

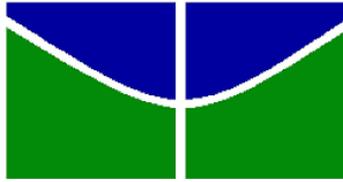
Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Mestrado em Literatura e Práticas Sociais

DÉBORA LUCAS DUARTE

Pensar desde aqui, a inespecificidade estética e o paradoxo da representação

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Thomaz

BRASÍLIA
2020



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Mestrado em Literatura e Práticas Sociais

Pensar desde aqui, a inespecificidade estética e o paradoxo da representação

Débora Lucas Duarte

Dissertação de Mestrado Acadêmico apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura (Pós-lit) do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL, do Instituto de Letras – IL, da Universidade de Brasília – UnB, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Área de concentração: Literatura e práticas sociais

Linha de pesquisa: Representação na literatura brasileira contemporânea

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Thomaz

Brasília
2020

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Lp Lucas Duarte, Débora
Pensar desde aqui, a inespecificidade estética e o
paradoxo da representação / Débora Lucas Duarte; orientador
Paulo César Thomaz. -- Brasília, 2020.
94 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2020.

1. Literatura . 2. Estética . 3. Inespecificidade . 4.
Garramuño . 5. Escobar . I. César Thomaz , Paulo, orient.
II. Título.

Nome: Débora Lucas Duarte

Título: Pensar desde aqui, a inespecificidade estética e o paradoxo da representação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília para obtenção do título de Mestra em Literatura.

**Banca
Examinadora**

**Prof. Dr. Paulo
César Thomaz**
UnB -
Universidade de
Brasília
Orientador

**Prof. Dr. Flávio Pereira
Camargo**
UFG- Universidade Federal de
Goiás

**Profa. Dra. Maria Isabel
Edom Pires**
UnB-
Universidade de
Brasília

Brasília
2020

Dedico esta dissertação ao amor meu, Silvana Matias Freire.

AGRADECIMENTOS

Agradeço,

à Gislene Carolina de Almeida, minha mãe, pelo amor e exemplo de força, que me ensinou sobretudo a nunca me submeter.

aos meus irmãos. Marcus por ser todos os dias a minha alteridade mais radical. Luciana pelo sorriso que ilumina minha vida e Israel, meu parceiro para todas as horas.

à Tia Tê, que acreditou em mim desde sempre, e me mostrou na leitura um caminho sempre possível de percorrer e de criar outros mundos.

à Silvana Matias Freire, por ter sido a primeira pessoa a acreditar em mim como pesquisadora e, por ter me dado todas as condições intelectuais e afetivas para continuar me inquietando com a vida.

à Tarsilla Couto de Britto, por ter sido orientadora e amiga durante e depois da graduação, e por ser ainda hoje uma interlocutora voraz.

às Exiladas, pela troca constante nas discussões de leitura, como também nas conversas de bar. Em especial à Alice Maria de Araújo Ferreira, pelo acolhimento e acima de tudo pelo encontro.

à Daniela Félix, minha *brodinha* de angústia e de conversas intermináveis, planos mirabolantes e de uma vida toda que vem aí pela frente.

à Paulo César Thomaz, meu orientador, que me acolheu desde o início, pela paciência e pela interlocução.

à Andressa Estrela e Aline Lima, por serem as melhores companhias de estudo e de amizade que eu poderia ter encontrado na UNB.

à Tatiana Abreu e Rodrigo Rodrigues por terem me apresentado à Brasília de vocês, acolhedora e possível para uma goianiense bairrista. Pela confiança e pela amizade de sempre.

à Gustavo, a bicha preta que me afeta/afeto, e à Rayi Kena pelas correspondências e pelo carinho de sempre.

aos amigos e amigas de Brasília e de Goiânia, que tornaram esse percurso mais leve.

à Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

SUMÁRIO

DEVIR DE MIM DO TEXTO	11
A ESTRUTURA DA BOLHA DE SABÃO.....	20
ENSAIANDO UMA DISSERTAÇÃO	25
PENSAR DESDE AQUI: TEMPORALIDADES E TERRITÓRIOS	29
TICIO ESCOBAR: PRÁTICA ESTÉTICA/PRÁTICA POLÍTICA	38
- Sobre o paradoxo da representação.	41
EL ARTE FUERA DE SÍ?	57
INESPECIFICIDADE	63
UMA LEITURA DO INESPECÍFICO – SUL	77
- O <i>Sul</i> de Veronica Stigger, ou sobre a inespecificidade na estética contemporânea.....	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS, OU QUANDO O OUTRO AVANÇA SOBRE MIM	86
REFERÊNCIAS	89

RESUMO

Ao articular o conceito de *inespecificidade* como proposição de um modo de representação na prática estética contemporânea, esta dissertação pretende fazer um recorte que recupere a noção de inespecificidade como procedimento e como método investigativo e reafirme a relação entre estética e política. Os textos que formam o corpus desta pesquisa se intitulam *Frutos estranhos: inespecificidade na estética contemporânea* (2014), da teórica argentina Florencia Garramuño, e *El arte fuera de sí: 25 fragmentos sobre la paradoja de la representación y una pregunta sobre el tema del aura* (2009), do crítico de arte paraguaio Ticio Escobar. Ambos os autores, além de discutir o tema da estética, comungam do mesmo referencial simbólico, a América Latina. Isso nos interessa pela prática política que isso requer, não apenas como enfrentamento ao modelo econômico atual (neoliberalismo), como também das possibilidades de criar *mundos em comum*. Entre a dissolução das formas conhecidas pela prática do não pertencimento e o retorno aos modelos universais de representação, o que se pretende é fazer da escrita desta dissertação um ensaio que não estabilize, nem evoque uma conclusão. Por fim e não de modo linear, essa dissertação existe enquanto inquietação pessoal e, caminha como um ensaio da experiência contemporânea de pesquisa e dos modos da subjetividade inscritos na prática do não pertencimento.

Palavras-chave: inespecificidade; estética; representação; Garramuño; Escobar.

ABSTRACT

By articulating the concept of nonspecificity as a proposition of a mode of representation in contemporary aesthetic practice, this dissertation intends to make a cut that recovers the notion of nonspecificity as a procedure and as an investigative method and reaffirms the relationship between aesthetics and politics. The texts that form the corpus of this research are entitled *Strange Fruits: Nonspecificity in Contemporary Aesthetics* (2014), by Argentine theorist Florencia Garramuño, and *The Art of Itself: 25 Fragments on the Paradox of Representation and a Question on the Theme of Aura* (2009), by Paraguayan art critic Ticio Escobar. Both authors, besides discussing the theme of representation, share the same symbolic framework, Latin America. This concerns us with the political practice that this requires, not only as a confrontation with the current economic model (neoliberalism), but also with the possibilities of creating worlds in common. Between the dissolution of the forms known by the practice of non-belonging and the return to the universal models of representation, the aim is to make the writing of this dissertation an essay that does not stabilize or evoke a conclusion. Finally, and not in a linear way, this dissertation exists as a personal unrest and, as an essay of contemporary research experience and modes of subjectivity inscribed in the practice of non-belonging.

Key words: nonspecificity; aesthetic; representation; Garramuño; Escobar.

É importante viver a experiência da nossa própria circulação pelo mundo, não como uma metáfora, mas como fricção, poder contar uns com os outros

(Airton Krenak)¹

E que eu tenha a grande coragem de resistir à tentação de inventar uma forma

(Clarice Lispector)²

¹ *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras. 2019. São Paulo. P.27.

² *A Paixão segundo GH*. Editora Nova Fronteira. 1979. Rio de Janeiro. P. 11.

DEVIR DE MIM DO TEXTO

É muito difícil começar a escrita de uma dissertação. Essa frase ecoa como se o texto jamais fosse aparecer. – Repito: é muito difícil começar a escrita de uma dissertação. – Completo: principalmente quando se escolhe fazê-la de modo subjetivo. Há nesse impasse duas complicações. Primeiro, estar diante da escrita é para mim uma maneira extremamente íntima de produzir qualquer que seja a coisa. Segundo, porque colocar-me em questão para a escrita é ainda mais íntimo, uma vez que essa exposição de si na escrita não parece e, nem é confortável, e por sua vez não é considerada método científico que se preze.

