar mulheres latino-americanas na literatura por meio da construção de redes translocais e da tradução. Para isso, primeiramente, apresentarei o projeto editorial da revista, de modo a situar seu recorte e sua organização. Na sequência, analisarei as redes possíveis na publicação, desde o papel da editora de criação de pontes; a política da tradução translocal feminista; as entrevistas realizadas na revista com as escritoras traduzidas; e a leitura que se faz delas, de modo a defender que o periódico é uma ponte de contato entre escritoras de diferentes culturas e lugares, propondo, assim, o conceito de "ansiedade do contato".

A revista

A *Puñado* é uma revista brasileira da editora independente Incompleta, editada por Laura Del Rey e sem periodicidade definida, que, desde 2017, publica "literatura latino-americana e caribenha" contemporânea. Todos os textos publicados são escritos por mulheres, mas a editora decidiu não colocar esse fato na capa para que a publicação não ser relacionada com assuntos considerados "femininos", de modo a afirmar que mulheres fazem parte do universal.

Até a edição atual, número 7, foram publicados textos em prosa e poesia de escritoras de 24 países latino-americanos, originalmente escritos em português (porque escritoras brasileiras também são publicadas, de forma a afirmar a identidade dos brasileiros como latino-americanos, o que ainda não é comumente reconhecido), espanhol, francês, inglês e guarani. As traduções - como consta

nos paratextos de cada número da revista - são feitas pelas editoras ou por tradutores convidados, sendo que um dos contos do número 6 foi traduzido coletivamente por estudantes de um curso de tradução da casa Guilherme de Almeida, em São Paulo.

O único requisito para a seleção de textos é a autora estar viva. As escritoras não são diversas apenas pelos lugares de origem e pela língua, mas também pela idade, entre 30 e 80 anos, e pelo estágio da carreira, já que várias já têm a carreira consolidada, como Margo Glantz, e outras estão no início da caminhada literária, como Monica Ojeda. Um ponto em comum é a presença de migrantes, principalmente de escritoras que também são professoras universitárias em países do Norte Global, como Estados Unidos e Espanha, o que reflete a experiência da diáspora intelectual latino-americana; além disso, há aquelas que se movimentam dentro da própria América Latina, o que mostra os deslocamentos de textos, teorias e mulheres formando uma América Latina que se constrói em uma translocalidade (Costa, 2014). A multiplicidade é tão grande que, no prefácio do número 2, Laura Del Rey escreve: "Ao longo de nossas pesquisas, convites e conversas, foi se tornando cada vez mais claro para nós como a escrita da América Latina se move, de um país para o outro e depois de volta, absorvendo e deixando cultura, hábitos e sotaques" (2017, p. 5).

Cada edição traz textos de escritoras diferentes que são colocadas em diálogo pelo recorte temático de cada edição. Juntos, os textos constroem uma via de experiência literária possível da América Latina. De acordo com a editora, no prefácio do número 3: "Talvez uma das maiores graças de propor um tema para a revista e selecionar

contos que, de alguma forma o enfrentem, seja encontrar coincidências subterrâneas entre os textos, daqueles que não saltariam à vista, mas estão ali" (Del Rey, 2018, p. 5). O primeiro número (Puñado, 2017), publicado em 2017, teve como tema "exílios", que faz parte da história de diversos países latino-americanos que sofreram as violências das ditaduras, com textos publicados por Elena Poniatwoska Amor, Inés Fernández Moreno, Lina Meruane e Mayra Santos-Febres; a segunda (Puñado, 2017), também de 2017, cuja temática é "delírios", versou sobre relações entre a realidade e a ficção com textos de Jamaica Kincaid, Claudia Ulloa Donoso, Julianne Pachico, Mónica Ojeda e Eunice Shade; no terceiro número (Puñado, 2018), de 2018, com textos da temática "família", perpassando as genealogias e as maternidades da América Latina, publicaram textos Vera Gioconi, Giovanna Rivero, Dahlma Llanos-Figueroa, Edwige Danticat e Andrea Jeftanovic; o quarto número (Puñado, 2018), publicado em 2018, sobre "rituais", publicou Verónica Gerber Bicecci, Veronica Stigger, Jarid Arraes, Diamela Eltit e Paz Errázuriz; a quinta edição (Puñado, 2019) tematiza o "limbo" com textos de Melanie Taylor, Rita Indiana, Claudia Hernández, Rose Mary Salum, Liliana Colanzi e Évelyne Trouillot. A sexta edição (Puñado, 2019), por completar dois anos da publicação, foi dividida em duas revistas, 6A e 6B, e foram publicados textos sobre "jornadas" de Alia Trabucco Zerán, Ivelisse Rodriguez, Lena Yau, Alejandra Zina, Taís Bravo, Merle Collins, Gabriela Aguerre, Constanza Gutiérrez, Paula Porroni e Margo Glantz. (Puñado, 2017-2021).

Por fim, a sétima edição (Puñado, 2021), publicada no segundo semestre de 2021, depois de um hiato de dois anos por causa da pandemia de COVID-19, foi realizada por

meio de um financiamento coletivo do Catarse. Com uma edição robusta sobre temática "instinto", foram publicados textos de Yásnaya Elena Aguilar Gil, Raquel Abend van Dalen, Maryse Condé, Margarita García Robayo, Denise Phé-Funchal, Alba Eiragi Duarte Portillo, zênite astra, Opal Palmer Adisa, Cristina Rivera Garza, María Eugenia Ramos e Isabela Benassi. Além disso, nesse número, há um dossiê com entrevistas com cinco importantes tradutoras brasileiras sobre o ato político que é a tradução de mulheres por mulheres — Neide Jallageas, Silvia Massimini Felix, Mariana Sanchez, Stephanie Borges e Adriana Buzzetti —, dialogando com a perspectiva de que a tradução é uma tática feminista de fazer alianças transnacionais entre mulheres, assim como retirando da neutralidade e da invisibilidade o trabalho de tradutoras (Castro, 2017, Castro; Spoturno, 2019).

Quanto à organização interna, em um primeiro momento, publica-se uma breve biografia da escritora publicada, para situá-la no mapa da América Latina, de modo a mostrar seu lugar e reconhecimento no campo literário local e global; nessa apresentação, temos contato com seus títulos publicados, os prêmios recebidos, suas trajetórias como professoras, migrantes, multiartistas e ativistas, além da existência de alguma tradução de suas obras para o português brasileiro. Na sequência, são publicadas as traduções (ou os originais em português) dos textos selecionados, dentre os quais estão presentes contos, ensaios, poemas e capítulos de romances. Por fim, as editoras convidam colaboradoras — dentre as quais estão escritoras, tradutoras, jornalistas, artistas e pesquisadoras brasileiras — para entrevistar as escritoras publicadas. As temáticas abordadas nessa conversa são diversas, perpassando a

análise dos textos publicados, até elementos da vida extraliterária.

As redes entre as mulheres

A revista cria um corpo literário calcado na tradução, linguística e cultural, e na heterogeneidade da autoria de mulheres latino-americanas. Dessa forma, se revela a criação de redes entre mulheres e literatura construídas por meio do que chamo de "ansiedade do contato". Na seção que se inicia, analisarei três redes construídas na e pela revista: entre escritoras latino-americanas; entre pesquisadoras, tradutoras e colaboradoras brasileiras e as autoras publicadas; e a rede entre todas as mulheres envolvidas com o público.

Rede é um conceito produtivo para pensar as interações nos campos literário e editorial contemporâneos, considerando que analisa os sistemas de integração entre pessoas e a compreensão dos fluxos de informação, cultura, assim como de pessoas no mundo globalizado (Enne, 2004). As pessoas que formam as redes não formam grupos, mas, sim, devido ao caráter aberto de suas interações, quase-grupos, que se unem em um nó por interesses em comum e socializam valores e textos, numa interação "[...] em que as trocas vão se dar em movimentos contínuos entre atores sociais que estarão se relacionando em fronteiras fluidas, que tenderão a se reordenar de acordo com os contextos interativos" (Enne, 2004, p. 269).

Pesquisar uma rede literária é, portanto, analisar os elos criados nas relações sociais no campo literário, tendo em vista que, em um viés teórico apresentado por Isabel Jasinski:

> [...] um instrumento conceitual em desenvolvimento que permite articular escritores, obras, editoras, crítica, pesquisa, linguagens artísticas e meios digitais, se apresenta como hibridismo e como precariedade na dinâmica de sentidos, promove políticas alternativas de circulação e de distribuição, de ativismo e de ocupação (Jasinski, 2020, p. 150).

Além disso, a análise das redes literárias, segundo Gisele Sapiro (2016), é apropriada para se perceber as fronteiras difusas e porosas de microambientes do mundo literário, como as relações realizadas por revistas, por exemplo, que são mediadas pelos editores, indivíduos que oficializam as redes; assim como as relações pessoais que influenciam a literatura e o mercado editorial (tendo em vista que, dada a falta de profissionalização da profissão "escritor"), o capital social tem papel importante no reconhecimento e na valorização dos textos. As redes são um instrumento adequado para pensar o tamanho e a força dessas interações, as divisões entre gêneros no campo literário, a relação entre espaços periféricos e centrais (no sentido decolonial), os intercâmbios entre autores, editores, tradutores e críticos, e a autonomia das publicações e da sociabilidade literária. Ou seja, com a análise das redes mostra-se a estrutura do campo literário e a formação de sistemas literários (Sapiro, 2016). Ainda, é preciso ressaltar, como afirma Isabel Jasinski (2021, p. 14), "[...] o trânsito entre redes variadas, as das grandes ou pequenas editoras e do circuito de feiras, eventos oficiais e iniciativas independentes, constitui uma marca da época".

Na *Puñado*, a rede é o contato que permite a construção de uma comunidade ao estimular o contato presencial, virtual ou mesmo textual entre escritoras, pesquisa-

doras, leitores e contextos transnacionais. A construção de redes entre mulheres perpassa diversos aspectos da construção da revista aqui analisada, que se mostra o nó — ou o vértice de um vórtice de textos e vozes —, papel realizado pela editora que media todas as etapas da publicação. Primeiramente, é preciso pensar que a construção da revista é feita, na sua maioria, por mulheres, como relatado no prefácio da edição 4: "A *Puñado* é feita, de maneira fixa, por 4 mulheres. A cada edição, no entanto, cerca de outras 10, entre autoras e colaboradoras, dão vida ao projeto" (Del Rey, 2018, p. 7). Aos poucos, conforme as edições são construídas, o número vai aumentando, a ponto de, no número 7, 40 mulheres estarem envolvidas. Nesse sentido, a curadoria da edição é, desde seu princípio, formada por uma rede de mulheres que trabalham para fazer a publicação acontecer e reafirmam a agência de mulheres no campo editorial, contra a ausência sistêmica imposta ao gênero, principalmente às de contextos colonizados. É válido marcar a presença feminina nos bastidores da publicação pelo histórico de invisibilidade de mulheres no papel de editoras, de acordo com Ana Elisa Ribeiro e Sérgio Karam (2020):

> [...] em diversas partes do mundo, o acesso das mulheres a cargos de decisão no campo editorial se dá na segunda metade do século XX. Nos anos 1990, no Brasil, é possível identificar um boom do surgimento de editoras fundadas e dirigidas por mulheres. As razões disso podem ser inferidas (mudanças políticas e comportamentais, incluindo uma absorção de pautas feministas dos anos 1970) e devem ser ainda melhor analisadas e explicadas [...] temos grande dificuldade de narrar nossas editoras, mesmo as mais relevantes, no campo da publicação de livros, em especial dos literários (Ribeiro; Karam, 2020, p. 2-3).

Embora não possamos falar que o gênero é determinante para o projeto da revista, tendo em vista que homens também fazem parte e podem criar iniciativas semelhantes, ele é importante porque as mulheres que a constroem pensam na tentativa de preencher essa lacuna no mercado editorial por sentirem falta da autoria, ou seja, partem da ausência que sentem para criar as redes e dialogar com as autoras — tal fato faz com que Ana Gallego Cuiñas (2022) chame tal *práxis* feminista[6] de *Femedición*, pois

> [...] Isso significa pensar não apenas na presença da mulher em cargos de responsabilidade e em equipes de gestão ou de um enfoque de gênero nos catálogos como uma forma de feminismo, mas o feminismo como uma forma de publicar, de fazer público, isto é, como um modo de produção editorial que subverte a norma dominante na indústria do livro. Dessa maneira, comprovamos em nosso estudo que os selos com uma equipe composta em sua maioria por mulheres cumprem, em maior ou menor medida, todos os valores que estipulamos como políticas de igualdade (mulheres publicadas, presença de mulheres na editora, trabalho com associações, práticas igualitárias) (Gallego Cuiñas, 2022, p. 31-32, tradução nossa).[7]

[6] Como aponta Ana Gallego Cuiñas (2022), a prática feminista na edição não necessariamente se refere à publicação de textos feministas, porque é uma metodologia editorial e não o conteúdo dos textos publicados.

[7] No original: *Esto significa pensar no solo la presencia de la mujer en cargos de responsabilidad y en equipos directivos o la de un enfoque de género en los catálogos como una forma de feminismo, sino en el feminismo como una forma de publicar, de hacer público, es decir, como modo de producción editorial que subvierte la norma dominante en la industria del libro. De esta manera, hemos comprobado en nuestro estudio que los sellos con un equipo compuesto en su mayoría por mujeres cumplen, en mayor o menor medida, todos los valores que hemos estipulado como políticas de igualdad (mujeres publicadas, presencia de mujeres en la editorial, trabajo con asociaciones, prácticas igualitarias).*

Para a seleção de textos, podemos dizer que as editoras são curadoras que pesquisam os campos editorial e literário de diversos países e colocam em contato textos de autoras que muitas vezes não se conhecem ou que não seriam comumente relacionadas (seja pelo estilo, pela origem ou pela geração), fazendo um mapeamento — ou ao menos uma rota dentre as inúmeras possíveis — da autoria de mulheres na América Latina. Assim, constrói-se a primeira rede, organizada a partir da classificação "literatura latino-americana". Além disso, considerando as relações de poder e as hierarquias culturais que permeiam esses campos literários, o trabalho de ruptura da revista consiste em publicar autoras que, por não serem tão comerciais, muitas vezes não seriam publicadas em tradução por editoras grandes no Brasil, já que tais casas editoriais prezam majoritariamente pelas leis do mercado e pelo lucro rápido. Nesse sentido, é válido salientar que vários dos textos foram primeiramente publicados por editoras independentes de seus países, como a *Mantis* (cujas editoras são Magela Baudoin e Giovanna Rivero), ou em *blogs* ou revistas, de forma a corromper com a lógica da *alfaguarización* das publicações no contexto da América Latina, fruto da internacionalização criada pela globalização (Gallego Cuiñas, 2018).

Ao viajarem entre textos e campos literários nacionais para encontrar textos e conhecer novas autoras, as editoras realizam um percurso que chamo de "arquitetura do presente", porque muitas vezes precisam escavar para encontrar textos de determinadas autoras, já que, apesar de a globalização e de a *internet* terem catalisado as trocas culturais, há textos e autoras que não são facilmente encontrados. Aqui, a *internet* é essencial por facilitar o acesso

a várias autoras, seja pela publicação virtual, pela compra de livros digitais ou pelo contato direto com os perfis das redes sociais. Podemos dizer, considerando o contexto da crítica feminista atual, que o movimento da revista antecede, ao fazer o recorte do presente e reconhecer a qualidade da produção das escritoras de forma contemporânea, a recuperação de autoras que foram invisibilizadas ou esquecidas por questões extratextuais.

Assim, a partir da metáfora da "ansiedade da autoria", proposta por Sandra Gilbert e Susan Gubar (2017) para pensar a ânsia das escritoras inglesas vitorianas em escrever, proponho, para o contexto da *Puñado*, uma "ansiedade do contato" como mote para a criação do periódico. Isso porque essas redes são construídas na busca pelo compartilhamento, já que a revista coloca em diálogo escritoras, recontextualizando textos já publicados em outras línguas e em outros contextos, de modo que passa a ser uma ponte entre textos e mulheres do Sul Global.

No prefácio da primeira edição, quando apresentam a revista, as editoras escrevem: "a ideia de que estão por aí, mais do que centenas de autoras, leitores à espera de sua escrita" (Del Rey, 2017, p. 5), ou seja, é preciso construir uma abertura para a leitura, reterritorializar a experiência de quem lê nas fronteiras possíveis entre mundos latino-americanos. A leitura de muitos textos pelo público brasileiro só é possível pela tradução, não só linguística, mas cultural, que se configura como feminista e decolonial, pela prática de selecionar politicamente quem será traduzida com o fim de expandir a lista de escritoras lidas dos brasileiros e, com isso, de "desafiar normas de gênero e hierarquias de poder em diversos contextos linguísticos e culturais" (Bazzoni, Paoli, 2023, p. 2, tradução nossa).[8] A

[8] No original: *challenge gender norms and hierarchies of power in diverse linguistic and cultural contexts*.

partir disso, ocorre a política da tradução translocal, já que:

> A tradução é política e teoricamente indispensável para forjar epistemologias e alianças políticas feministas, antirracistas e pós-coloniais/pós-ocidentais, pois as Américas Latinas — enquanto formação cultural transfronteiriça e não territorialmente delimitada — devem ser entendidas como translocais (Alvarez, 2009, p. 744).

Outra estratégia que possibilita a construção de redes são as entrevistas realizadas pelas colaboradoras convidadas com as autoras publicadas, considerando que a conversa é importante para a troca de leituras e experiências. Essas entrevistas são realizadas principalmente por e-mail, mediadas pela editora, mas há outras formas, como ocorreu no número 7, com a escritora paraguaia Alba Eiragi Duarte Portillo, que foi entrevistada via áudios pelo WhatsApp.

No número 6, no ensaio escrito especialmente para a revista, Taís Bravo, uma das fundadoras do grupo brasileiro "Mulheres que escrevem", define a conversa como um eixo das ações do grupo, mais especificamente, "uma conversa entre escritoras" (Bravo, 2019, p. 88). Suas palavras são um mote para pensarmos a troca da conversa como possibilidade de rede e de crítica literária:

> A conversa como um espaço de *escuta, troca e convívio*. A conversa como a utopia de uma comunicação entre iguais, sem hierarquias e tutelas. A conversa como uma ferramenta para impulsionar a criação de redes de apoio afetivo e profissional entre mulheres que atuam de diferentes formas no meio literário (Bravo, 2019, p. 88, grifo nosso).

Destaco as palavras “escuta”, “troca” e “convívio” porque correspondem à constituição da entrevista como uma rede. A partir da conversa, passa-se da leitura dos textos traduzidos e publicados para a escuta da autoria, de modo que o espaço literário das autoras publicadas é duplamente afirmado, tanto pela tradução e pela publicação de seus textos, quanto pela escuta da sua agência enquanto uma mulher que vive *da* e *na* literatura no contexto latino-americano. Essa troca na entrevista, ou, como Laura Del Rey define no prefácio do número 6, “estrada de mão dupla”, é uma forma de crítica literária alternativa a resenhas e artigos acadêmicos, de modo que amplia os espaços de construção e descentraliza a intelectualidade para fora da canonização da pesquisa acadêmica, reafirmando um percurso diferente do que percorrem os autores homens consagrados, como desenvolvi antes, porque parte do diálogo entre iguais em contextos menores para tentar atingir espaços diferentes. Além disso, há na revista outro tipo de tradução: a cultural, já que ocorre um choque entre mundos, territórios e experiências entre brasileiras e hispano-americanas.[9]

Nesse movimento, funciona o que Silviano Santiago (2006, p. 69) descreve como função da “conversa” no espaço da literatura: “o modo de se aproximar agressiva e despudoradamente, sensual e fraternalmente, do outro, para que o outro, ao passar de objeto a sujeito, transforme o sujeito que puxa a conversa em objeto.” Como bem disse a escritora haitiana Évelyne Trouillot em entrevista para a

[9] Em minha tese de doutorado, defendida em 2025 - da qual deriva este capítulo -, trabalho com a metáfora do “contato tectônico” para falar da relação, ao longo do tempo, entre brasileiros e hispano-americanos e pensar a identidade latino-americana. Recupero o termo, nesta nota, porque a entrevista cumpre essa função na revista, ao possibilitar que perspectivas diferentes sejam acessadas e compreensões sejam ressignificadas.