Esse incômodo manifesta-se principalmente por ter aprendido que fazer qualquer pesquisa científica estava no esquecimento de si e que a objetividade era primazia para que, seja qual fosse a pesquisa, fosse lida como produção científica e acadêmica. É esse desconforto que produz um longo processo entre o abandono desse positivismo e o retorno/reencontro comigo. Hoje me coloco no seguinte lugar: não há outra maneira de fazer pesquisa sem que o sujeito pesquisador esteja implicado intimamente nisso, porque a pesquisa é intrínseca ao desejo desse sujeito em produzir algo que, saído de si, produza ruídos não só aos nossos pares acadêmicos, mas, também, e de modo mais contundente, à produção de mundos em comum.³

Em um *poemaprosa* recente, a escritora Priscilla Menezes dialoga comigo na vontade de fazer da minha pesquisa algumas destituições, seja dos universalismos, seja do sujeito único. E como mulher

Eu estou me cuidando e isso tem a ver com andar por onde não deveria/
Tanta coisa desmorona, mas não o que, em sua queda, abriria espaço
para mais formas de vida/ O desejo é uma força assustadora/ Enquanto
pudermos desejar, seremos a constante possibilidade de uma bomba
rente ao estado das coisas/ Eu te desejo muita fúria. Eu desejo que
nossas águas se encontrem, formem correnteza e vinguem a memória
de todos os rios aqui soterrados/ A terra vive e conspira nós também/
Nossas águas poderiam condenar todas as estruturas desse mundo
erguido pelos homens/ A umidade traria tudo abaixo e teríamos que,
uma vez mais, olhar para a terra, onde somos aliados/ O que queima, o
que enfrenta, o que não cessa de retornar/ O estado aquoso da matéria,
que, multiforme, escapa e avança/ Isso há fora e dentro de nós e
constitui um manancial que assombra a firmeza de toda pátria/ Disso

³ Termo recuperado da conclusão de Florencia Garramuño, no final do texto *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2012).

eles sabem pouco/ Isso eu falo nos vãos, em becos, nas ruelas/ Para que faça eco e também eu escute/ Que escorra. (MENEZES, 2019, p.23)

Há nessa aproximação com o poema e com Priscilla Menezes uma vontade imensa de produzir lacunas, hiatos e buracos. Com ela eu sinto uma imensa potência de vida e de encontro para destruir os muros de contenção que nos separam, os quais fomos e somos ensinados a defender. Longe de ser uma demagogia pela paz mundial, do respeito à diferença pelo respeito à diferença ou ainda da livre e harmoniosa relação entre todas as pessoas da Terra, não. Eu estou dizendo de nos colocarmos juntos, para friccionar nossos corpos, eu estou dizendo de deixar evidente a diferença para produzirmos juntos algo que não nos delimite, não nos dê limite. Parece paradoxal ser contra a harmonia homogeneizante, mas ainda assim acreditar que podemos coexistir todos juntos. Mas a esse paradoxo só posso responder com o texto que se segue.

A vontade é de desestabilizar, de certa maneira, até mesmo o texto acadêmico, fazendo dele espaço para que mais dúvidas e inquietações surjam, escapando ao significado unívoco e à forma definitiva de um texto dissertativo. Aqui não há fim, meio e começo, apenas a tentativa de exercitar pelo ensaio, algo de inespecífico, assim como propõe a autora principal da escrita, Florencia Garramuño.