Puñado, quando indagada sobre o contato com outros escritores:

> Acredito que é fundamental para os artistas ter a oportunidade de se comunicar com outros artistas de diferentes origens e linguagens. Fazer isso é entrar em uma casa nova, onde reconhecemos alguns elementos básicos, mas identificamos diferenças suficiente para manter os olhos abertos e o espírito vivo. [...] Conversar com mulheres de diferentes origens e contextos traz novas perspectivas e lança novas luzes sobre as questões de discriminação e sexismo (Trouillot, 2018, p. 91-92).

A partir dessa troca, há uma rede que problematiza a própria territorialidade da América Latina e nos faz perceber que ela é, como defende Sonia Alvarez (2009), uma formação cultural transfronteiriça, ou seja, uma translocalidade que não corresponde a territórios delimitados, mas a experiências compartilhadas e marcadas por gênero, raça e classe. Tendo em vista a multiplicidade de contextos, podemos dizer que a publicação mostra a realidade e reafirma a definição de Josefina Ludmer de território, que podemos usar para compreender a ideia de América Latina: "é uma delimitação do espaço e uma noção eletrônica-geográfica-econômica-social-cultural-política-estética-legal-afetiva-de-gênero-e-de-sexo" (Ludmer, 2010, p. 122).

Desse modo, a revista como um todo pode ser entendida como uma via de (re)construção de uma comunidade (e re-imaginação do eu nacional e latino-americano) por meio da troca entre mulheres do Sul, o que também quebra a lógica da economia da produção do conhecimento global, como denunciado por Silvia Rivera Cusicanqui (2018). Para ela, as mulheres no Norte Global geralmente

constroem o conhecimento, enquanto as mulheres do Sul Global são os objetos de pesquisa. Aqui, quem troca conhecimentos e práticas literárias são mulheres do Sul Global, que saem do lugar da marginalização dupla da colonialidade e do patriarcado na construção de redes intelectuais, das quais depende a integração cultural, considerando "a difusão, a extensão, de expressão cultural latino-americana a nível global" (Deves-Valdes, 2007, p. 218).[10]

Na entrevista publicada no número 6, por exemplo, a escritora dominicana Rita Indiana (2019), ao ser indagada por Lina Ibañez, no contexto de que pouco se sabe da República Dominicana no Brasil, sobre como foi crescer no seu país, responde que é irônica a distância entre os dois países, porque ambos compartilham o passado colonial da escravidão. Em seguida, Indiana compartilha que sua experiência de crescer na República Dominicana foi marcada pelo que ela chama de "miopia", por ter sido criada com o pensamento aristocrático de ser superior por ser branca, mas descobrir-se "pessoa de cor" ao ir para os Estados Unidos. Tal experiência também marca a vida de brasileiros em trânsito para países europeus ou para os EUA, o que reafirma o compartilhamento de vivências no entre-lugar da translocalidade chamada América Latina.

Além disso, a entrevista também faz com que as escritoras (re)pensem sobre sua escrita e sobre seus contextos em diálogo com o Brasil, bem como faz com que as entrevistadoras ressignifiquem o campo editorial e literário do nosso país e a própria identidade brasileira enquanto latino-americana. Nesse movimento entre campos editoriais e literários, são envolvidas indiretamente na revista *Puñado* mais de uma dezena de editoras e revistas, de

[10] No original: *la idea de las redes intelectuales como agentes de un proyecto de difusión, de extensión, de expresión cultural latinoamericana a nivel mundial.*

modo que o campo editorial da região vai se expandindo enquanto diálogo e trocas. Nesse sentido, ocorre o que Gisele Sapiro defende em sua análise da sociologia da literatura a partir dos estudos pós-coloniais:

> Por um lado, a circulação de pessoas e os territórios imaginados questionam as fronteiras geográficas do campo literário assim como os mecanismos de seleção e de consagração que lhes são próprios; por outro, a análise sociológica das trajetórias e das instâncias permite resituar as escolhas intelectuais e estéticas dentro de um sistema de restrições e condições objetivas (Sapiro, 2016, p. 100, tradução nossa).[11]

Nesse sentido, podemos dizer que os textos literários da *Puñado* são formações de equivocidade de vozes e experiências de mulheres e da América Latina, porque há diversos posicionamentos enunciativos que formam um agenciamento coletivo *na* e *pela* literatura. Esse equívoco, contudo, não cria uma unidade, mas ecos possíveis de experiência factuais e ficcionais, ou seja, há várias vozes em uma, dentre as quais estamos nós, aquelas e aqueles que leem, formando um "punhado" de subjetividades móveis e transfronteiriças, por meio da singularidade de cada uma das escritoras, que é construída em relação às demais. Ou seja, há um *ser-com* pela literatura, o que reafirma uma comunidade pela linguagem, que, por sua vez, é um meio de partilha da diferença de cada singularidade. Assim, a revista dialoga com o entendimento da literatura como "uma comunidade inacabada em processo aberto, que se

[11] No original: *Por un lado, las circulaciones de personas y los territorios imaginarios cuestionan las fronteras geográficas del campo literário así como los mecanismos de selección y de consagración que le son propios, por otro, el análisis sociológico de las trayectorias y las instancias permite resituar las elecciones intelectuales y estéticas dentro de un sistema de restricciones y de condiciones objetivas*.

constitui em redes não contínuas mediante aglomerações, agrupamentos ou constelações, mas que dependem de escolhas singulares" (Jasinski, 2020, p. 150).

O fato de serem realizadas redes é, inclusive, ilustrada pela própria identidade visual da revista. Na edição 6, quando foram publicadas duas revistas, 6A e 6B, o projeto gráfico apresentou uma cinta de papel que unia as duas partes e seu lado interior era formado por retratos de todas as autoras publicadas, assim como dos tradutores participantes, das editoras e de todas as colaboradoras das entrevistas. Para além do caráter estético, a cinta materializa a construção de uma rede literária, assim como de uma literatura latino-americana formada pelos corpos em contato e em trânsito dada a travessia da tradução e o diálogo. É possível traçar linhas que ligam autoras, seja pela edição na qual foram publicadas, por alguma característica — formal ou temática — de seus textos, pelos países de origem, ou pela experiência da migração; assim como é possível traçar uma linha que liga as que compartilham a identidade afro-latina, aquelas que são imigrantes, ou ainda aquelas que têm contato entre si para além do espaço de compartilharem a publicação na revista brasileira.

Como ponto final — que pode ser considerado inicial, já que é o ponto em que a revista se expande ao alcançar o público — estão as redes propostas na recepção, ou seja, na leitura. A publicação transcende a edição em papel, porque o contato com os leitores vai além, como a Del Rey escreve no prefácio da última edição:

> Costumo pensar em cada Puñado como um disco, que tem seu "tempo de trabalho" após ser lançado. No nosso caso, as conversas com vocês em livrarias e feiras de publicações, nas redes sociais e em eventos universitá-

> rios, nos clubes de leitura e em outras oportunidades saborosas de diálogo seriam a turnê (Del Rey, 2021, p. 9).

O reconhecimento da importância do contato do público mostra como, para a publicação de e entre mulheres, são fundamentais as interações dentro dos campos literário e editorial como forma de afirmação das ações e das autorias, assim como para valorizar as subjetividades e a resistência da publicação.

As editoras também fizeram parte da primeira edição do evento da FFLCH-USP chamado "TREMA — Mulheres, Tradução e Mercado editorial". Ainda, participam anualmente da feira Miolos, de publicação independente, e criaram, em parceria com o Memorial da América Latina, em 2021, um clube da leitura com o tema "Mulheres contam", no qual foram lidos textos publicados na revista, além de outros textos de autoras latino-americanas. O fato de a última edição ter sido realizada com financiamento coletivo abre espaço para o leitor na edição, já que, na sua última página, foram listados os nomes de todas as 235 pessoas que contribuíram para o projeto. Podemos pensar a construção de uma rede de leitores na listagem, a qual revela os leitores que se dispuseram a ler tais textos antes mesmo de serem publicados. É preciso comentar também que tal lógica explicita uma demanda do público, de modo que há um propósito em fazer a revista acontecer, bem como é explicitado o elemento econômico de leitores enquanto aqueles que giram o mercado editorial — afinal, não podemos romantizar a iniciativa da revista e desconsiderar que ela existe também dentro de um mercado.

Além disso, na leitura, a revista se reafirma como uma abertura, porque, ao publicar uma variedade de textos na proposta de apresentar novas escritoras em tradu-

ção no Brasil, permite que os leitores possam, a partir deles, ir para outros textos das escritoras publicadas ou, no caso de autoras com capítulos de livros publicados, que os leitores acessem ou reivindiquem a publicação da tradução do romance inteiro no campo editorial brasileiro. Assim, a publicação se mostra um vórtice que movimenta, de um ponto, ondas que se movem em direções de territórios outros e de escritas e literaturas outras que fazem parte da experiência que construímos.

Considerações finais

Com a análise das redes propostas na revista *Puñado*, podemos dizer, a partir desse movimento, que o corpo da revista é feito corpo a corpo com os leitores, com as autoras, editoras, tradutores e com as colaboradoras. A escrita, a tradução, a leitura e a crítica se unem para formar a translocalidade que caracteriza a América Latina em contato, já que a publicação é oriunda da partilha de escritoras que moldam a experiência da escrita como mulheres latino-americanas, reafirmando assim sua autoria, por tanto tempo diminuída. As redes construídas, nesse sentido, transformam a metáfora da "ansiedade da autoria" no contexto latino-americano, enquanto uma ansiedade do contato e do compartilhamento, já que a literatura só é afirmada quando lida e compartilhada, e as pontes entre mulheres legitimam o espaço por muito negado a elas no sistema literário, além de que as redes intelectuais na região historicamente buscam uma integração latino-americana, tarefa na qual as mulheres também foram inferiorizadas pelo cânone, o que faz com que o título de novo *boom* seja negado pela crítica feminista atual e pelas pró-

prias escritoras. A revista, portanto, se mostra um vértice e um vórtice de enunciações e tradução translocal entre saberes e práticas que criam inteligibilidade e diálogo entre mulheres em contextos transnacionais.

Referências

BAZZONI, Alberica; PAOLI, Caterina. Introduction. The Politics of Translation: Transnational Feminist Perspectives. **Comparative Critical Studies Online Supplement***,* p. v. 20, n. supl., 1-10, 2023. Disponível em: www.euppublishing.com/doi/full/10.3366/ccs.2023.0492?role=tab. Acesso em: 20 fev. 2024.

BRAVO, Taís. "Uma conversa que movimenta escritoras: minha jornada na Mulheres que escrevem" **Puñado 6a**, 2019, p. 86-92.

CASTRO, Olga; tradução de Beatriz Regina Guimarães Barboza - (Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda? **TradTerm.**, São Paulo, v. 29, p. 216-250, jul. 2017.

CASTRO, Olga; SPOTURNO, María L. Feminismos y traducción: apuntes conceptuales y metodológicos para una traductología feminista transnacional. **Mutatis mutandis**. Revista latinoamericana de traducción, v 13. n. 1. p. 11-44, jan./jun. 2019.

DEL REY, Laura. "Queda livre". **Puñado 1**. 2017. p. 5.

DEL REY, Laura. "Uma subida num dia quente". **Puñado 3**. 2018, p. 5.

DEL REY, Laura. "A ideia é eternamente nova". **Puñado 4**, 2018, p. 7.

DEL REY, Laura. "Editorial". **Puñado 7.** 2021. p. 9-10.

DEVÉS-VALDÉS, Eduardo. **Redes intelectuales em América Latina:** hacia la constitución de una comunidad intelectual. Santiago: Instituto de Estudios Avanzados, 2007.

ENNE, Ana Lúcia S. Conceito de rede e as sociedades contemporâneas. **Comunicação e Informação**, v. 7, n. 2, p. 264 – 273, jul./dez. 2004.

FELSKI, Rita. **Literature After Feminism**. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

FONSECA, Luciana Carvalho; SILVA, Liliam Ramos da; SILVA-REIS, Dennys. Apontamentos basilares para os estudos da tradução feminista na América Latina. **Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción**, v. 13, n. 2, p. 210-227, 2020.

GALLEGO CUIÑAS, Ana. La alfaguarización de la literatura latinoamericana: mercado editorial y figura de autor en *Sudor,* de Albert Fuguet. *In:* BRESCIA, Pablo; ESTRADA, Oswaldo. (org.). **McCrack:** McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana.Valencia: Albatros Ediciones, 2018. p. 235-254.

GALLEGO CUIÑAS, Ana. Femedición. Hacia una praxis editorial feminista en Iberoamérica. **Iberoamericana**, XXII, v. 80, p. 11-38, 2022.

GALLEGO CUIÑAS, Ana. Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin. *In*: GUERRERO, Gustavo, LOCANE Jorge L., LOY, Benjamin, MULLER, Gesine. **Literatura latinoamericana mundial***.* Berlim/Boston: De Gruyter, 2020. p. 71-96.

GALLEGO CUIÑAS, Ana. Las editoriales independientes en el punto de mira literario: balance y perspectivas teóricas. **Caravelle. Dossier 2 - Les marchés de la littérature du XXI^{e} siècle***.* v. 113, p. 61-76, 2019.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. A ansiedade da influência. Tradução: Cíntia Schwantes e Eliane Campello. *In:* BRANDÃO,

Izabel (org.). **Traduções da cultura**: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: UFAL; UFSC, 2017. p. 188-214.

INDIANA, Rita. “Uma conversa entre a colaboradora convidada Lina Ibañez, a artista dominicana Rita Indiana e nós da Puñado 5”. **Puñado 5,** 2019, p.34-37.

JASINSKI, Isabel. Descentralização e hibridez nas redes de Maria em A ordem secreta dos ornitorrincos. *In:* COTA, Débora, CAPA-VERDE, Tatiana (org.). **Viver junto na América Latina:** contatos, trânsitos e convivências da literatura latino-americana. Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2020. p. 148- 159.

JASINSKI, Isabel. Redes singulares e escritas nômades. *In:* CORDIVIOLA *et. al.* (org.). **Temas para uma história da literatura hispano-americana I**. Porto Alegre: Letra 1, 2022. p. 1-22.

KARAM, Sérgio. **A tradução de literatura hispano-americana no Brasil**: um capítulo da literatura brasileira. 268f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

KLAHN, Norma. Locating Women’s Writing in the Age of Latinamericanismo and Globalization. *In:* ALVAREZ, Sonia E. *et al*. (org.). **Translocalities/Translocalidades:** feminist politics of translation in the Latin/a Américas. Durham; London: Duke University Press, 2014. p. 39-56.

LIMA, Thayse L. **Latino-americanizando o Brasil***:* a crítica literária e o diálogo transnacional*.* Curitiba: Editora da UFPR, 2021.

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

MARCHIORO, Camila. Cecília Meireles viajante em 1940: redes

de sociabilidade e solidariedade entre escritoras na América Latina. *In:* GUZMÁN, Christy; MARCHIORO, Camila (org.). **Mulheres que pesquisam mulheres na América**. Cachoeirinha: Fi, 2023. p. 13-27.

MENDOZA, Breny. A epistemologia do sul, a colonialidade de gênero e o feminismo latino-americano (p. 753-776). *In:* BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Cecília A. (org.). **Traduções da cultura:** perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis/Maceió: Mulheres/ UFSC/ UFAL, 2017.

PIZARRO, Ana. **El sur y los trópicos**. Alicante: Cuadernos de América sin nombre, 2004.

PUNÃDO 1: **exílios**. Laura Del Rey, Editora Incompleta. São Paulo, v. 1, n. 1, 2017.

PUNÃDO 2: **delírios**. Laura Del Rey, Editora Incompleta. São Paulo, v. 1, n. 2, 2017.

PUNÃDO 3: **família**. Laura Del Rey, Editora Incompleta. São Paulo, v. 2, n. 3, 2018.

PUÑADO 4: **rituais**. Laura Del Rey, Editora Incompleta. São Paulo, v. 2, n. 4, 2018.

PUÑADO 5: **limbo**. Laura Del Rey, Editora Incompleta. São Paulo, v. 2, n. 5, 2018.

PUÑADO 6-A; 6-B: **jornadas**. Laura Del Rey, Editora Incompleta. São Paulo, v. 3, n. 6-A, 2019.

PUÑADO 7: **instinto**. Laura Del Rey, Editora Incompleta. São Paulo, v. 4. n. 7, 2021.

RIBEIRO, Ana E.; KARAM, Sergio. Editora Mulheres, Zahide Mu-

zart e um caso relevante de edição de livros no Brasil. **Letrônica**, Porto Alegre, v. 3. n. 1. p. 1-18. jan./mar. 2020.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Um mundo ch'ixi es posible.** Ensayos desde un presente en crisis. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

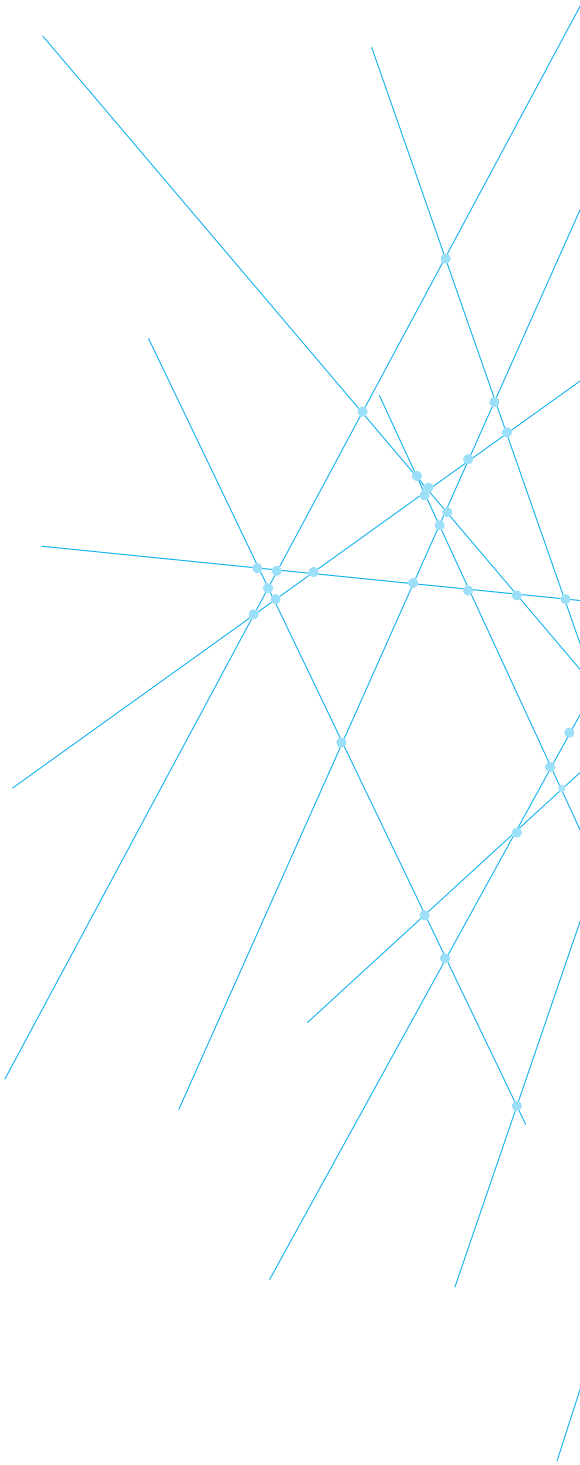
SANTIAGO, Silviano. Ora (direis) puxar conversa! *In:* SANTIAGO, Silviano. **Ora (direis) puxar conversa! Ensaios literários**. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 97-111.

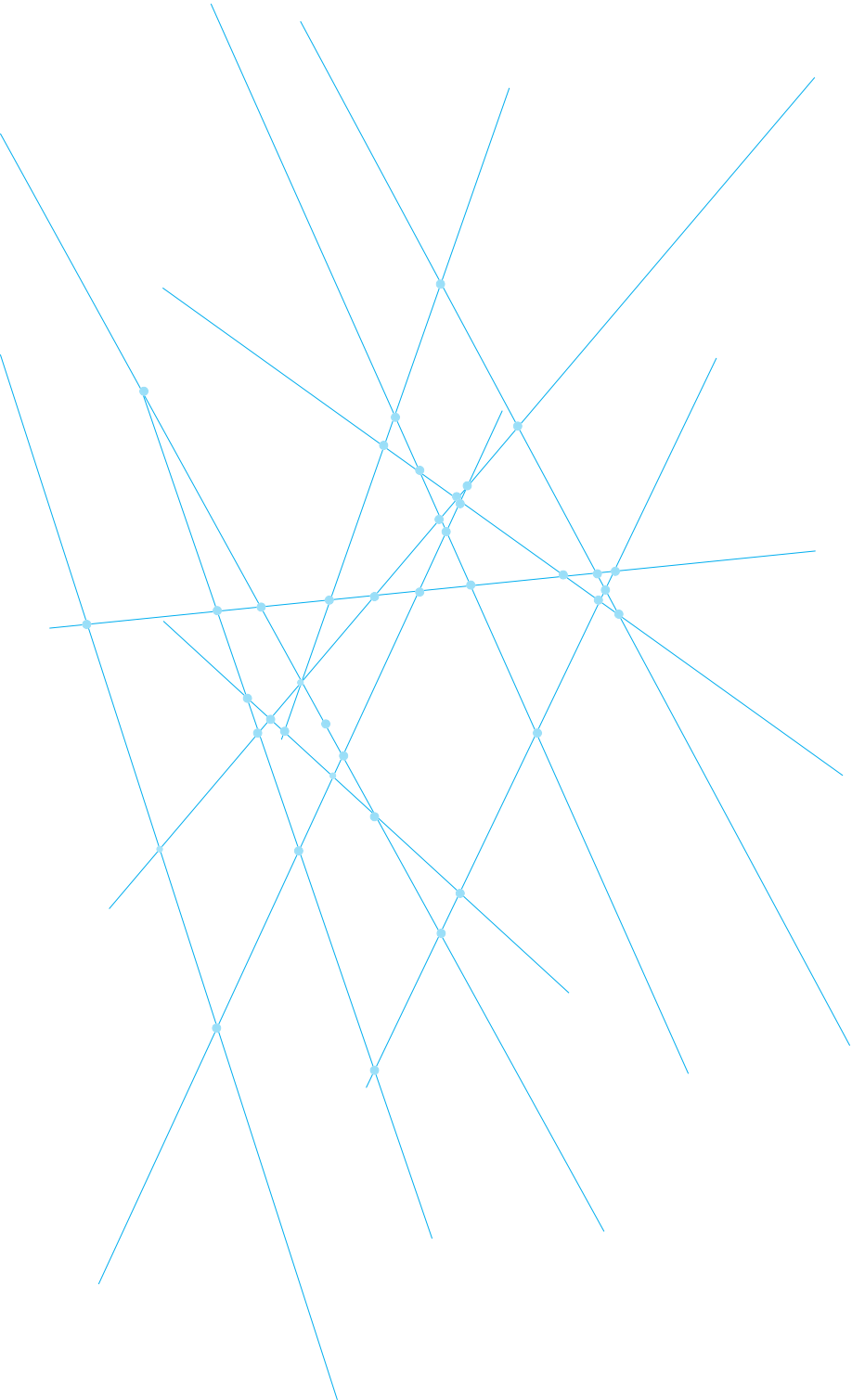
SAPIRO, Gisele. A sociologia da tradução. Tradução: Maria Rita Drumond Viana. *In:* AMARANTE, Dirce Waltrick, RODRÍGUEZ, Fedra, SANTOS, Sheila Maria (org.). **Teóricas da tradução**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2021, p. 142-168.

SAPIRO, Gisele. **La sociología de la literatura**. Tradução: Laura Folica. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.

SCHERER, Fabiana. El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo. **La Nación**, 12 jun. 2021. Disponível em: www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-nuevo-boom-latinoamericano-las-escritoras-marcan-el-rumbo-nid12062021/ Acesso em: 8 jan. 2021.

TROULLOIT, Évelyne. "Uma conversa entre a colaboradora convidada Juliana Leite e a escritora haitiana Évelyne Trouillot". **Puñado 5**. 2018. p. 86-93.





Poesia falada e territorialização: a partir de um poema de Tawane Theodoro

Filipe Manzoni
(UFRJ)

No que talvez seja um dos seus últimos textos escritos, “Dois modelos linguísticos da cidade”, Émile Benveniste propõe uma introdução a uma “história lexical e conceitual do pensamento político” (2006 [1970], p. 287). Seu argumento parte de uma retomada da etimologia do par de termos *civis/civitas,* observando que a explicação moderna que o traduz por “cidadão/cidade” consistiria em uma inversão de sua relação lógica, na medida em que, na tradução, é a designação daquele que derivaria morfologicamente desta, e não o contrário, conforme a etimologia latina confirma.

Benveniste se volta então para as ocorrências latinas de *civis,* demonstrando que o que o vocábulo designa, na verdade, é “um termo de valor recíproco, e não uma designação objetiva” (Benveniste, 2006*,* p. 280). O uso latino da palavra se prestaria a uma relação mútua, algo próximo do que se designa em português por “ser concidadão” a alguém (em oposição a ser *hostis*). Já a noção de “cidade” — tradução de *civitas* — seria o conceito daí derivado, definido como uma coletividade abstrata de todas as relações de “con-cidadaneidade”.

A partir daí, seu texto aborda uma análise comparativa dos termos paralelos em grego, *pólis/polites*, que

traduziriam *civitas/civis*, mas com o sinal de derivação trocado. Nos diz Benveniste "Desta vez, o derivado em —*ites* se determina em relação a um termo raiz *pólis* e designa 'aquele que participa da *pólis'*, aquele que assume os deveres e os direitos de sua condição" (2006, p. 285). Benveniste esquematiza, nesse ponto, os quatro termos da seguinte maneira:

> A *civitas* romana é, a princípio, a qualidade distintiva dos *cives* e a totalidade aditiva constituída pelos *cives.* Esta "cidade" realiza uma vasta reciprocidade; ela não existe senão como somatória [...] Bem ao contrário, no modelo grego, o dado primeiro é uma entidade, a *pólis.* Esta, corpo abstrato, *Estado,* fonte e centro da autoridade, existe por si mesma. Ela não se encarna nem num edifício, nem numa instituição, nem numa assembleia (Benveniste, 2006, p. 285).

Embora o português, como as demais línguas neolatinas, utilize o radical latino para designar a cidade, no que toca ao sentido de sua relação derivativa entre cidade-cidadão, "foi o modelo grego que prevaleceu" (Benveniste, 2006, p. 286). A conclusão de Benveniste, nesse contexto, é a de que não seria fortuito que o pensamento político ocidental, quando flagrado desde a obra de Aristóteles, pague tributo a um modelo que "tinha a *pólis* como anterior a todo outro agrupamento humano, que ele [Aristóteles] a colocava entre as coisas que existem por natureza e que são ligadas à essência da humanidade e estre privilegio do homem, a linguagem" (2006, p.285).

A relação entre a cidade-*pólis* e a linguagem não é, porém, direta ou automática, e demanda uma matização. Conforme já foi ressaltado por Mladen Dolar (2014), no pensamento político aristotélico, "a própria instituição

da política depende de certa divisão da voz, de uma divisão dentro dela" (2014, p. 192). Ainda seguindo Dolar, a distinção entre quem é e quem não é *polites* se dá a partir de uma divisão da voz em dois registros, *phoné* e *logos*: de um lado teríamos a mera voz, a voz compartilhada com os animais, e, do outro, uma voz enquanto fala inteligível, carregada de intencionalidade e juízo (2014, p. 192).

É especialmente curioso, portanto, que, na raiz do pensamento político ocidental encontramos não tanto a voz como uma imagem para a política, mas sim a política como um conceito que se delimita a partir de uma distinção da voz. Nesse ponto, Mladen Dolar ainda retoma o pensamento de Giorgio Agamben, aproximando o par *phoné/logos* de outro par de termos, célebre no pensamento do filósofo italiano, montando uma "analogia que é mais que uma analogia, entre a articulação *phoné-logos* e a articulação *zoé-bíos.* A voz é como a vida nua, algo supostamente exterior à política, enquanto o *lógos* é a contraparte da *pólis* da vida social regulada pelas leis e pelo bem comum" (Dolar, 2014, p. 193).

Se tomarmos, portanto, todos esses termos — *cives/civitas, polis/polites, logos/phoné* e *bíos/zoé* — em um quadro conceitual poderíamos dispô-los em dois eixos, um seguindo o caráter centrifugo ou centrípeto da estrutura da constituição do corpo político (o modelo latino *vs.* modelo grego de Benveniste), outro polarizado pela diferenciação entre os qualificados enquanto *polites* e seus excluídos — isto é, os que são dotados de discurso e os que possuiriam apenas a mera voz e, portanto, uma vida não politicamente qualificada. Desse quadro conceitual ainda seria possível depreender que o pensamento político como que se sustenta sobre duas pressuposições. A primeira é a apontada por Benveniste, a histórica precedência do abs-

trato coletivo central, a *pólis,* sobre as relações que ela determina, a *politiké* (2006, p. 278-287). Em outras palavras, que a cidade política seria tradicionalmente um conceito da ordem do centrífugo, dispondo as cidadanias desde um eixo organizador central: a cidade importaria mais como coletivo abstrato unificado desde uma centralidade do que como uma rede de "con-cidadaneidades".

Em segundo lugar, essa disposição — quem é *polites* e quem não é —, ao se ancorar em uma distinção entre uma voz articulada, intencional e significante — o *logos* —; e outra, inarticulada e animalizada — a *phoné* — ainda daria a ler uma segunda pressuposição. E nela retroagiria também todo o peso do "modelo grego" em contraste com o latino. Dito diretamente: a pressuposição de que esse corte qualificativo, a disposição da voz entre *phoné* e *logos,* seja proposta como um estatuto das vozes *per se*. Tudo se passaria, nesse sentido, como se se tratasse de um valor intrínseco de certas falas serem articuladas e outras não, em vez desse critério ser pensado como efeito de uma relação recíproca de inteligibilidade (ou ainda como o resultado de uma "exclusão constituinte", se incorporarmos o modelo agambeniano). A inteligibilidade da fala se manteria, portanto, ancorada em uma capacidade intrínseca de articulação, e não nas aberturas e disposições para sua escuta, ou ainda, nos sistemas de recepção e legitimação de algumas vozes enquanto discurso e outras não (Benveniste, 2006, 278-287).

II

Gostaria, agora, de desdobrar a partir dessas duas pressuposições duas fórmulas sintéticas. A primeira, a prevalência do modelo grego do pensamento político, gostaria de tratar nos termos de uma invisibilização da cidade codificada. Com isto quero dizer que frequentemente quando nos referimos à cidade, referimo-nos a uma imagem que se constrói desde uma aceitação de sua unicidade e irrevogabilidade como características quase que autoevidentes, na justa medida do apagamento das marcas de sua consensualidade, multiplicidade e disputa.

Em segundo lugar, o segundo pressuposto, a cidade desde sua partição (e tomo aqui o termo no mesmo duplo sentido utilizado por Rancière) de vozes, gostaria de pensar desde o que é não apenas *codificado* na cidade, mas que é a realimentação constante dos códigos de sua estabilização. Ter voz ou não, habitar/ter direito à cidade, é neste sentido: *dizer* a cidade de um ou de outro modo, segundo uma cumplicidade ou subversão de sua partição *logos/phoné*. O que é dizer que a cidade não é apenas um cenário de representação das vozes, mas um repertório desde o qual essas vozes se constituem enquanto representativas ou não.

E o que me interessa especificamente nesse ponto é que essa "cidade-código" se dá a partir de uma multiplicidade de medialidades, suportes e redes de circulação que são distintamente legitimados ou preteridos. A partição da voz entre as significantes e as inarticuladas carrega as marcas de sistemas de recepção que reconhecem não apenas algumas vozes em preterimento de outras (como se estas fossem independentes de suas materialidades de circulação), mas que operam desde uma abertura de leitura/es-

cuta que se predispõe a reconhecer certas materialidades como *logos* e outras como *phoné.* Em outras palavras: o lugar no qual uma voz é ouvida é sintomático de uma disputa de legitimação que se inscreve também na materialidade de seus suportes de produção e recepção.

Meu objetivo, nesse sentido, é abordar esses dois tópicos, essas duas fórmulas — a cidade codificada e a cidade enquanto disposição desigual de uma rede de códigos e suportes — a partir de algumas questões tomadas de um poema de Tawane Theodoro. Tomo aqui como hipótese de leitura que o *Slam* brasileiro de poesia, do qual o poema Tawane faz parte, por seu pioneirismo mundial em se inscrever diretamente no espaço público (desde o *Slam* da Guilhermina, em 2012, mas desde então como uma marca hegemônica do circuito), se depara, desde muito cedo, com o espaço urbano como cenário de disputa de voz.

Diferentemente de um circuito de produção que se pautasse pelo formato-livro ou pela oralização em círculos reservados — modelos que preservam uma instância bastante segura de autonomização com relação ao espaço público —, o SlamBR parece se situar em uma encruzilhada ambígua entre a *performance* e a *street art,* incorporando simultaneamente problemas analíticos e respostas político-estéticas dessas duas linguagens. Não significaria, nesse sentido, apenas de uma arte *na rua,* mas uma na qual a rua (e sobretudo, a pergunta sobre *qual* rua) é parte fundamental da construção de sentido. Mais do que um discurso territorializado, a poesia falada operaria desde os próprios códigos de configuração e definição da cidade como um sistema simbólico-discursivo, seja no sentido de visibilizar sua estabilização pressuposta (a cidade codificada), seja desestabilizando-o e sobrepondo novas cidades (tomando a cidade como código).

III

Gostaria de dar forma a ainda mais uma hipótese de trabalho, partindo agora de um texto de Bughard Baltrusch. Trata-se de um texto no qual o autor flagra a arte de rua em uma espécie de espaço intersticial, tendo, de um lado, "a arte" tomada como um campo autônomo circunscrito e condicionado por um sistema institucional de fruição/recepção; e, do outro, uma corrente heteronômica de discurso "não-estético" situada como "a cidade".

> Nas culturas urbanas assistimos, desde há várias décadas, a uma crescente estetização dos produtos e serviços que nos são oferecidos, mas também a uma hiper-institucionalização das próprias artes em museus, galerias, na arquitetura urbana, etc. [...] quando certas expressões utilizam diferentes sistemas semióticos, quando chegam a ter impacto no espaço público e questionam a autoridade dos discursos normativizadores, podem tornar visível uma fenda ou diferença ontológica entre a realidade em que vivemos e a forma como esta é institucionalizada (Baltrusch, 2017 p. 370-371).

Nessa zona intersticial, a arte de rua se situaria, no esquema montado por Baltrusch, como um discurso estético diretamente inscrito no espaço urbano, como que baralhando os limites dessa polarização e fazendo saltar aos olhos ao menos duas coisas: a primeira, a arbitrariedade dos sistemas de circulação-recepção legitimada da arte *enquanto* arte, isto é, que alguns discursos e não outros sejam recebidos *prima facie* como estéticos. A segunda: o caráter profundamente estetizado do espaço urbano tomado de maneira desproblematizada como "heterônomo" (em vez de uma tecnologia político-estética bastante especializada

de condicionamento de experiências e trânsitos de corpos heterogêneos em uma "experiência urbana", mas vou me voltar a isso mais à frente).

O que me interessa na proposição de Baltrusch é que o cenário no qual a própria expressão *arte de rua* trabalha é o de uma subversão da oposição entre a estética e política. A cidade e a arte institucionalizada operariam, enquanto discursos, dentro de uma zona de negociação entre polos extremos e impossíveis: a hipostasia da autonomia estética e a heteronomia não mediada. No interior dessa zona de ambivalência, estético e político seriam categorias mutuamente implicadas, o que seria especialmente explorado pela *street art*: de um lado, pela visibilização da arbitrariedade dos sistemas de legitimação do estético, ela nos diria que o estético *é* político. Do outro (mas ao mesmo tempo), ao apontar as tecnologias de gestão e percepção do espaço público mostraria o quanto o político *é* estético.

Se no campo de análise de Baltrusch a oposição que interessa se dá entre o museu e a rua — sendo um o espaço institucional legitimador dentro do qual *tudo pode ser arte,* e, o outro, seu lado de fora, a cidade, como espaço heteronômico por excelência — a mim interessa situar o circuito da poesia falada dentro de um esquema parecido, mas desde um novo par de termos que carregariam os mesmos sinais: o livro e a rua.

IV

Agora tomemos o poema de Tawane Theodoro. É um texto apresentado em uma edição especial do *Slam* da Guilhermina, em agosto de 2018 e publicado em 2019, em seu primeiro livro, *Afrofênix: a fúria negra ressurge* (2019), com o título "Poesia marginal". Na época da *performance*, Tawane já era uma figura conhecida no *Slam* da Guilhermina, frequentava desde julho de 2017, e já em seu terceiro mês competindo, setembro de 2017, havia saído como campeã do mês. Transcrevo aqui o fragmento inicial do poema conforme sua primeira publicação escrita,[1] mas vou comentá-lo retomando elementos que aparecem na *performance* gravada em 2018 — ano, inclusive, que Tawane se torna slampiã da Guilhermina, garantindo vaga para o SlamSP de 2019:

> A poesia de nóis sempre foi tirada
> Ou melhor, mal era apresentada
> E, quando era, sempre daquela forma eurocentrada
> não tinha como a gente se sentir representada
> Era necessário
> Muitas vezes até um dicionário
> pra gente entender
> Não mostrava o nosso LADO-QUEBRADA de viver
>
> E ainda bem que conheci o
> outro lado da poesia

[1] A edição impressa carrega algumas particularidades interessantes para a análise. Encontramos ali um jogo de destaques ressaltando algumas palavras e expressões em negrito (marcadamente, os nomes de referências da poesia falada aos quais me voltarei) como que para marcar ênfase, além de uma diminuição do tamanho da fonte e opção pela caixa-alta, conferindo uma dureza a termos como "eurocentrada", "humilhar" ou "privilégios". Trata-se de uma série de jogos com o suporte que parece bastante mais complexa, cabe ressaltar, do que uma simples mimetização gráfica de recursos performáticos.

A deles é até legal,
Mas vocês já pararam pra ouvir a nossa poesia marginal?
De Luz Ribeiro a Jéssica Campos
De GTR a Gabriel Santos

Slc...

Aí o jogo muda
e a casa grande surta!

O Opressor gela ao ver o oprimido
se levantando
Nossas lutas viram combustível e nós sai recitando
Atirando... Poesia!
(Theodoro, 2019, p. 87)

O poema se estrutura, desde seus primeiros versos, a partir de uma reivindicação da poesia tomada desde um tensionamento entre dois universos: de um lado, a produção *deles,* pautada pelos códigos de uma cultura letrada eurocêntrica, a qual poderíamos sem grande chance de erro situar como uma tradição literária canônica veiculada quase que exclusivamente de forma escrita e em formato-livro; em choque com esta, aparece uma outra poesia, a desse "outro lado", o *nosso,* que aparece marcado pelas referências do cenário da poesia falada contemporânea, como Luz Ribeiro, Jéssica Campos, Daniel GTR e Gabriel Santos.

Mais do que apenas um corte entre o escrito/falado — isto é, mais do que uma questão de oposição entre o elemento da *vocalização* dos dois termos dessa contraposição — o que eu gostaria de ler é uma diferença correlata a essa, que diz respeito à diferença na relação com

as marcas de espacialização desses discursos. Parece haver uma espécie de vínculo dos mais íntimos entre o fato de a poesia *escrita* ser a "de lá" e a *falada* ser a "daqui", isto é, como se a relação com o espaço não fosse tanto um efeito, quanto um elemento material da oposição entre os dois lados desse espectro.[2]

É marcante que, ao construir um panorama inicial de suas referências poéticas — ou quando, mais a frente, nos diz "Agradeço aos saraus e aos slams / que me formaram // [...] sou cria do Cursinho Popular Carolina de Jesus e do *Slam* das minas / e não tinha melhores lugares pra começar" (Theodoro, 2019, p. 88) —, Tawane o faça a partir de elementos que pautam um circuito notadamente situado no espaço: o Cursinho Carolina de Jesus, o *Slam* do Capão, o *Slam* das Minas ou o *Slam* do Treze, assim como referências já citadas a Luz Ribeiro, Jéssica Campos ou Daniel GTR, todos esses termos que dizem respeito a uma cartografia afetiva que está inscrita em espaços (ou figuras que circulam por espaços) como a estação Guilhermina-Esperança, o bairro do Capão Redondo, ou o terminal Santo Amaro.

Parece valer, para o poema de Tawane, essa conexão intrínseca entre espacialidade, corpo, *performance* e texto que André Telles do Rosário busca dar conta (em suas leituras, a partir das obras de Miró da Muribeca e França de Olinda) através do conceito de "corpoeticidades". O que está no centro da questão, e André Telles do Rosário o coloca diretamente, é que "para o universo da poesia falada

[2] Aqui, evidentemente, caberia uma menção aos termos nos quais Zumthor tomaria o assunto, colocando a poesia oral como sempre e radicalmente "situada". Gostaria, porém, de não tomar o corte falado/escrito como ponto de partida em direção a uma diferença da espacialização e sim ao contrário, partindo da relação com a territorialização como marca da distinção entre dois códigos.

contemporânea, o lugar não é apenas pano de fundo, mas parte fundamental da obra" (Rosário, 2019, p. 207).

E, especialmente nesse poema de Tawane, o vínculo com o espaço parece estar em primeiro plano, tanto no texto quanto na *performance* corporal e gestos, e de uma maneira das mais coesas. Tawane gesticula, usando um sinal de alheamento, quando faz referência à poesia escrita, e alternando entre o gesto de apontar para si mesma ou para o chão da Praça da Guilhermina, quando utiliza pronomes como "*nosso* lado", "*nossa* poesia" ou "*isso* sim" ou "*aqui* é sem massagem" (verso que retoma, aliás, o grito de guerra de outro *slam* especialmente influente do circuito, o *Slam* Resistência). Trata-se, nesse sentido, de um poema que dificilmente é pensável como um constituído previamente, e apenas em um segundo momento levado para a rua. As referências ao lugar de enunciação se encontram inscritas desde a rua, ou ainda mais especificamente desde *essas* ruas*, essa* praça*,* e *esse* momento.

V

O primeiro eixo de abordagem que gostaria de seguir diz respeito a uma das formas linguísticas privilegiadas para as referências espaciais no poema de Tawane. Quando disse que o discurso parece se construir necessariamente desde *essa* praça e *nesse* momento, trata-se de uma insistência num registro que opera desde uma necessidade de contiguidade coextensiva entre a referência e o ato presente de fala que a ele se refere. Trata-se de um registro marcado por termos que foram referidos pela linguística moderna com "indicadores de enunciação" (se seguirmos a nomenclatura usada por Benveniste, mas também *shifters* ou dêiticos, conforme nos voltemos para outros linguistas).

Tawane se aproveita largamente dessas partículas: nós, a gente, aqui, nossa poesia, nosso lado quebrada de viver, nossas lutas, isso, agora, hoje. Do ponto de vista linguístico, o marco de especificidade desses termos é que sua operação se dê por um funcionamento muito particular da língua, avesso a uma função descritiva ou simbólica. Trata-se de um funcionamento, dentro de uma teoria semiótica peirceana, que é mais próximo dos índices do que dos símbolos, isto é, signos que não *significam* tanto quanto *apontam.* O que é, ainda, dizer: signos que possuem uma referência possível apenas desde uma relação com a contemporaneidade e co-espacialidade do ato de fala específico que os reatualiza.

O espaço urbano, ou, mais propriamente, as referências espaciais que importam para o poema de Tawane, não nos dizem, nesse sentido, de uma imagem mental mais ou menos familiar que possa ser referida pelo poema, mas sim de uma série de elementos diretamente apontados pela *performance*. Não é, portanto, um poema *sobre* um espaço urbano específico situado, como se ele fosse

tomado como elemento externo, aludido ou representado. A questão não diz respeito a um elemento previamente significado, nem a "chaves de leitura" que, quando decifradas, abririam novos sentidos para os que conhecem as referências. O que o poema articula é da ordem de uma insistência na presentidade espacial do circuito no qual se insere, ressaltando o seu caráter de contemporaneidade e co-espacialidade à enunciação.

Insistirmos nesse caráter performático ou numa teoria performática da territorialização é nos movemos dentro de um campo conceitual que é central para algumas das referências mais importantes das teorias políticas das últimas décadas. Tratarmos a relação de espacialização desde sua performatividade nos conduz a uma espacialidade que não é referida, mas sim *produzida* por um ato discursivo na presentidade de sua enunciação, ou uma noção de espaço que não pré-existe a sua formulação, mas que se dá a partir dela. Todos esses são pontos que nos levam ao sentido que o performático assume nos trabalhos de teóricos como Judith Butler ou Homi Bhabha.

Vou me voltar a cada um deles em momentos mais oportunos. Por hora, caberia apenas marcar o eixo-comum linguístico dessas referências, bem como ressaltar, de Bhabha, sua insistência no caráter espaciotemporal e performático do embate cultural (Bhabha, 2013, p. 21). Para nos situarmos dentro do poema de Tawane, esse embate se dá precisamente no tensionamento entre a poesia *de lá/deles* e a *daqui/nossa.* É desde essa espacialização performática que se engendram os entre-lugares que interessariam a Bhabha na medida em que "fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação — singular ou coletiva — que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação" (Bhabha, 2013, p. 20).

VI

Tomemos agora um tópico que eu gostaria de pensar como um efeito do entrecruzamento entre a centralidade, no poema de Tawane, da indexicalidade espacial e da especificidade das referências ao circuito da poesia falada. Trata-se de algo que gostaria de ler como uma deriva de uma longa tradição da poesia moderna ocidental (mas não menos da crítica que a ela se volta) que se situa como intimamente ligada à experiência da rua. Dito diretamente, o que me interessa é uma espécie de inadequação, para lermos Tawane Theodoro, da "rua" tomada como uma experiência literária pedestre urbana disponível e cotidiana.

De fato, a mera possibilidade de apreensão da "rua" como um espaço em si, objetivável, e não como um mero intervalo entre sólidos arquiteturais, já é um dado muito pouco automático, e está ligado ao que a arquitetura e o urbanismo situam como a possibilidade de percepção de um "espaço exterior positivo". Tomemos aqui a explicação de Maria Rosália Guerreiro: "[...] usamos o conceito de interstício para designar o espaço não edificado resultante da disposição e agregação dos edifícios. Em linguagem arquitetônica estes espaços designam-se por negativos ou vazios, por contraponto ao espaço edificado, positivo ou cheio" (2008, p. 14). Porém, quando a rua "tem uma forma distinta e coerente tão importante como as formas dos edifícios que o rodeiam" (Alexander *apud* Guerreiro, 2008 p. 15), ela passa a ser percebida não mais como interstício, mas como um elemento figural, contra o qual os sólidos arquitetônicos passam a ser percebidos, por sua vez, como fundo. Trata-se do ponto no qual a rua passa a ser um espaço *ocupável,* possuindo seu próprio volume, e

não apenas um intervalo entre edificações: a rua passa a ser um espaço no qual se *entra* (bastaria contrastar, como exemplo comparativo, a rua com a estrada, que é um espaço muito mais resistente a uma positivação para além do intervalar). Trata-se, ainda seguindo Guerreiro, de um dado que influencia diretamente "na forma como as pessoas apropriam o espaço urbano; muito mais intensa nos espaços públicos com carácter positivo e com grande dificuldade nos espaços com carácter negativo" (Alexander *apud* Guerreiro, 2008, p. 19).

Se a reversibilidade de percepção da rua como exterior negativo/positivo é sempre *possível,* cabe ressaltar que ela passa a ser deliberada e programaticamente reforçada a partir do urbanismo do século XIX, quando a própria noção espaço urbano passa a ser governado pela experiência pedestre e burguesa da "rua". Não por acaso os principais marcos de referência nesse ponto valem tanto para o urbanismo moderno quanto para o imaginário literário/poético sobre a rua; são dois modelos que se estabilizaram, sobretudo, desde as reformas parisienses levadas a cabo por Hausmann, que moldaram o imaginário sobre a rua que pauta grande parte da produção que flagramos como moderna (cujo exemplo mais seguro é certamente Baudelaire, e especialmente a leitura que dele faz Benjamin). O que me interessa ressaltar desse cenário é que a experiência da *flânerie,* esse signo já tão revisitado pela crítica literária que se volta para a cidade, nos diz de uma experiência apenas possível a partir de um modelo urbanístico que coaduna a positivação do espaço exterior e a ênfase na experiência sensível de seu trânsito a partir de uma subjetividade lírica universalizável.[3]

[3] É interessante, ainda, o quanto Jacques Rancière situe diretamente, em um texto como "Transportes da liberdade", a deambulação pedestre como núcleo moderno da

Porém, a rua não é o único espaço de trânsito valorizado pelo urbanismo moderno. Paralelamente a ela, temos uma segunda linhagem de tecnologia de fluxo pelo espaço urbano que é o transporte de massa. A necessidade, por parte das instâncias gestão e planejamento urbano, de deslocar um grande volume de trabalhadores, desde bairros residenciais longínquos até o centro de produção, inventou essa segunda imagem do trânsito que, de fato, tem muito pouco a ver com a rua, salvo sua complementariedade opositiva. As vias de escoamento, que englobam autopistas, trilhos, vias exclusivas, metrô, etc. são pensadas como espaços exteriores bastante resistentes à positivação, na medida em que são situados, tanto quanto possível, como espaços neutralizados de conexão entre pontos distantes no espaço, um mero intervalo sem grandes possibilidades de constituição de um espaço por si.

Caberia, nesse sentido, tomarmos a descrição desses espaços feita por Richard Sennett, isto é, como redes de transporte "entregues às exigências do tráfego e ao movimento acelerado de pessoas" (Sennett, 2010 p. 262), o que geraria, por consequência, "cidades cheias de espaços neutros" (*Idem*). Em outras palavras, a especialização do planejamento urbano é marcada, no que tange ao transporte de massa, tanto pela tentativa de

> [...] facilitar a livre circulação das multidões quanto [de] desencorajar os movimentos de grupos organizados.

"experiência política do sensível ou experiência sensível do político" (Ranciere, 2017, p. 121). É a partir desse *wandering* que se fundaria, desde Wordsworth, uma "política republicana [que] é a dos caminhantes. A comunidade é feita de pessoas que, ao caminharem, veem se formar as mesmas imagens" (Ranciere, 2017, p. 128). Se é certo que a poesia falada brasileira também opera pela fundação de uma comunidade, o que me interessa ressaltar é o quanto ela abre mão dessas marcas de generalização neutralizada do "*wanderer/flanêur*". Ou, mais ainda, ela dá a ler como essas subjetividades são historicamente situadas, condicionadas e apenas disponíveis segundo marcas muito específicas de gênero, raça e classe.

> Corpos individuais que transitam pela cidade tornam-se cada vez mais desligados dos lugares em que se movem e das pessoas com quem convivem nesses espaços, desvalorizando-os por meio da locomoção e perdendo a noção de destino compartilhado (Sennett, 2010, p. 326).

Voltemos, agora, ao poema de Tawane Theodoro. Não é de pouca importância que o *aqui* da enunciação seja o *Slam* da Guilhermina. Em primeiro lugar, por se tratar do pioneiro mundial do *slam* de rua e propagador de uma particularidade muito marcante do circuito brasileiro. Se a "história oficial" do *slam poetry*, enquanto circuito de competição de poesia falada, remonta a Chicago de Marc Smith ou a Nova Iorque de Bob Holman, o que interessa, em termos de mudança de relação entre a poesia falada e seu espaço de circulação diz respeito especificamente ao Brasil de 2012 e a fundação do *Slam* da Guilhermina, por Emerson Alcalde, Uilian Chapéu e Cristina Assunção.

Conforme foi ressaltado recentemente por Ary Pimentel (2022), o *Slam* da Guilhermina constitui um diferencial na medida em que abre mão dos benefícios de se instalar em um local fechado — como o ZAP!, primeiro *slam* fundado no Brasil na sede do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos — e se situa diretamente em uma praça pública, inaugurando um modelo que predominaria visivelmente durante o crescimento exponencial no número de *slams* no país na última década.[4] Essa mudança altera profundamente os códigos de circulação e a própria constituição do "espaço" da *performance*, na medida em que fle-

[4] Trata-se de um ponto ressaltado diretamente por Roberta Estrela D'Alva, fundadora do ZAP! e, portanto, pioneira no circuito da competição de poesia falada no Brasil: "Essa é uma característica particularmente brasileira, já que em todo o mundo os *slams* costumam ser realizados em locais fechados como *clubs,* bares, centros culturais, teatros e escolas" (D'Alva, 2022, p.17).

xibiliza a polarização entre *slammer* e público, bem como aumenta a rotatividade deste. Como disse Ary Pimentel, no *slam* de rua "os espectadores são, portanto, potenciais poetas que podem ser revelados a partir dos encontros mensais de cada *slam"* (Pimentel, 2022, p. 169). Trata-se de algo que aparece, inclusive, no próprio poema de Tawane, sob o signo de uma "formação" a partir da circulação por esses espaços e por essas referências.

Em segundo lugar, se Sennett nos diz que facilitar a livre circulação das multidões era uma das formas de desencorajar os movimentos de grupos com um destino compartilhado, é especialmente importante que o *Slam* da Guilhermina (e todo seu significado para a mudança na relação do *slam* com a cidade) se situe em uma praça contígua a uma estação de metrô. Em sua biografia, *Nos corre da poesia* (2022)*,* Emerson Alcalde, um dos fundadores do *Slam* da Guilhermina, chama a atenção diversas vezes para as dificuldades enfrentadas pelas redes de sarau, no que toca à locomoção pelo transporte urbano. Não apenas o primeiro *Slam* de rua, o *Slam* da Guilhermina é também o primeiro que se situa diretamente desde o eixo do transporte público de massa. E é significativo que, a partir dele, o desenvolvimento dos *slams* siga essa mesma linha: já em 2019 Emerson Alcalde diagnostica: "Nos demos conta que preenchemos boa parte das estações das linhas de metrô e da CPTM. Ou acontecia do lado da estação ou era necessário tomar uma lotação" (Alcalde, 2022, p. 353).

Ao se inserir diretamente na rua e ressignificar um marco do planejamento urbano cujo sentido era o de desconexão entre os transeuntes e o espaço, a poesia falada investe no que Raíssa Araújo Dias se refere, a partir do *Slam* Resistência, como microterritorializações urbanas.

Raíssa ressalta o quanto esses espaços apropriados pela rede da poesia falada promovem uma ruptura no espaço urbano dado (2018, p. 36), criando novas formas de espacialidade e territorialização. Assim como acontecia com o que abordamos, desde a linguística, do ponto de vista do performático, trata-se de um "espaço que não pré-existe à aglomeração" (Dias, 2018, p. 36), e que extrapola as escalas exclusivas do espaço público ou a do doméstico/individual (Dias, 2018, p. 36).

Que o espaço não pré-exista à sua ocupação significa ainda que ele se enquadra em uma ordem dinâmica e produtiva de espacialidades, re-dispondo as relações político-espaciais de modo a tomar posse da cidade simbólica. Caberia tomar um trecho especialmente direto de Marcelo a respeito:

> As representações sociais [...] participam dos processos de organização simbólico-discursiva da realidade social (ou melhor, sócio-espacial); elas nos envolvem, influenciam nossas reações no quotidiano e modelam o senso comum, ao mesmo tempo em que se acham imersas no quotidiano e no senso comum. As representações são um campo de disputa simbólica, e as 'significações imaginárias sociais' que, tão amiúde, nelas se acham reificadas ou diluídas, são, simultaneamente, também as 'armas' simbólico-discursivas dessas contendas. *Ressignificar o espaço é ressignificar relações sociais e grupos sociais, e vice-versa* (Souza, 2023, p. 160).

VII

Gostaria de retornar uma vez mais ao poema de Tawane Theodoro. Se a oposição entre a poesia escrita/ tradição letrada e o circuito do *slam* aparece em diferentes instâncias, gostaria de me deter em uma imagem específica que diz respeito à materialidade de inscrição dessa tensão. Logo nos primeiros versos, Tawane nos diz: "Era necessário/ muitas vezes até um dicionário / pra gente entender / Não mostrava o nosso lado quebrada de viver" (Theodoro, 2019). Interessa-me ler na necessidade de um dicionário um sintoma de um sistema de circulação de texto com implicações históricas bastante definidas do ponto de vista do modelo de sua dispersão espacial, e que fará ressoar algumas das mesmas questões sobre territorializações que vim abordando.

Conforme apontado por Sylvain Auroux em seu célebre *A revolução tecnológica da gramatização* (1992), a história dos dicionários acompanha *pari pasu* o desenvolvimento de um saber metalinguístico pautado por um código escrito em choque com a *alteridade.* É o contato com a alteridade que está na base das primeiras listas de palavras não-autóctones por parte dos egípcios, bem como do levantamento de caracteres antigos que dificultavam a leitura de textos arcaicos chineses, ou as primeiras compilações de "palavras difíceis" dos textos homéricos levadas a cabo por Protágoras (Auroux, 1992, p. 22-23). O dicionário é, nesse sentido, uma consequência, ou talvez, um epifenômeno, de uma rede de circulação de discurso que, por ser escrito, passou a circular em cenários muito distantes (seja espacial ou temporalmente) de seu contexto de produção.

A imagem do dicionário é, nesse sentido, uma marca histórica de um pensamento da literatura marcada pelo seu caráter dispersivo. Trata-se de uma imagem da "literatura" que, dentro da tradição ocidental, está pautado pelo formato-livro e sua capacidade de reter uma inscrição gráfica através de longas distâncias temporais ou espaciais, de maneira que sua recepção implica em um choque com realidades potencialmente muito diversas. Nas palavras de Auroux: o dicionário é a marca de uma "escrita [que] *fixando* a linguagem, objetiva a alteridade e a coloca diante do sujeito como um problema a resolver" (*Idem*). A necessidade de um dicionário, portanto, é mais do que uma marca casual da poesia eurocentrada. É um testemunho de uma tecnologia específica de difusão des-espacializada do discurso. Se fôssemos montar essa oposição na forma de um quadro analógico, diríamos que a poesia escrita em formato livro, na medida em que se pretende desvinculada de seu contexto de produção, está para a poesia falada (marcada pela sua situacionalidade radical), assim como a cidade enquanto tecnologia de desinscrição dos corpos em trânsito está para a cidade nomeada, reapropriada e reterritorializada pela poesia falada.

Evidentemente essa difusão des-espacializada, ou ainda o caráter dispersivo da escrita, não são dados inocentes ou inertes dentro de um choque discursivo histórico. O caráter dispersivo da escrita dificilmente poderia ser pensado desde um sistema não vetorizado por políticas colonialistas ocidentais, ou ainda, desde um paradigma centrífugo, desde o qual a poesia euro*centrada* é a que prevalece historicamente como detentora do signo de prestígio e legitimidade. Trata-se de um ponto que tem sido levantado por Leda Maria Martins em suas pesquisas

sobre a *performance*, quando nos diz que "a escrita traduziria, na lógica da razão ocidental, um dos modos de reconhecimento do sujeito histórico e da historicidade" (Martins, 2022, p. 33), convertendo-se em "instrumento das práticas de dominação e das desiguais relações de poder e das estratégias de exclusão dos povos que privilegiavam as *performance*s corporais como formas de criação, fixação e expansão de conhecimento" (*Idem*). Trata-se ainda de um ponto que possui em Bhabha uma fórmula tão certeira quanto sintética quando este nos diz que "se o espírito da nação ocidental foi simbolizado no épico do hino [...], então o signo do governo colonial está gravado em um tom menor, capturado no ato irredimível da *escrita*" (Bhabha, 2013, p. 157).

Para o que me interessa ressaltar aqui, o que está em jogo é o fato de que a prevalência da escrita como suporte único ou autoevidente da poesia invisibiliza o que nesta é não apenas uma tradição eurocêntrica, mas também uma espacialização de caráter centrífugo, alçada a uma neutralização da enunciação tomada como des-localizada. Como se a "esfera pública" — para tomarmos um termo habermasiano —, ao se pautar por uma circulação escrita, não priorizasse deliberadamente alguns sujeitos como *políticos* em detrimento de outros.

É nesse sentido que interessa ressaltar o vínculo entre a poesia falada e a territorialização tomada como um gesto dinâmico e não como uma inscrição em um espaço dado. Assim como o jogo de tessitura histórico-temporal de Bhabha, me interessa ler a territorialização desde um gesto de diferenciação em ato. Trata-se de uma maneira de tomar a territorialização da poesia falada como uma curiosa encruzilhada entre teóricos tão distantes quanto

Muniz Sodré e Reinaldo Laddaga.

De Sodré, me interessa a proposição da territorialização como uma "força de apropriação exclusiva do espaço (resultante de um ordenamento simbólico), capaz de engendrar regimes de relacionamento" (Sodré, 2019, p. 15). Sua historicização da espacialidade negra-brasileira, tomada como uma que se constrói em choque com os códigos europeus da espacialização urbana levanta, nesse sentido, "outros processos simbólicos, oriundos das classes ditas subalternas" (Sodré, 2019 p. 19), outras formas de territorializar o espaço urbano.

Quanto a Laddaga, me interessa, em suas leituras de "estéticas emergenciais", a prevalência de "comunidades de lugar" ou "redes territorializantes" (Laddaga, 2012, p.295), mais do que territorializadas, bem como o que aí é um investimento em uma contraposição à lógica pretensamente des-espacializada da escrita:

> Trata-se da diferença entre uma prática das letras executada em uma língua normal e orientada para culminar em um livro destinado à leitura solitária e silenciosa realizada por qualquer estranho que, da perspectiva do escritor, é o membro de um público, e uma prática orientada para produzir uma série de dispositivos que facilitem conversações (e um espaço onde se desenvolvam), juntamente a mecanismos de publicação dessas conversações em espaços mais vastos (Laddaga, 2012 p. 200).

VIII

Retomo, agora, alguns pontos que ficaram para trás, antes de me voltar para uma última cena de leitura. Diretamente, gostaria de rememorar os dois pressupostos que busquei mapear como pontos de partida de minha investigação: o primeiro, o eixo centrifugo/centrípeto de organização do pensamento político (os pares "*cives/civitas*" vs. "*pólis/polites*"), e o segundo, a distinção do político desde uma partição da voz entre *phoné* e *logos.* Mantendo esses dois pressupostos em mente, volto-me para os versos finais da *performance* de Tawane: "lhes apresento meu novo eu / a voz da periferia".

Tawane sobrepõe, nesse ponto, duas séries de metáforas célebres que polarizam a discussão que vim tentando montar até aqui. Em primeiro lugar, a voz tomada como imagem para (ou como forma privilegiada da) existência política, isto é, que a existência enquanto sujeito político seja colocada nos termos de quem tem e quem não tem voz (desnecessário dizer que aqui, evidentemente, se trata da voz enquanto fala intencional e inteligível, e não enquanto exclusão constitutiva do inarticulado). Em segundo lugar, que essa voz seja localizada na periferia implica ainda em uma espacialização de tal maneira que as vozes que são reconhecidas e legitimadas ocupariam, presumivelmente, o centro, ao passo de que as que não o são se encontrariam nas margens ou bordas (Theodoro, 2018). Estamos às voltas, nesse sentido, com uma série de imagens que possui longa trajetória na tradição do pensamento político e no campo estético, na medida em que o espaço se transforma em um eixo de projeção de relações políticas clivadas por um olhar que se quer neutro enquanto centralidade, na

justa medida em que invisibiliza sua situação enquanto núcleo da representação do espaço (isto é, o "modelo grego" dentro da distinção proposta por Benveniste).

É nesse ponto que os versos finais do poema de Tawane se tornam mais interessantes. Conforme podemos ver na gravação da *performance*, Tawane rejeita o microfone e projeta a sua voz, ao mesmo tempo que passa a situar a si mesma enquanto "a voz" desde a mais célebre instância de referência indexical: o pronome de primeira pessoa. A "voz da periferia" não aparece, nesse sentido, situada como uma instância representada ou "simbolizada" pelo discurso, mas sim reatualizada pela *dêixis*, não referida ou aludida, mas indicada e situada.

Se retomarmos agora todas as implicações do funcionamento dos indicadores de enunciação, cabe insistir ainda no fato de que a própria referência do verso "a voz da periferia" não existe como informação disponível pré-existente à sua formulação, mas que é somente na medida em que se enuncia que se instaura como subjetividade discursivo-política. Mais do que isso, caberia associar essa performatividade de "auto-nomeação performática" não apenas à metáfora da voz-política, mas também ao seu caráter espacializado. Em última instância, situar a si mesma, em primeira pessoa, como "a voz da periferia" não se coloca como um mecanismo de *representação*, mas sim como constituição autorreferida de subversão da disposição metafórica-espacial da política como partição da voz entre *phoné/logos,* periferia/centro.

Porém, mais do que inventar um sujeito discursivo por uma espécie de solilóquio, o que interessa é a ampliação dessa autorreferência enquanto zona de ressonância, algo que se aproxima, finalmente, do que Judith Butler tra-

tou recentemente como uma "teoria performativa da assembleia". Por tal noção, Butler busca equacionar alguns dos fenômenos políticos dos últimos dez anos a partir de uma ampliação de sua teoria performativa, pensada como eixo de um mecanismo de "constituição/aparecimento" de um corpo político performativamente. De fato, Butler chama a atenção precisamente para o mesmo tipo de problema de tomarmos os termos dessa relação desde uma constituição prévia:

> [...] seria mais fácil dizer que essas manifestações ou, na verdade, que esses movimentos são caracterizados por corpos que se unem para fazer uma reivindicação em um espaço público, mas essa formulação presume que o espaço público esteja dado, que já é público e reconhecido como tal. Deixamos de lado parte do objetivo dessas manifestações públicas se deixamos de ver que o próprio caráter público do espaço está sendo questionado, ou até mesmo disputado, quando essas multidões se reúnem (Butler, 2019, p. 80).

Se Butler sugere que a assembleia "é feita precisamente quando os corpos aparecem juntos, ou melhor, quando por meio de sua ação eles fazem o espaço de aparecimento surgir" (2019, p. 98), é, no poema de Tawane, não apenas a voz que se constitui enquanto ato de fala, mas especialmente como sintoma de uma disposição de escuta. Se a cidade-*pólis* se organiza desde uma partição e distribuição da voz, situar essa "voz da periferia" desde uma instância performática é ir contra a centralidade invisível desse sistema ao mesmo tempo que instaurar uma rede descentralizada de revereberação do *lógos* e de disposição de escuta recíproca.

É especialmente interessante, nesse sentido, que Renan Lelis Gomes, figura importante no circuito da literatura de periferia de São Paulo, aponte em sua tese *O relevo da voz: um grito cartográfico dos saraus em São Paulo* (2019) esse duplo caráter dos saraus de periferia. Partindo de uma reflexão também profundamente preocupada com a relação íntima entre essa produção e as microterritorializações, Renan ressalta que um dos eixos centrais do sarau não é tanto o "lugar de fala", mas sim a disposição aberta para uma escuta. Nos diz Renan que "'Fazer ouvir' todas essas vozes é muito diferente de 'dar voz a eles', pois ela está lá, na garganta do MC, dos poetas, escritores e frequentadores dos saraus" (Gomes, 2019, p. 47).

A determinação de uma partição política da voz é, nesse contexto, uma decorrência da constituição espacializada de uma disposição de escuta que prescinde da estrutura única centralizada de legitimação. Interessa mais, nesse sentido, o investimento em microterritorializações e espaços intermediários (que, ainda que Raíssa Dias não faça referência direta, não deixam de ressoar a teoria de Homi Bhabha) que põem em circulação outras cidades, fundadas por laços de co-pertencimento que reconfiguram o próprio campo de qualificação do político.

Referências

ALCALDE, Emerson. **Nos corre da poesia**. São Paulo: Ed. do autor, 2022

AUROUX, Sylvain. **A revolução tecnológica da gramatização**. Tradução: Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Unicamp, 1992.

BALTRUSCH, Bughardt. Fendas poéticas no espaço público: sobre os ofícios múltiplo da *street art* em Baksy e MaisMenos. *In:* FRIAS, Joana Matos; EIRAS, Pedro; MARTELO, Rosa Maria. **Ofício múltiplo:** poetas em outras artes. Porto: Instituo de Literatura Comparada Margarida Losa e Edições Afrontamento, 2017.

BENVENISTE, Émile. Dois modelos linguísticos da cidade. Trad. Ingedore G. Villaça Koch. *In:* BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006. p. 278-288.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução: Mirian Ávila, Edliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa da assembleia. Tradução: Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2019.

D'ALVA, Roberta Estrela. Vozes em levante. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 49, mai./ago., p. 15-37, 2022.

DIAS, Raíssa Araújo. **Slams resistência e as microterritorializações urbanas**. 2018. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018.

DOLAR, Mladen. A política da voz. **Literatura e Sociedade**, São

Paulo, v. 19, n. 19, p. 192-206, 2014. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/97234. Acesso em: 30 dez. 2023.

GOMES, Renan Lelis. **O relevo da voz*:*** um grito cartográfico dos saraus em São Paulo. 2019. Tese (Doutorado em Geografia). Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista (Unesp), Rio Claro, 2019.

GUERREIRO, Rosália Maria. Interstícios urbanos e o conceito de espaço exterior positivo. **Forum Sociológico***,* Lisboa, v. 2*,* n. 18, p. 13-19, 2008.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética da emergência:** a formação de outra cultura das artes*.* São Paulo: Martins Fontes, 2012.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar:** poéticas do corpo-tela*.* Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

PIMENTEL, Ary. Mudas falas mudam as falas na cena *poetry slam*: a poesia falada brasileira tem cor e gênero. **Terceira Margem***,* Rio de Janeiro, v. 27, n. 51, p. 159-180, jan./abr. 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita***.* Tradução: Raquel Ramalhete e Ligia Vassalo. São Paulo: 34, 2017.

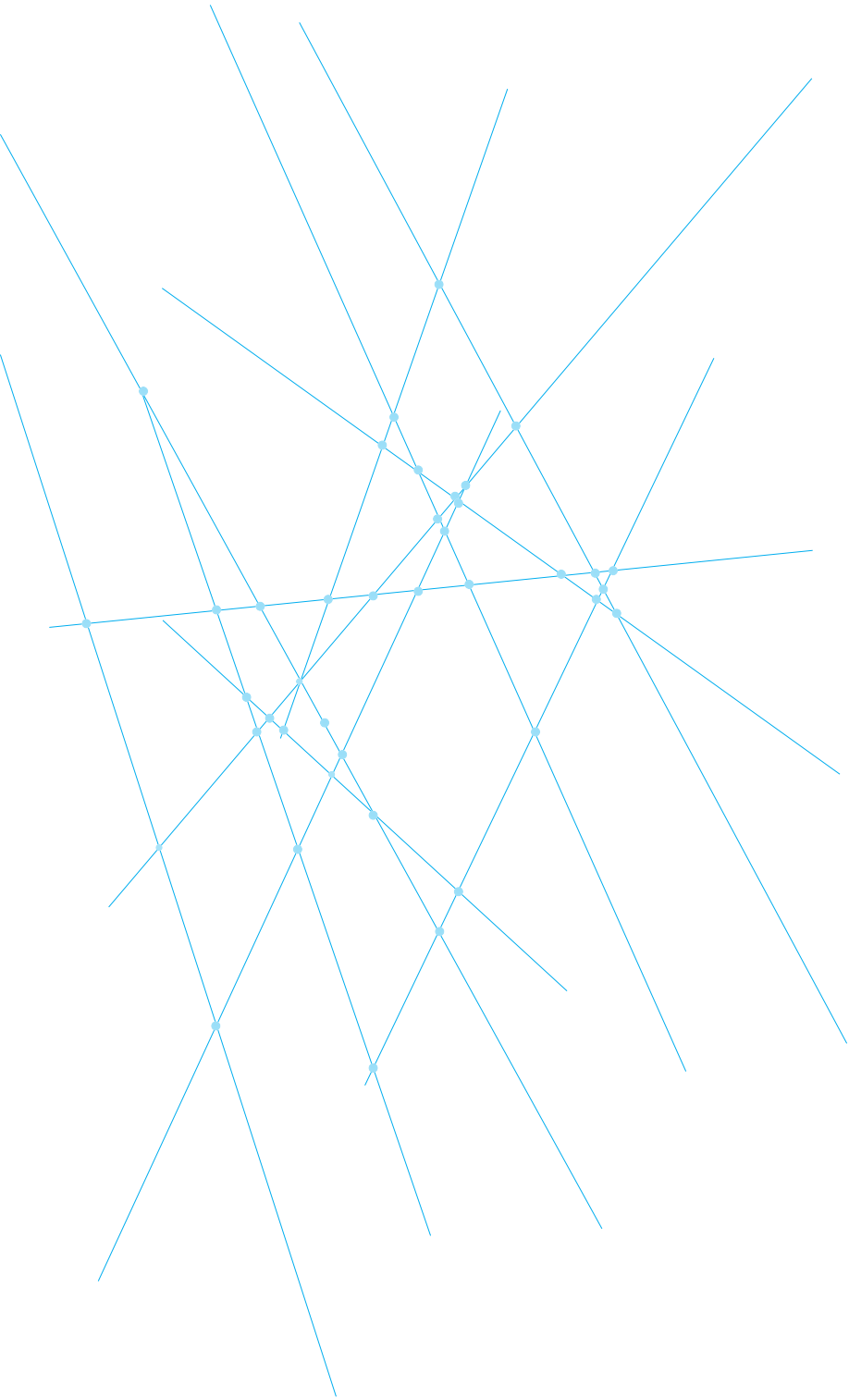
ROSÁRIO, André Telles. Corpoeticidades dos saraus de poesia: o movimento Eu, Poeta Errante, de França de Olinda. *In:* DALCASTAGNÈ, Regina; TENNINA, Lucía. **Literatura e periferia***.* Porto Alegre: Zouk, 2019. p. 203-216.

SENNET, Richard. **Carne e pedra***.* Tradução: Marcos Aarão Reis*.* Rio de Janeiro, BestBolso, 2010.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade:** a forma social negro brasileira*.* Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

SOUZA, Marcelo Lopes. A cidade, a palavra e o poder: práticas, imaginários e discursos heterônomos e autônomos na produção do espaço urbano. *In*: CARLOS, Ana Fani Alessandri; SOUZA, Marcelo Lopes de; SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão (org.). **A produção do espaço urbano:** agentes e processos, escalas e desafios. São Paulo: Contexto, 2023.

THEODORO, Tawane. **Afrofênix:** a fúria negra ressurge. São Paulo: Quirino Edições, 2019.



Redes cosmoafetivas, cosmopolíticas e cosmosensíveis: práticas artísticas indígenas nas Américas (Abya Yala) em defesa do bem viver e da emancipação da subjetividade

Thiago Alexandre Correa
(Universidade Federal do Paraná)

"As raízes se
unem por dentro
da Terra"
(Kaê Guajajara).

Co-considerações e tramas iniciais

Em direta conexão com a epígrafe que abre este ensaio, o que se pretende com este texto é promover diálogos e reflexões sobre como as teorias das redes podem contribuir — e principalmente serem elas mesmas fortalecidas — pelas práticas artísticas indígenas contemporâneas de *Abya Yala* (o continente nomeado como América pelos poderes dominantes). Nos últimos anos, artistas e pensadores indígenas de diferentes contextos e das mais variadas áreas de atuação têm cultivado de maneira fértil e inspiradora o universo das artes e dos demais campos da intelectualidade nos espaços públicos e institucionalizados. Não que seja um fenômeno inédito, pois as práticas criativas e sensíveis — em cuidadosa relação e interação com a Terra — são milenarmente nutridas pelos povos indígenas. O que pode ser observado como recente é a ocupação dos agentes indígenas nestes espaços institucionalizados que por séculos lhes foram negados e deslegitimados pelos po-

deres institucionalizados, como as universidades, o mercado editorial e os espaços museológicos.

Ao estabelecer uma relação entre a teoria das redes e as práticas artísticas indígenas, pode-se constatar instigantes aproximações entre elas, resultantes especialmente das vivências, consmosensibilidades, cosmopercepções e cosmovisões dos mais variados povos originários. Isso acontece em razão de suas percepções de mundo serem amparadas pelo princípio da coletividade, da (com) vivência e do Bem Viver. Trata-se, portanto, da afirmação e da defesa da vida que não se dissocia do direito de existência de todos os componentes do cosmos, que não se limitam à espécie humana. Sem esse princípio de defesa da vida da Terra e das mais variadas espécies nela existentes, não há possibilidade de defesa do Bem Viver. Assim, podemos considerar que essas práticas de vida em integração com os variados habitantes da natureza podem ser interpretadas como uma rede cosmoafetiva, cosmosensível e cosmopolítica, semelhante ao que defende o premiado e estimado pensador Daniel Munduruku:

> Dizem os antigos que tudo é uma coisa só, tudo está em ligação com tudo, e que nada escapa da trama da vida. Segundo o conhecimento tradicional, cada coisa existente — seja ela uma pedra, uma árvore, um rio ou um ser humano — é possuidora de um espírito que anima e mantém viva e nada escapa disso. Dizem ainda que é preciso reverenciar a Terra como uma grande mãe que nos alimenta e acolhe e que ninguém foge do seu destino (Daniel Munduruku,[1] 2009, p. 27).

[1] Sempre que forem mencionados pensadores indígenas que se autodenominam com o nome de seu povo serão apresentadas nas referências seus nomes seguidos do nome do seu povo. Ex: Daniel Munduruku, ano, p. (e não somente Munduruku, ano, p.), ou então, Ailton Krenak, ano p. (e não somente Krenak, ano, p.). Essa foi uma recomendação feita pela pensadora macuxi Trudruá Dorrico em minha qualificação de mestrado, como

Esse foi o motivo que me levou a decidir nomear esta seção deste ensaio como *co-considerações e tramas iniciais*, por se tratar de considerações que não partem de uma individualidade, ainda que seja eu quem as tenha elencado textualmente aqui. No entanto, elas reverberam de percepções que não partem de uma ideia de autoria individualizada, pois são resultantes de meu olhar enquanto leitor/pesquisador que surgem do meu encontro e de interação com essas práticas artísticas e intelectuais.

Ademais, a teoria das redes — somada às práticas artísticas, criativas e cosmosensíveis de autorias indígenas — tem apresentado recentemente instigantes ações e proposições que tendem a fertilizar e renovar os modos de criar, pensar e praticar literatura e outras artes em contextos recentes. Assim, essa conjuntura acaba por acionar formas encorajadoras e multiplicadoras de defender e difundir experiências e práticas criativas e sensíveis, de modo a demonstrar que a experiência do viver vai muito mais além do que defendem as lógicas modernas e racionalizantes. Nas palavras do pensador Ailton Krenak, "nós temos que ter a coragem de ser radicalmente vivos, e não ficar barganhando a sobrevivência" (Ailton Krenak, 2020, p. 58).

forma de evitar generalizações, tendo em vista que dentro do povo Krenak há vários pensadores, assim como no povo Munduruku e demais povos indígenas.

Sentir, pensar e conviver com a Terra: emaranhar-se cosmoafetiva, cosmopolitica e cosmosensivelmente

"A luta pela Mãe Terra é a mãe de todas as lutas"
(Sônia Guajajara, 2021.).

"Toda vez que machucamos a terra é uma autodestruição" (Geni Nuñez, 2021)

Desde o primeiro contato que tive com a expressão indicada na primeira epígrafe deste item — de autoria da Ministra dos Povos Indígenas do Brasil, Sônia Guajajara — essas palavras têm sido direcionadoras de muitas reflexões, sejam elas relacionadas às pesquisas acadêmicas, sejam utilizadas para ampliar os modos de me observar enquanto agente no mundo. Uma das constatações que apresenta merecida ênfase é sobre a Terra ser apresentada como um componente central nas cosmovisões dos povos indígenas, sendo constantemente evocada em suas atuações artísticas, intelectuais e políticas.

As contribuições de pensadores e artistas dos povos originários têm sido valiosas por demonstrar cada vez mais evidências sobre a inadiável necessidade de se estabelecer outros modos de ler, se relacionar, agir e cuidar da Terra. Contudo, ainda são ínfimos e insuficientes os contextos que têm constatado a importância dessa tão necessária prática relacional com o cosmos, pois as lógicas hegemônicas moderno-coloniais ainda são predominantes, cujos paradigmas continuam se atualizando e se sofisticando com o passar do tempo, acabando por impedir o exercício dessa relação cosmológica e subjetiva de maneira emancipada. A provocação do *Coma colonial*, do multiartista Gustavo

Caboco (2020), é uma das provocações que convidam a que sejam cultivados modos de despertar constantemente desse coma, confrontando essas lógicas nocivas e anestesiantes. Sugere que um dos caminhos férteis para isso é o de exercitar práticas criativas emancipatórias que impulsionem modos mais atentos e cuidadosos de ler o cosmos e interagir com ele.

Essa configuração também é reiteradamente apresentada nas atuações do líder indígena e um dos mais estimados pensadores da atualidade, Ailton Krenak. Uma das fundamentais afirmações é de que "Quando os índios falam: 'A Terra é nossa mãe', os outros dizem: 'Eles são tão poéticos, que imagem mais bonita!'". Isso não é poesia, é a nossa vida. Estamos colados no corpo da Terra, quando alguém fura, machuca ou arranha, desorganiza o mundo" (Ailton Krenak, 2020, p. 60). Ou seja, ao argumentar que a Mãe Terra é reduzidamente interpretada como linguagem metafórica pelos prismas ocidentalizados, o autor evidencia que há ainda uma severa resistência em observá-la por um princípio relacional, sensível e vital.

Semelhante situação ocorre nos primeiros versos do poema "A primeira água é o corpo", da poeta mojave Natalie Diaz, quando evidencia que "O rio Colorado é o rio mais ameaçado dos Estados Unidos / — e também é uma parte do meu corpo. / Carrego um rio. É o que sou: '*Aha Makav*. Isso não é uma metáfora" (Diaz, 2022, p. 61). Sendo o rio uma parte do corpo — da Terra e da autora —, reside em sua afirmação uma perceptível defesa da indissociável conexão entre ambos os corpos vivos. O que se pode confirmar a partir das afirmações de ambos os escritores, Ailton Krenak e Natalie Diaz, é que as lentes ocidentais ainda tendem a ler as cosmovisões dos povos indígenas de

maneira estereotipada, folclorizada e romantizada, e essa é uma das razões por serem incapazes ou se recusarem a exercitar práticas *cosmosensíveis* que os levem a se conectar cuidadosa e eticamente com o Terra.

Essa posição de ceticismo que ainda prevalece e se reproduz pelas ideológicas dominantes foi fomentada e respaldada pela separação da categoria *humanidade* com a categoria de *natureza*, que foi ocasionada por pelo menos dois aspectos fundacionais. Um deles se sustenta no princípio da razão cartesiana que se empenha em explicar e justificar a existência e os fenômenos do planeta unicamente pelo viés da racionalidade e que, portanto, se centraliza na figura humana. A outra se respalda pelas religiões hegemônicas, que também se centralizam em um deus único antropomorfizado na imagem do homem. É o que argumenta o antropólogo colombiano Luis Eduardo Luna em seu ensaio *Biosfera, antropoceno e animismo Ameríndio* (2021):

> O grande erro da cultura ocidental foi separar-nos do resto da natureza: a ideia de excepcionalidade do humano. Essa ideia tem no mínimo duas fontes. A primeira é religiosa: na concepção bíblica, o homem é feito a imagem de Deus, dá nome e se converte em Senhor do resto das espécies. A segunda filosófica: para os gregos "o homem é a medida de tudo", como dizia Pitágoras no século V antes de Cristo. Aristóteles afirma que as plantas têm "alma vegetativa", e os animais "alma sensitiva", e coloca o ser humano no topo da pirâmide por ter "alma racional" (Luna, 2021, p. 11).

Qualquer uma dessas duas perspectivas desencadeou nocivos desdobramentos contra as culturas dos povos colonizados, inclusive utilizando de suas perspectivas

ideológicas para respaldar invasões e extermínios. Como consequência, o longo e infindável processo de invasão de *Abya Yala* foi marcado por extermínios físicos, cosmológicos e epistêmicos.

Assim, algumas das razões por decidir apresentar esses dois exemplos — de Ailton Krenak e Natalie Diaz — se dão pela potência *cosmoafetiva, cosmopolítica e cosmosensível* e também para ilustrar algumas das afirmações sobre a leitura e relação estabelecida com a Terra praticada por povos indígenas, pois acredito que o primeiro passo para se exercitar práticas mais cuidadosas e relacionais com a Terra — e com os demais componentes do cosmos — parte de um exercício de reorientação do olhar e, como propõe a intelectual e poeta guarani Geni Núñez, de reflorestamento do imaginário de modo a combater as monoculturas (Núñez, 2021, n.p.).

Ainda em se tratando da importância de se cultivar cuidadosos encontros e relações entre espécies em defesa da viva da Terra, o título da presente seção deste trabalho está diretamente relacionado com as afirmações feitas pelo pensador Felipe Coelho Iaru Yê Takariju do Ceará em sua obra *Alienindi: os portais dos mundos* (2021). Esta publicação é de estimada contribuição em sua totalidade, para compreender sobre as violências institucionais e epistêmicas que são direcionadas aos povos indígenas, impostas por aquilo que o pensador perspicazmente nomeia como “Estado-Mercado”. Para fins de recorte de abordagem deste ensaio, gostaria de destacar alguns apontamentos presentes no capítulo 5 — *Guerra Cosmológica Conceitual* — pois é nele em que o autor argumenta sobre a relação praticada pelos povos indígenas em relação à convivência com a Terra.

Ao argumentar o sobre o modo de vida cultivado pelos povos indígenas, de conviver com a Terra relacionando-se com ela cuidadosa, sensível e afetivamente, o pensador argumenta:

> Pertencer à Terra, saber que sua relação com a vida é de acontecimentos, fluxo e coletividade, é sentir as relações horizontalmente a partir de afinidades singulares entre povos, é sentir que todos os povos são diferentes e que todos são importantes no emaranhado da teia da vida que se amplia no planeta. Pertencer à Terra é pertencer a um povo e uma experiência coletiva de relação com ela, sabendo que ela nos nutre como maior, como cúmplice e nós a nutrimos existindo em convivência com ela e com os outros povos. [...]
> Pertencer é sentir o emaranhado e as conexões que nos ligam uns aos outros, entendendo a diferença que nos separa não como conflito, mas como possibilidade diferencial do novo. Os modos de vida que sentem, pensam e convivem com a Terra, relacionando-se com ela como cúmplices, não a veem apenas como territórios físicos, um chão que se habita, mas como horizontes de eventos que criam experiências coletivas singulares de povos que ampliam o campo de emaranhamento e ação da Terra (Felipe Takariju, 2021, p. 76-77).

O pensador Takariju traz em questão proposições que demonstram ser indispensáveis para o exercício de cuidado relacional e sensível entre espécies, que se conectam e reiteram as afirmações dos demais pensadores indígenas aqui já referidos. Experiências de pertencimento que têm como base a relação em comum — de (com) vivência — em uma experiência que não considera os humanos como únicos agentes nessa grande teia cósmica, mas também preveem como indispensáveis os mais-que-humanos — os

rios, as pedras, os seres vegetais, as montanhas, e todos os componentes que precisam de um cuidadoso exercício de escuta e de convívio para poderem ser perceptíveis.

O emaranhado que propõe Felipe Tacariju é emblemático para observar essa relação intersubjetiva e entre espécies como uma relação promovida através do contato, do encontro e em constante movimento, uma relação que está em incessante transformação e que tem como tecido mediador os fios dessa grande rede cosmológica inerente à Terra. Não sem razão, são vários os pensadores de diferentes regiões de *Abya Yala* os primeiros a defender empenhadamente a valorização da Terra — e consequentemente da manutenção da vida — em sensível conexão com o cosmos, fazendo inclusive de suas próprias vidas como barreira de contenção.

Em uma semelhante linha de raciocínio, o geógrafo brasileiro Rogério Haesbaert apresenta algumas possibilidades de abordagens metodológicas e teóricas de se conceber a Terra enquanto corpo de um organismo vivo e a partir do qual se possibilita a continuidade de existência do(s) mundo(s). Sua argumentação se sustenta principalmente em decorrência das cosmovisões e vivências de pensadoras, pensadores e ativistas indígenas que vivem em *Abya Yala*. Haesbaert argumenta que:

> Nas diversas concepções territoriais dos povos originários (wayuu, añu, maranha, mas também mapuche, quíchua, aimará, guarani…) há uma clara vinculação entre território e mundo, território e (planeta) Terra, pois o território de cada grupo se confunde com o conjunto (às vezes, concebido como uma totalidade) ou integralidade de seu mundo cultural/natural. Vale reproduzir essa afirmação dos índios misak, do Cauca colombiano, em que o território é "o elemento mais sensível" de suas vidas,

> "elemento dinâmico e articulador" de sua cultura (Haesbaert, 2021, p. 195-196).

A afirmativa de que território e cultura não se separam — bem como de que no processo de manutenção da vida eles estão indissociavelmente conjugados — é algo que tem sido defendido milenar e pioneiramente pelos povos originários e demais povos que tiveram suas culturas sufocadas pela modernidade-colonialidade. E justamente por essa razão, de persistirem defendendo a vida e o Bem Viver, continuam sendo os povos mais ameaçados em decorrência das incessantes denúncias contra o neoextrativismo e seus irreparáveis efeitos contra o meio ambiente e a vida no planeta.

Esses abusos são empenhadamente denunciados por Moira Millan, ativista originária pertencente ao povo Mapuche que carrega um histórico de incansáveis lutas pelo direito à vida e às autonomias dos povos originários, sendo idealizadora e fundadora do *Movimiento de Mujeres Indígenas por el Buen Vivir* e ser responsável por inspirar a primeira *Marcha de Mujeres Originarias por el Buen Vivir* (Alonso, 2020, p. 39-42). A expressão *terricídio* — utilizada por ela para apontar exploração contra a vida da Terra — apresenta uma significativa contribuição para fortalecer as denúncias sobre esses nocivos e irreparáveis desdobramentos, e também para repensar sobre as hierarquizações entre espécies promovidas pelas lógicas moderno-coloniais. Millán argumenta que:

> La geopolítica ancestral no se construía desde el trazamiento de fronteras, sino desde el reconocimiento del orden natural de los territorios. La geopolítica estable-

> cida por los Estados-Nación es terricida. Las fronteras se emplazan como cuchillas filosas cortando los caminos ancestrales de los pueblos sobre el continente. Las fronteras no sólo operan como contenedores de flujos humanos, sino también imponen la sustitución *del arte de habitar* como seres pertenecientes al pueblo, por la propiedad de la tierra, y con ella la administración de la naturaleza, diseccionando los territorios y cosificando la vida, atrapando entre barreras nacionales a los pueblos trans fronteriços. Si no hay territorio no hay cultura, no hay identidad, no hay pueblo. El concepto de territorio tiene una amplitud mayor que la concepción demarcada por límites geográficos, el territorio se extiende al mar, al subsuelo y al aire. Los espacios ceremoniales cumplen una función espiritual y social muy relevante en la vida comunitaria de nuestros pueblos, definen la extensión de los territorios. Las naciones originarias de Indoamérica teníamos una geopolítica ancestral definida por la propia naturaleza, es decir, los pueblos amazónicos, los andinos y los de las pampas respetaban los límites de soberanía de sus pueblos hermanos, a partir de reconocer que características geográficas de los territorios lejanos nada tenían que ver con su cultura. No precisaban fronteras militares ni ningún tipo de defensa de sus soberanías territoriales, ya que estas eran incuestionables (Millán, 2020, p. 49-50, grifo nosso).

A inspiradora defesa de Moira Millán contribui para substanciar as considerações que vêm sendo apresentadas neste ensaio, sobre a argumentação de que a vida se manifesta em distintas dimensões e materialidades. Em oposição a essa perspectiva, os Estados modernos-coloniais conduzem e são conduzidos pela severa e violenta atuação de agir sobre a Terra e os territórios com pretensão de domínio e acumulação, alimentando seus princípios mercadológicos e exploratórios. No entanto, como visto com a

pensadora Mapuche, essa concepção de território, reduzida à mera noção de propriedade privada, fere e ameaça não apenas a existência dos povos originários — ainda que sejam estes os primeiros e mais diretamente acometidos pelos impactos —, mas a vida de todo o planeta.

A afirmação sobre "*el arte de habitar*" é também inspiradora para fortalecer modos de pensar e agir *cosmoafetivos* e *cosmosensíveis*, encorajando ao exercício de práticas de afirmação da vida, de cuidado e de defesa da Terra, de convivência com ela e com as demais espécies sem a pretensão de exploração, domínio e acúmulo.

Ademais, é importante destacar as aproximações da pensadora Mapuche com o que defendem Ailton Krenak, Natalie Diaz, Geni Núñez e Felipe Iaru Takariju, pois apesar de se tratarem de intelectuais oriundos de distintas localizações geográficas de *Abya Yala*, suas percepções em comum certamente se dão, entre outros motivos, por influência de seus pertencimentos étnicos enquanto povos originários, cujas vivências os ensinam e os influenciam a ler e habitar a Terra para além dos princípios impostos pelas ideologias hegemônicas.

Dito de outra forma, aquilo que os povos indígenas vêm milenarmente convocando é a defesa para a prática de modos de vida que não excluam os outros viventes mais-que-humanos dessa ampla e pluriversal rede cosmológica. É exatamente o oposto do que tem sido praticado pelos regimes de poder dominantes respaldados pelas ideologias dos Estados-Nação hegemônicos, os quais seguem explorando, rasgando, destruindo, agro-intoxicando, moendo todas as vidas que se apresentem como obstáculos em suas supostas pretensões de avanço e progresso.

É esse modelo — categorizado como *terricídio* por

Moira Millán — que precisa ser combatido para que o Bem Viver possa existir, afinal "*El Buen Vivir es la antítesis del terricídio*" (Millan, 2020, p. 49).

Teia de afetos: encontros afetivos, criativos e intersubjetivos

Quando o debate da teoria das redes se relaciona com os estudos de literatura e outras artes, as práticas criativas e as *cosmosensibilidades* cultivadas pelos povos indígenas também fertilizam os modos de pensar e atuar criativamente. Dentre as proposições de destaque, está aquela que levanta discussões sobre a indissociabilidade entre arte e vida. Apesar de esta não ser uma discussão inédita e também não se reduzir às artes produzidas por indígenas, são estes grupos socioculturais que têm indicado cada vez mais férteis evidências sobre a fundamental presença da arte para afirmar a vida, sobretudo quando as linguagens artísticas não se centralizam na espécie humana enquanto únicos agentes possíveis.

Os recursos, materialidades, linguagens, ações e intervenções são os mais heterogêneos possíveis, além de as mídias digitais também demonstrarem serem importantes aliadas da demarcação dos imaginários e no exercício da subjetividade. Um grandioso exemplo sobre essa atuação — e que também contribui para o fortalecimento teórico e crítico sobre a teoria das redes — é o *podcast Nhexyrõ:* artes indígenas em redes. Os motivos são vários, sendo que o primeiro é autoexplicativo, em razão do título do *podcast* apresentar explicitamente a expressão "em rede".

O episódio que encerra a primeira temporada apresenta o "Tecendo redes de afetos" e teve como entrevis-

tado especial o estimado e já citado neste ensaio Ailton Krenak. Durante a entrevista — conduzida pelo também estimado artista e pensador Jaider Esbell, que apesar de sua precoce passagem segue presente no legado deixado por ele — Ailton Krenak tece grandiosas contribuições sobre sua percepção no que diz respeito à ideia de rede. Uma das considerações iniciais é a de que as conexões em rede não se reduziram a esse ambiente da web:

> Que ótimo poder compartilhar essa ideia carregada de subjetividade, que a gente se acostumou a se referir a ela — a rede ou atuar em rede — que supõe um sistema bem interessante, muito configurado pelas tecnologias de informação nos últimos anos, mas que não se resume a esse ambiente, não se resume, na verdade, a uma conexão nesses sistemas tecnológicos. A experiência de rede é anterior a isso, ela tem a ver com afetos, tem a ver com uma observação sobre os anos 70/80, quando alguns de nós — pessoas em diferentes lugares do país, em diferentes territórios, inclusive em diferentes lugares da América Latina, do continente — despertaram para uma emergência planetária de que não era suficiente a gente atuar localmente. A gente precisava também ampliar a nossa observação sobre o que estava acontecendo no mundo ao nosso redor. Para algumas culturas, essa experiência é vivida dentro das práticas mesmo. Por exemplo, quando você se concentra, quando você está no terreiro — cantando, dançando, fazendo os rituais — é perceptível a conexão sem fio que a gente faz com outras pessoas que estão em muitos outros, digamos, territórios. *Eu me lembro que a gente atinou com a ideia, por exemplo, de uma rede de povos da floresta lá no final da década de 80 quanto a gente tava pensando em numa aliança entre comunidades que vivem em regiões diferentes, que foram ganhando sentido pelos afetos, pelo reconhecimento que diferentes sujeitos — sociais, políticos — que estavam espalhados por esse fundo afo-*

> *ra, por confiar um no outro e por entender que tinham a mesma, digamos assim, perspectiva de mundo, começaram a colaborar uns com os outros na construção de uma teia. Uma teia. Eu me lembro, inclusive, que na década de 90 foram constituídas algumas teias, e a teia indígena foi um evento muito interessante. Ele é anterior a essa experiência da web, dessa coisa da internet. Eram encontros presenciais, onde pessoas de diferentes articulações faziam compromissos, voltavam para os seus territórios e continuavam dando conta de suas tarefas. Eu queria dar esse exemplo extra-mundo-virtual, quando estávamos vivendo intensamente as visitações, a circulação pelo mundo afora, nos encontrando com gente da América Latina, daqui do nosso país e também de outros lugares do mundo.* É interessante que hoje isso tá muito acelerado, né, porque a gente pode ativar os contatos da gente com qualquer pessoa em qualquer lugar do mundo. Mas, isso pode criar uma ilusão de rede que na verdade não se configura no plano da subjetividade, das relações de afeto, do pensamento. Ela acontece porque tem uma tecnologia promovendo essa interação (Ailton Krenak, 2021, n.p., grifo nosso).

No depoimento do ambientalista estão localizados importantes componentes sobre o ato de viver em rede, de atuar em rede, sendo que o plano dos afetos é apresentado como algo indispensável para as experiências subjetivas. Percebemos, ainda, como essas práticas já eram acionadas pelo Movimento Indígena em épocas anteriores ao surgimento da *web*. Ou seja, mesmo sem dispor dos recursos digitais, os povos originários — em diferentes regiões do Brasil e da América Latina — já exercitavam articulações em rede. Não que essas atuações fossem acionadas por decisões deliberadas, mas sim por se tratar da urgente necessidade de defender direitos e de compartilhar denúncias de violências.

Há, além disso, outro importante componente no depoimento de Krenak que se refere ao viver em rede nas experiências cotidianas. Quando ele indica que, para muitas culturas, essas conexões afetivas e criativas são acionadas nas vivências — durante o contato com o terreiro e no exercício dos rituais — (Nhexyro, 2021), estão certamente previstos outros agentes envolvidos que não se limitam à espécie humana. Isso nos permite constatar que as experiências de afeto, de sensibilidade e de subjetividade entre espécies são experiências praticadas por alguns poucos seres humanos que ainda buscam cultivar relações cuidadosas com a vida no ambiente em que vivem.

Este é outro elemento que demonstra ser central nos debates sobre o exercício do viver em rede e que não se desvincula de uma sensível prática de leitura de mundo. Uma das frases mais emblemáticas e mais conhecidas de Paulo Freire é de que "a leitura de mundo precede a leitura da palavra" (Freire, 2021, p. 36). Nessa concepção, é indispensável considerar que o mundo não é uno nem homogêneo. Portanto, a pretensão de universalidade racionalizante e antropomórfica — difundida pelas epistemologias e ideologias dominantes — deve ser empenhadamente questionada.

Por isso, considerando que a leitura de mundo não se desvincula dos contextos em questão, a concepção sobre ler e sentir o(s) mundo(s) não pode perder de vista que, ainda hoje, algumas leituras de mundos (portanto, algumas cosmovisões) são consideradas mais legítimas e mais valorizadas que outras. Ademais, muitas vezes essa legitimidade de valorização unilateral é endossada e respaldada pelo carimbo da academia e das universidades. Importante lembrar que a terminologia *universidade* pode

ser um reflexo dessa pretensão de homogeneizar todos os mundos em um só, de sistematizar quais são os saberes tidos como verdadeiros, portanto universais.

Historicamente, os saberes legitimados pela ciência moderna foram somente aqueles possíveis de serem medidos pela régua da modernidade eurocêntrica racionalizante. Por isso, os recentes tensionamentos propostos por epistemologias contra-hegemônicas têm apresentado o termo *pluriversidade,* como caminho para repensar as desigualdades e violências cosmológicas e epistêmicas. Assim, tendo em vista que algumas leituras de mundo são mais privilegiadas que outras, incluir a categoria "cosmovisão" nos debates preliminares sobre leitura de mundo pode enfatizar o argumento de que o mundo pode e deve ser lido e sentido cosmosensivelmente.

Em síntese, a leitura de mundo(s) em contextos indígenas prevê que a relação com o mundo seja exercitada de maneira cuidadosa, cosmoafetiva e cosmosensível, para ser possível um viver em rede ativa e cuidadosamente, em que se garanta a presença dos seres humanos e mais-que-humanos. Afinal, os animais, minerais, vegetais, seres aquáticos, seres visíveis e perceptíveis são também atores na grande teia cosmológica e cosmosensível da vida.

Apesar da constatação de Ailton Krenak sobre a noção de rede ser anterior ao surgimento da *web*, ele não ignora que, em contextos atuais, as experiências de conexão entre povos e afetos também têm sido potencializadas pela internet. Inclusive, a própria conversa via *podcast*, ocorrida em períodos de isolamento social, não poderia ter acontecido de outra maneira senão digitalmente. Assim, ao mesmo tempo em que é indispensável incluir no debate a experiência extra-digital — que prevê o contato

afetivo entre espécies e de relação com a Terra —, por outro lado, as redes tecnológicas (se utilizadas de maneira crítica e consciente) também acabam propiciando contribuições que fortalecem afinidades em comum e oferecem outros meios de se comunicar e se expressar criativamente. Afinal, são efervescentes os canais, comunidades e perfis nas redes sociais que expressam variadas causas e reivindicações em comum. Nesse sentido, as mídias têm oferecido ferramentas que favorecem a comunicação entre artistas, ativistas e pensadores indígenas, seja para articular e divulgar projetos e ações, como também para ser mais um dispositivo de denúncia de violências.

A respeito do entrelaçamento de linguagens, suportes e subjetividades, as proposições sobre as "práticas inespecíficas" apresentadas pela ensaísta Florencia Garramuño (2014) substanciam as reflexões sobre os modos de ler, interpretar e teorizar essas experiências criativas de caráter bastante móvel e plural. Sua aposta no inespecífico argumenta que, embora a heterogeneidade da arte não seja um evento inédito, nas últimas décadas esse fenômeno tem se intensificado em razão da aceleração dos meios de comunicação. Isso acabou por potencializar de maneira significativa o encontro, o entrelaçamento, a ligação e o contato, seja entre sujeitos e atores, como também entre linguagens, oferecendo outros dispositivos estéticos de expressão.

Outra característica apontada por ela — que também se aproxima das referidas considerações de Ailton Krenak — é a não separação entre arte e vida. Tanto que a artista indígena Sallisa Rosa argumenta que para muitas línguas de origem africana e indígenas não há tradução para a palavra "arte", pois estas práticas criativas e sensí-

veis, categorizadas como arte pelo pensamento ocidental, são executadas espontaneamente no cotidiano de suas vivências. Por isso, dispensaria um termo específico para definir aquilo que já fazem no dia a dia (Rosa, 2018, n.p.).

Estes são alguns dos exemplos da efervescente presença das *práticas inespecíficas que* demonstram como a ideia de pureza ou propriedade — seja de autoria, gênero, obra, linguagem artística, suporte, arte e vida — estariam em "confluência" (Santos, 2023). Essa confluência de fios também se manifesta nitidamente na *Caixa de Dramaturgias Indígenas,* coletânea de dramaturgias indígenas organizada por Trudruá Dorrico e Luna Recaldes (2023), trabalho escolhido para apontar alguns aspectos de análise. Trata-se de uma publicação que é resultante do fértil encontro de artistas e profissionais das artes e apresenta de maneira bastante ilustrativa algumas das considerações sobre redes levantadas até aqui:

Figura 1. Caixa de Dramaturgias Indígenas



Fonte: (Correa, 2024).

A *Caixa de Dramaturgias Indígenas* é uma das ações articuladas pela Outra Margem*,* produtora artística que tem como propósito a elaboração e execução de práticas que promovam a valorização da vida em suas mais férteis pluralidades. São ações que se empenham na defesa da diversidade e no enfrentamento das violências de qualquer ordem — de espécie, gênero, raça e sociocultural. As palavras que abrem a coletânea de dramaturgias, enunciadas pela fundadora e idealizadora da Outra Margem, Andreia Duarte, remetem a muitas das considerações sobre como a teoria das redes se reflete nessas práticas culturais:

> Nos anos da sua existência, a Outra Margem vem realizando *ações artísticas em aliança com artistas emergentes,* curadores e intelectuais, especialmente dos povos originários, *que pensam métodos coletivos*, tensionando desafios coloniais. Em parceria com o líder indígena Ailton Krenak, criamos a mostra artística TePI - Teatro e povos indígenas, a plataforma TePI.Digital e, ao lado da curadora Naine Terena e da editora n-1, publicamos o livro "Teatro e os povos indígenas, janelas abertas para a possibilidade, entre outros projetos.
>
> A coletânea "Caixa de Dramaturgias Indígenas" faz parte, então, de um conjunto de ações que busca demarcar esse território que é teatro, abrangendo a linguagem cênica como lugar que não pretende a reprodução de padrões, mas uma esfera do conhecimento que é por si uma *experiência a ser vivida*. As dramaturgias apresentadas nessa coletânea trazem *vivências cosmo-políticas que reelaboram noções sobre o tempo, a relação com a territorialidade e o sentido coletivo da existência*. Mas também, explicitam a luta pela sobrevivência diante de uma sociedade historicamente cruel com os povos originários. Firmando os pés nessa luta, vemos esses livros, sites e festivais adentrando nas escolas e universidades, circulando nos programas de pós-graduação. A cada dia

> recebemos retorno de artistas, professores e jovens que estão tornando esse material referencial para pesquisa. Se existe um motivo maior para essas realizações é justamente a crença que nós podemos transformar as pessoas e o mundo em que habitamos, por meio dos processos inventivos que estão na pedagogia e na arte. Desfrutemos dessas vozes indígenas que lançam suas poéticas para um mundo ecologicamente possível! (Duarte, 2023, p. 6-8, grifo nosso).

Neste texto de apresentação, podemos identificar vários exemplos de práticas criativas acionadas em redes, a começar pelas ações serem executadas não com a prerrogativa de individualidade, mas sim colaborativamente, em uma rede de profissionais e criadores que apresentam afinidades e objetivos em comum. São afinidades artísticas, culturais, ecológicas, políticas e sociais, manifestando-se como tramas que conectam e fortalecem a defesa pela afirmação cosmoafetiva e consmosensível da vida em comum.

Esta coletânea apresenta 11 dramaturgias de autoria indígena, ou em colaboração entre indígenas e não indígenas, de artistas da Argentina, do Chile e de diferentes regiões do Brasil. Como pode ser observado na fotografia indicada nos parágrafos acima, os textos apresentam tamanho bastante compacto, semelhante a livros de bolso. As artes visuais são de Ziel Karapotó, indígena da etnia Karapotó, da comunidade Terra Nova — AL. As cores vermelho e preto possivelmente fazem referência ao urucum e ao jenipapo, frutos dos quais são coletados pigmentos naturais utilizados nos grafismos por muitas etnias indígenas de Pindorama (Brasil).

Como já pontuado, as organizadoras desta antologia são Luna Rosa Recaldes, profissional das artes cênicas,

e Trudruá Dorrico, indígena macuxi e uma das pensadoras que mais tem se destacado em razão de seu empenho em defesa da literatura, artes e subjetividades dos povos indígenas. Além de ser uma das atuantes que têm contribuído significativamente para a defesa das autonomias indígenas, Dorrico atua em diferentes segmentos, como escritora, comunicadora, curadora, organizadora de coletâneas, poeta, pesquisadora, etc. Essa versatilidade também reflete a mobilidade entre fronteiras, tendo em vista que muitos desses profissionais das artes na contemporaneidade — especialmente de grupos subalternizados pelos cânones e poderes hegemônicos — têm exercitado diferentes potencialidades criativas e de atuação profissional.

Essa transdisciplinaridade é algo experimentado por vários dos artistas que compõem a coletânea de dramaturgias indígenas, como, por exemplo, na autoria dos três títulos escolhidos para tecer alguns comentários. São eles: *Contra Xawara*, de Juão Nyn (Brasil), *Ixofij Mongen: todas as vidas sem exceção*, de Paula e Evelyn González Seguel (Chile) e *Solilóquo (acordei e bati a cabeça contra a parede)* de Tiziano Cruz (Argentina).

Juão Nyn é indígena do povo Potiguara, nascido no Rio Grande do Norte. Suas principais esferas de atuação criativa são a música, o teatro e a *performance*. É compositor e vocalista da banda de rock Androyde Sem Par e faz parte da Cia. de Arte Teatro Interrompido e do Coletivo Estopô Balaio. Sua dramaturgia de estreia, *Tybyra: uma tragédia indígena brasileira* (2020), aborda o primeiro caso de TLBGfobia[2] conhecido e documentado no território que

[2] No posfácio de sua dramaturgia, o autor apresenta a grafia indicativa da comunidade de dissidências de gênero e sexualidade, reordenando algumas das letras. Esse reposicionamento, TLBG ao invés de LGBTI+, possivelmente se dê para sinalizar que mesmo nessa comunidade há identidades que sofrem com maior silenciamento, invisibilidade e violência que outras, como é o caso das pessoas indígenas, negras, trans e travestis.

hoje é conhecido como Brasil. Já *Contra Xawara* — texto do autor que compõe a Caixa de Dramaturgias Indígenas — trata-se de um manifesto teatral, como pode ser lido nas iniciais da publicação:

> Este texto manyfesto Teatral é um Ka'atimbó. Ka'a em Tupi sygnyfyca mata, floresta. Timbó(ra), é fumaça. Ka'atimbó, portanto, fumaça da mata. Fumaça feytyço da espyrytualydade Potyguara. Essa fumaça junta o vysývel com o ynvysývel. Fumaça boa, o contráryo de fumaça do desmatamento. É fumaça de reflorestamento. Devolve a terra através do ar.
> Xawara em Yanomam, sygnyfyca fumaça da epydemya das doenças, a fumaça da morte. Os Garympeyros cavam yrresponsavelmente a terra cryada por Omama e a Xawara brota.
> Como Potyguaras são povos de 1º contato, somos barrycada das Colonyzações. Tentamos segurar o quanto a gente pode, mas ynfelyzmente os ynvasores chegaram na década de 10 deste últymo século nos terrytórios do povo Yanomami.
> Esta obra é um ka'átimbó de proteção, a construção de uma ponte espyrytual, um ryo suspenso, que conecta povos do ynteryor de Abya Yala com povos do lytoral de Pindoretá (Nyn, 2023, p. 4).

A quem ainda não teve oportunidade de acompanhar o trabalho de Juão Nyn, é provável que sinta algum estranhamento pela grafia das palavras, que substituem a letra "i" pelo "y". Esta é uma linguagem experimentada pelo autor que a denomina *Potyguês* como forma de causar estranhamento e também por evocar a vogal "Y" como vogal sagrada "Tupy-Guarany" (Nyn, 2020, n.p.).[3]

[3] Nos *stories* em destaque do perfil pessoal do Instagram do artista @juaonyn, há uma explicação mais pormenorizada, da pasta nomeada como *Potyguês*.

Podemos identificar neste texto de abertura a empenhada defesa de uma vida saudável, que busca meios de nutrir, curar, confrontar os efeitos nocivos provocados pelas doenças do neoextrativismo. Suas práticas artísticas constituem-se como veículo de afirmação de suas subjetividades e também de denúncias contra os abjetos crimes que seguem afetando as vidas dos povos indígenas e demais seres habitantes de *Abya Yala*.

A mesma defesa pela proteção e valorização de "todas as vidas sem exceção" se manifesta no texto das irmãs Paula e Evelyn González Seguel (Chile), cujo conteúdo traz explicitamente a importância das variadas formas de vida, "Ixofij Mongen: todas as vidas sem exceção" (2023). Assim como no texto de Juão Nyn, o texto de abertura das irmãs González Seguel ambienta o que será abordado no avançar na obra. Este trecho também se relaciona substancialmente com as reflexões levantadas ao longo deste ensaio, sobre a importância das variadas formas de vida, *sem exceção,* para o viver em harmonia na grande teia da vida:

> Na beira da água, um rito nasce com o canto dos pássaros e o brotar das sementes. Uma canção emerge das entranhas da terra, uma canção para a vida, para a memória, para o passado, o presente e o futuro. Um espírito comum abraça a história, em busca do az mapu e do az mongen para todas as formas de vida que coabitam a terra, sem exceção (González Seguel; González Seguel, 2023, p. 6).

Importante perceber que neste texto as vozes que conduzem a trama são vozes de variadas espécies, intera-

gindo-se entre elas. O canto dos pássaros que influencia o brotar das sementes, acionando uma canção que pulsa do interior da Terra, uma canção que celebra e defende a vida em comum, entre todas as formas de vida sem exceção, a coabitação das vidas existentes na Terra.

Assim como Juão Nyn, Paula e Evelyn González Seguel são também bastante versáteis em suas atuações artísticas e profissionais. Licenciada em Artes Cênicas, Paula González Seguel é atriz, diretora teatral, documentarista, dramaturga, professora e musicista. É Diretora Artística da companhia multidisciplinar KIMVN Teatro (2008-2023). Sua irmã, Evelyn González Seguel, é co-diretora desta mesma companhia dedicada ao Teatro, à Música e à linguagem Audiovisual (KIMVN Teatro, [20--?]). Além disso, Evelyn é psicóloga, musicista e gestora cultural.

Essa interdisciplinaridade artística é também bastante nítida no trabalho de Tiziano Cruz. Nascido no norte da Argentina, atua na linguagem da *performance*, do teatro, em intervenções artísticas em espaços públicos e na mediação e gestão cultural. Em seu trabalho se manifestam as denúncias contra as violências institucionais provocadas pelos poderes hegemônicos coloniais, que seguem ainda hoje ferindo corpos racializados e empobrecidos, como pode ser observado em um de seus textos, publicado na revista *Terremoto* (México):

> Indudablemente hice este proyecto para no morir, una vez más no hay metáfora. Mi única hermana, Betiana Cruz, ha sido víctima de la negligencia médica y social que existe en mi país, donde la dejaron morir a sus 18 años, por ser pobre, por tener rasgos aborígenes y por estar embarazada a tan corta edad. Un cuerpo como el de mi padre, mi madre, mis hermanes y el mío siempre

> ha estado en peligro, hemos nacido con puñales de hierro en nuestro corazón; tanta es la sangre que estoy completamente seguro que podría teñir los mares, porque la sangre es siempre más espesa que el agua (Cruz, 2022, n.p.).

O projeto a que se refere o artista é justamente uma trilogia de peças autobiográficas em que *Solilóquio (acordei e bati minha cabeça contra a parede)* compõe a 2ª parte. *Solilóquio* foi traduzido para o português em 2023 por Leandro Karaí Mirim Gonçalves, sendo um dos trabalhos que compõem a Caixa de Dramaturgas Indígenas (Cruz, 2023). Além das já referidas denúncias contra as violências institucionais praticadas contra os povos subalternizados, nesta obra o autor também evoca memórias de infância vivenciadas por ele e por sua família.

Em suas atuações artísticas, Tiziano Cruz investiga sobre os modos de agir nos campos sociais cotidianos, buscando pensar organizações coletivas que promovam uma subjetividade comum, como uma forma de desinstitucionalizar, deselitizar ou desprivatizar a arte, por a entender como uma experiência que muitas vezes não é efetivamente democratizada, ainda reduzida a certos grupos hegemônicos (Cruz, 2023).

Estas três obras — além das 11 que compõem a Caixa de Dramaturgias Indígenas — são alguns exemplos de como os cenários de atuação, criação e produção criativa têm passado por um momento de fértil manutenção. Artistas, subjetividades, linguagens e reivindicações que por muito tempo foram deslegitimados estão utilizando as práticas criativas como forma de afirmar sua presença nos espaços nos quais lhes foram renegados por muito tempo pelos poderes institucionais. Com a presença dos artistas

indígenas, de sexualidades dissidentes e demais grupos subalternizados, os códigos binários e normativos — bem como os paradigmas canonizados — têm sido finalmente postos em xeque, e para que existam condições seguras de se observar, fomentar e valorizar essas práticas criativas, é fundamental que profissionais das artes acionem suas escuta e leitura ativas, de modo a evitar perpetuar estereótipos e constatações precipitadas e equivocadas.

Apesar das incontáveis crises atuais — muitas delas resultantes justamente pelos poderes dominantes vinculados às ideologias capitalistas e neoxtrativistas — estamos vivenciando um momento em que se torna necessário "organizar a raiva para defender a alegria" (2020), como diz a poeta indígena Ellen Lima Wassu (2020 n.p.).

Tem sido inspirador o modo como a raiva vem sendo administrada — criativa, poética e politicamente — pelos povos subalternizados pelos poderes hegemônicos. Ao ocuparem os espaços das artes, as academias, o mercado editorial, museus, cargos políticos, mídias digitais, não apenas os indígenas têm executado a autonomia de sua voz, como também têm evidenciado que, sem o enfrentamento dos modelos exploratórios de destruição que a Terra e o planeta têm sido acometidos, não há possibilidade de vida no planeta em um tempo nada distante.

Ao mesmo tempo que existem revoltosos e incontáveis motivos para a organização da raiva, há também muitos outros para seguir o convite de Ellen Lima Wassu pela defesa da alegria. É momento de celebrar as inestimáveis contribuições cosmológicas, cosmoafetivas e cosmosensíveis, tão incansavelmente cultivadas pelos povos indígenas. No entanto, essa não deve ser uma prática reduzida apenas a estes povos, não é justo que a defesa na

vida da Terra seja uma tarefa executada apenas por eles. Portanto, é inadiável que se somem forças no exercício de desanestesiamento (leia-se, descolonização) das sensibilidades, como modo de acionar relações mais cuidadosas e — principalmente — cosmopolíticas, em defesa da vida da Terra e demais seres nela existentes.

Referências

ALONSO, Jorge. Presentación de Moira Millán**.** *In:* ZIBECHI, Raúl; MARTÍNEZ NAVARRETE Edgars. **Repensar el sur:** las luchas del pueblo Mapuche. México: CLACSO, 2020. Disponível em: https://www.clacso.org/repensar-el-sur/. Acesso em: 29 abr. 2024.

AZURUHU. **Kaê:** por dentro da Terra. YouTube, Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gcZvckHKfPk. Acesso em: 29 abr. 2024.

CABOCO, Gustavo. Intervenção urbana: **Coma colonial.** Caboco, 2020. Disponível em: https://caboco.tv/picada/. Acesso em: 20 jul. 2023.

CORREA, Thiago Alexandre. **Caixa de Dramaturgias Indígenas**. 1 fotografia. 2024. (Acervo pessoal)

CRUZ, Tiziano. Hay una guerra desatada sobre nuestros cuerpos. **Revista Terremoto**, nov. 2022. Disponível em: https://terremoto.mx/revista/hay-una-guerra-desatada-sobre-nuestros-cuerpos/. Acesso em: 2 maio 2024.

CRUZ, Tiziano. Solilóquio (acordei e bati minha cabeça contra a parede). Tradução: Leandro Karaí Mirim Pires Gonçalves. *In:* DORRICO, Trudruá; RECALDES, Luna Rolsa (org.). **Caixa de dramaturgias indígenas**. São Paulo: n-1, 2023.

CUMULUS TV. **Sonia Guajajara: a luta pela Mãe Terra e a Mãe de todas as Lutas**. YouTube, 22 abr. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Tu1jrv_SuM0. Acesso em: 26 jun. 2023.

DIAZ, Natalie. **Poema de amor pós-colonial.** Tradução: Akira Rubens Kuana. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.

DORRICO, Trudruá, RECALDES, Luna Rosa (org). **Caixa de dramaturgias indígenas**. São Paulo: n.1, 2023.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. 52. ed. São Paulo: Cortez, 2021.

GONZÁLEZ SEGUEL, Paula; GONZÁLEZ SEGUEL, Evelyn. **Ixofij Mongen**: todas as vidas sem exceção. Tradução: Leandro Karaí Mirim Pires Gonçalves. *In:* DORRICO, Trudruá; RECALDES, Luna Rosa (org.). **Caixa de dramaturgias indígenas**. São Paulo, n-1, 2023.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos:** sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

HAESBAERT, Rogério. **Território e descolonialidade.** Sobre o giro (multi)territorial/de(s)colonial na América Latina. Buenos Aires: CLACSO; Niterói: Programa de Pós-Graduação em Geografia; Universidade Federal Fluminense, 2021. Livro digital, PDF.

KIMVN TEATRO. Disponível em: https://kimvnteatro.cl. Acesso em: 2 mai. 2024.

KRENAK, Ailton. **A vida não é úti**l. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. Tecendo redes de afeto. Jaider Esbell entrevista Ailton Krenak. 13 ago. 2021. **Nhexyrõ:** artes indígenas em rede. Produção: Galeria Jaider Esbell em parceria com a produtora Sem Início Sem Fim. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yXIjIsJu5JA&t=58s. Acesso em: 29 abr. 2024.

LIMA, Ellen. Defendendo a alegria com Ellen Lima. Entrevista concedida a Carla Fernandes. **Afrolis**, Lisboa, jun. 2023.

LUNA, Luis Eduardo. **Biosfera, antropoceno e animismo ameríndio**. Dantes editora, 2021. Disponível em: https://selvagemciclo.com.br/2023/wp-content/uploads/2024/04/CADERNO16_LUIS_EDUARDO_LUNA.pdf. Acesso em: 24 abr. 2024.

MILLÁN, Moira. Terricídio, fronteras y pandemia**.** *In:* ZIBECHI,

Raúl; MARTÍNEZ NAVARRETE EDGARS. **Repensar el sur:** las Luchas del pueblo Mapuche**.** [recurso eletrônico]. CLACSO, México, 2020. Disponível em: https://www.clacso.org/repensar-el-sur/. Acesso em: 29 abr. 2024.

MUNDURUKU, Daniel. **O banquete dos Deuses:** conversa sobre a origem da cultura brasileira. São Paulo: Global, 2009.

NHEXYRÕ – ARTES INDÍGENAS EM REDE. **Gustavo Caboco – Semente de Caboco**. YouTube, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5i9C3WyGhz8. Acesso em: 07 set. 2021.

NHEXYRO. Artes indígenas em rede: Ailton Krenak – Tecendo redes de afeto. YouTube, 13 de agosto de 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yXIjIsJu5JA. Acesso em: 7 jun. 2026.

NÚÑEZ, Geni. Monoculturas do pensamento e a importância do reflorestamento do imaginário. **Revista ClimaCom**, Políticas vegetais, Campinas, v.8, n. 21, 2021. Disponível em: https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/wp-content/uploads/2021/12/GENI.pdf. Acesso em: 29 abr. 2024.

NYN, Juão. Contra Xawara. *In:* DORRICO, Trudruá; RECALDES, Luna Rosa (org.). **Caixa de dramaturgias indígenas**. São Paulo, n. 1, 2023.

NYN, Juão. **Tybyra:** uma tragédia indígena brasileira. = Tyryrá: ymã mba'e wai nhandewa regwa pindó reta-re; Ilustrações: Denilson Baniwa. São Paulo: Selo Doburro, 2020.

TAKARIJU, Felipe Coelho Iaru Yê. **Alienindi:** Os portais dos mundos. Ponta Grossa: UEPG-PROEX, 2021. *E-book*. Disponível em: https://www2.uepg.br/proex/ebook-alienindi-os-portais-dos-mundos/. Acesso em: 17 jun. 2022.

Sobre os autores e autoras

Byron Vélez Escallón

É pesquisador, crítico, editor, tradutor e professor de Literatura Hispano-Americana na Universidade Federal de Santa Catarina (Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras). Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (2014) e Profissional em Estudos Literários pela Universidad Nacional de Colombia (2006). Pesquisador, editor, tradutor e autor do livro *Do tamanho do mundo: o páramo de Guimarães Rosa com um Yavaratê* (2018) a obra foi vencedora do *Premio Revista Iberoamericana Mejor Tesis- Pitssburgh: IILI/Revista Iberoamericana*.

Débora Cota

Doutora em literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Como docente da Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA), participou da criação do curso de Letras e do Programa de Pós-graduação em Literatura Comparada. Nos últimos anos, colaborou na organização de Viver junto na América Latina: contatos, trânsitos e convivências da literatura latino-americana (2020), Josefina Plá: uma produção múltipla e moderna desde a cultura paraguaia (2021) e Trans e teoria contemporânea: um debate a partir da literatura latino-americana. Atualmente, participa dos projetos interinstitucionais: Literatura Comparada na América Latina: trânsitos de poéticas e políticas contemporâneas e Teorias em trânsito: a transversalidade e transhistoricidade da Teoria Literária no Brasil da pós-ditadura.

Filipe Manzoni

Filipe Manzoni é pós-doutorando do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ, onde atua com o projeto "Comunidades estéticas na poesia brasileira contemporânea: materialidades e políticas da literatura", financiado pela FAPERJ - Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, Processo SEI 260003/019557/2022. Fez seu doutorado (2018) em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literaturas da UFSC, sob orientação da Prof. Dra. Susana Scramim e coorientação da Prof. Dra. Luciana Maria Di Leone.

Giovani T. Kurz

Giovani T. Kurz é doutorando em Letras Estrangeiras e Tradução na Universidade de São Paulo e em Literatura Comparada na Université Paris 8 Vincennes/Saint-Denis, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Tem bacharelado em Letras (2018) e mestrado em Estudos Literários (2021) pela Universidade Federal do Paraná e mestrado em Estudos Lusófonos (2021) pela Université Lumière Lyon 2. Fez estágios de pesquisa no Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos (CECLA) da Universidad de Chile (2022) e no Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM) da École Normale Supérieure de Paris (2023). Publicou *Gênese, gesto*: *os manuscritos de Lima Barreto* (2023). Integra, desde 2021, a direção da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética. Tem interesse em teoria e historiografia literárias, com ênfase em crítica genética, estudos pós-coloniais e estudos da tradução.

Isabel Jasinski

Isabel Jasinski é doutora em Literatura e professora de Literaturas Hispânicas na graduação em Letras e na pós-graduação em Estudos Literários da UFPR. Investiga as relações entre literatura, mobilidade e alteridade nas Literaturas de Língua Espanhola. Escreveu *A condição de estrangeiro*: *literatura e exílio em Francisco Ayala* (2012) e organizou a coletânea *Literaturas em trânsito, teorias peregrinas* (2015). Foi uma das curadoras do festival literário *Zoona II - Américas transitivas* em 2017, onde lançou *Américas transitivas e as redes do literário*. Participou do *e-book Textualidades transamericanas e transatlânticas* (2018), com o capítulo "Deslocamento e dissimulação em *Un poquito tarada* de Dani Umpi". Em 2019, seu artigo "As Cinzas De Beuys em Bellatin e o Ritual Da Lebre Morta" foi publicado na Revista *Caracol*. Participou da obra *Viver junto na América Latina*: *contatos, trânsitos e convivências da literatura latino-americana* (2020), com o capítulo "Descentralização e hibridez nas redes de Maria, em *La orden secreta de los ornitorrincos*". Entre prefácios, capítulos e artigos, também publicou "Redes das literaturas de fronteiras como existência e pluralidade" na *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* (2021) e "Redes literárias singulares e escritas nômades" na coleção *Temas para uma história da literatura hispano-americana* em 2022.

Escrita em redes em El Cuaderno de Horacio Kustos, de Alberto Chimal'' saiu no livro Literatura Comparada e Teoria Literária: Percursos e trânsitos da ficção e da poesia latino-americana, pela Editora Bestiário. Em 2025, publicou "Transfronteira" no livro Trans e teoria contemporânea: um debate a partir da literatura latino-americana, pela Editora Papéis Selvagens.

Keli Cristina Pacheco

Keli Cristina Pacheco é professora associada de Literaturas de Língua Portuguesa e Teoria Literária, docente permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG, Paraná). É doutora em Literatura pela UFSC (2009), com pós-doutorado em Literatura pela Sorbonne Université - Paris IV (2020). Autora do livro *A comunidade em exílio: literatura comparada entre Lima Barreto e Roberto Arlt* (2013), e organizadora, em parceria com André Cechinel, do livro *A comunidade errante: ensaios de literatura e exílio* (2020). É membra dos Grupos de Pesquisa: Estudos de Poéticas do Presente: Literatura Comparada na América Latina (UFRGS) e PERFLICT - Percursos e funcionamentos das produções literárias e culturais contemporâneas (UFSC).

Larissa Costa da Mata

Larissa Costa da Mata leciona Teoria da Literatura e Literatura Brasileira na Universidade Federal Rural do Semiárido (UFERSA). É doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e fez estágio pós-doutoral junto à Universidade de São Paulo. Foi leitora de Estudos Brasileiros na Universidade de Pequim, professora visitante na Universidade de Leiden e professora de Teoria da Literatura e Estudos Literários na UFSC, na UNILAB (Campus dos Malês) e na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR, Apucarana). Organizou *Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido*, reunindo textos publicados por Flávio de Carvalho no *Diário de S. Paulo* (1957-1958), e a coletânea de ensaios sobre esse artista, intitulada *Flávio de Carvalho: "O berço da força poética"*, ambos publicados em 2019.

Leticia Pilger da Silva

Leticia Pilger da Silva é graduada, mestra e doutora em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Foi pesquisadora visitante do Department of Spanish and Portuguese da University of California, Los Angeles. No momento, realiza pós-doutorado no Departamento de Español da Universidad de Granada, na Espanha. Pesquisa literatura latino-americana e crítica literária feminista, além de ser uma das tradutoras do livro Freiralferes, conhecido como La monja alférez, para o português brasileiro.

Maria Cândida Ferreira de Almeida

Maria Cândida Ferreira de Almeida é Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (1999). Publicou a tese de doutorado em literatura comparada *Tornar-se Outro: o topos canibal na literatura brasileira* (2002), os livros de artigos *Ler em cores* (2011) e *Encajes ético, étnico y estético: arte y literatura de negros* (2017); também organizou os livros *Teorías literarias y crítica cultural en el Brasil contemporáneo* (2013) e *Escribir al otro* (2013). Em 2021, organizou e publicou em espanhol uma seleção de sermões do padre Antônio Vieira. Sua investigação está dedicada aos estudos comparados de literatura, artes visuais e estudos culturais, atuando principalmente nos seguintes temas: antropofagia, literatura comparada e artes visuais. Também se dedica à pesquisa sobre cerâmica artística contemporânea, sob os eixos transversais propiciados por material de entidades bióticas e o conceito de cocriação. Professora associada jubilada da Universidad de los Andes, Colômbia, desde 2008. Em 2015, foi bolsista da

Casa de Velázquez (Escuela de Altos Estudios Hispánicos e Ibéricos - EHEHI, Madrid).

Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Rita Lenira de Freitas Bittencourt é professora titular de Teoria de Literatura da UFRGS e no PPGLetras, na linha de pesquisa Teoria, Crítica e Comparatismo. Autora de *Guerra e poesia.* Dispositivos bélico-poéticos do modernismo (EDUFRGS,2014), organizou, em parceria, vários volumes de ensaios de Literatura Comparada, sendo os mais recentes *A ficção científica de Dinah Silveira de Queiroz*: *leituras e perspectivas teóricas* (2022), *Literatura Comparada e crítica do presente* (2023) e *Configurações estético culturais do contemporâneo*: *desafios ao comparatismo* (2023), ambos pela Editora Bestiário. Também, vinculada ao Projeto Proca-d-Amazônia, organizou, em parceria, *Literatura e resistência*, volumes 1 e 2 (2022; 2023) e *Caderno de poesia na escola: formas e temas da poesia contemporânea na Amazônia* (2023). É líder do Grupo de Estudos Poéticas do Presente: Conexões Comparatistas e Latino-Americanas. No prelo, *Mulheres trabalhando*: *memória, corpo e desejo* (2026).

Susana Scramim

Susana Scramim é professora Titular aposentada de Teoria Literária na Universidade Federal de Santa Catarina e pesquisadora produtividade do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Entre suas principais publicações estão os livros: *Literatura do presente* (2007); *Carlito Azevedo, ciranda de poesia* (2010); *"Pervivências" do arcaico: a poesia de Drummond, Murilo Mendes e Cabral e sua sombra* (2019).

Thiago Alexandre Correa

Doutor e mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), licenciado em Letras - Português/Espanhol - pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR). Atualmente é professor colaborador temporário no Departamento de Estudos da Linguagem (DEEL) da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Entre 2024 e 2026, integrou, nesta instituição, a área de língua espanhola, ministrando disciplinas de língua espanhola e literaturas de língua espanhola. No momento, integra a área de língua portuguesa e estágio de língua portuguesa. Atuou como mediador de leitura no Programa Curitiba Lê, da Fundação Cultural de Curitiba, de 2015 a 2023, tendo como principais atribuições o planejamento e a execução de ações de incentivo à leitura e à fruição das obras literárias e seus diálogos com as outras linguagens artísticas. Suas principais áreas de atuação se concentram no ensino-aprendizagem de espanhol como língua adicional; linguagens e subjetividades contra-hegemônicas; literaturas e outras artes indígenas contemporâneas em Abya Yala (Américas); estudos ecocríticos; literatura latino-americana contemporânea, poesia contemporânea e seus trânsitos entre linguagens.

Wanderlan Alves

É Doutor em Letras pela UNESP, com pós-doutorado pela USP. Professor de Literaturas Hispano-Americanas da UEPB, onde também atua na pós-graduação. Desenvolve estudos em teoria, crítica e literaturas modernas e contemporâneas na América Latina. Tem artigos publicados no Brasil e no exterior, além de capítulos de livros. Autor de *O melodrama e outras drogas*: *uma estética do paradoxo*

no pós-boom latino-americano (2019) e *Travessias críticas*: *temporalidades e territórios na narrativa latino-americana das últimas décadas* (2022). Líder do Grupo de Estudos de Literatura e Crítica Contemporâneas (GELCCO/CNPq) e membro dos grupos Trânsitos Teóricos e Cruzamentos Epistêmicos: Feminismo(s), Estudos de Gênero e Teoria *Queer* (UFSM/CNPq) e Estudos Literários Interamericanos e Transatlânticos (UFRJ/CNPq). É Bolsista de Produtividade do CNPq.

O conceito de redes é discutido na filosofia desde o século XVIII e já foi aplicado a múltiplas áreas de conhecimento como metáfora da complexidade das coisas, da vida e da sociedade, e como método de análise dessa complexidade. O mundo atual se tornou uma grande rede digital e econômica, construiu amplas redes viárias – aérea e terrestre –; no campo intelectual letrado essa conexão teve sua forma na Literatura Comparada, quando escritores e críticos buscaram em outras paragens seus interlocutores. Este livro apresenta um olhar teórico-crítico para esta configuração no campo artístico e literário. As discussões propostas pelos capítulos deste livro são fruto do simpósio "Redes como dispositivo teórico crítico da Literatura Comparada", que aconteceu no congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) em 2023. Nas discussões do simpósio e do livro, a temática das redes, relacionada à literatura, apresenta uma oportunidade de repensar nossos postulados teórico-críticos e abordar de outro ângulo nossos objetos de pesquisa na Literatura Comparada e nos Estudos Literários de modo geral, para refletir sobre o presente vertiginoso em que vivemos e avaliar como isso afeta o modo como lidamos com a criação artística, o conhecimento teórico, a pesquisa e o ensino.

Apoio

ARAUCÁRIA

PARANÁ
GOVERNO DO ESTADO
SECRETARIA DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

Programa de Pós Graduação em Letras-UFPR

CAPES

LITERATURA COMPARADA NA AMÉRICA LATINA

coleção CONTRA PUNTOS

SELO ÑANDÉ

EDUNILA
Editora da Universidade Federal da Integração Latino-Americana