No entanto, há ainda uma questão inicial. Por que a digressão sobre o sujeito se faz presente nesse começo da dissertação? Porque, o mote de toda a investigação que se dará daqui em diante esteve calcada em um primeiro momento, na seguinte inquietação: Por que, eu Débora, e parte de nós brasileiros, não nos entendemos como latino-americanos? De cunho muito superficial, generalista e até ingênuo, foi essa a pergunta que colocou a primeira inquietação do que viria a ser essa pesquisa. No momento, as discussões que seguem já não estão mais do lado de uma busca afirmativa para essa questão, transitaram para certos conceitos da teoria da estética contemporânea na América Latina, e para a incessante provocação que a instabilidade dessa teoria contém, quando transita entre as produções artísticas e literárias atuais. Assim, centralizam esse estudo os modos de expressão dessas noções da estética nos dias de hoje, sobretudo elaboradas e articuladas pelos dois autores que estruturam a dissertação, Florencia Garramuño e Ticio Escobar. A ênfase da investigação está articulada aos conceitos de “inespecificidade estética” e “arte fora de si”, aproximando uma crítica da arte à uma crítica literária. Entendo que esse deslocamento de hipótese de análise deu-se porque, na América Latina,

reverberam os diálogos que a crítica de arte tem colocado com a literatura, nas palavras de Anna Kiffer que

permitam compreender esse ‘fora de si’ para pensar ‘a proliferação escriturária que vai fazer da própria atividade da escrita uma passagem incessante entre regimes heterogêneos, seja no interior das artes, seja entre as diferentes camadas de campos discursivos. (KIFFER, 2014, p,14)

A esse respeito, destaco ainda a relação paradoxal que a estética movimenta entre as produções de arte e literatura na contemporaneidade, porque ao mesmo tempo em que o não-pertencimento, ou o “fora de si” apelam para uma exterioridade radical da própria prática dos dois campos (arte e literatura), refundam, ou melhor, criam uma expansão entre si. Desse modo, é necessário discutir quais outras experiências, a estética contemporânea tem produzido nessas porosidades e transbordamentos ao que sempre lhe foi inerente, é propor um desabrigo com a palavra que nomeia as formas da literatura, quando esta divide espaço com outras práticas artísticas. Ou ainda, quando de próprio a literatura perde sua composição para existir em várias frentes da experimentação com a instabilidade da arte e seus materiais.

Decidi, então, apresentar esse conceito tão conhecido e definido pela teoria da literatura, a estética, servindo-me das discussões que a cultura e a arte têm feito sobre ele no âmbito latino-americano e, principalmente, dentro do recorte argentino e paraguaio. – Explico: a partir da literatura ou, mais especificamente, de um recorte do conceito de estética na escrita de dois pesquisadores contemporâneos, respectivamente Florencia Garramuño e Ticio Escobar, existem aproximações possíveis do que estou tentando considerar América Latina e que encarna desde o princípio (desde antes da colonização) a prática da diferença, como prática da vida em comum.

Segundo Nelly Richard,

A América Latina - costa geográfica, mas acima de tudo figura enunciativa no limiar desamparado e inseguro dos pactos hegemônicos - tem muito a aproveitar, desde o questionamento pós-moderno até às hierarquias centralizadas da razão universal dominante⁴. (1993, p. 210, tradução nossa).

Essa afirmação me convoca a pensar desde aqui quais são os parâmetros de destituição desse discurso universal e de que modo podemos inventar novas condições de

⁴ Latinoamérica – orilla geográfica pero sobre toda figura enunciativa en el borde desvalido, no garantizado de los pactos hegemónicos – tiene mucho que aprovechar del cuestionamiento postmoderno a las jerarquías centradas de la razón universal dominante. (1993, p. 210).

vida, arte e literatura nesse contexto neoliberal e globalizado, que, por sua vez, individualiza cada vez mais a existência no mundo.

Essa dissertação é então uma forma de ir em direção à diminuição desse hiato entre a crítica literária e a crítica de arte e uma maneira de elaboração dessa prática da diferença a partir da investigação do modo como a estética tem sido pensada enquanto conceito e como exercício para a crítica contemporânea. Mais ainda, como anuncia Nelly Richard, um modo de fundar, nesse limiar, possibilidades de expansão do pensamento, que por sua vez se descolam e produzem outros mundos, distantes daqueles hegemônicos.

Nesse sentido, é a teoria literária que me permite aqui fazer dela mesma matéria de crítica. De um lado, a própria teoria como matéria de si desdobrando suas discussões. De outro, a proposição de uma diferenciação de sua produção na atualidade, analisando seus modos como prática nas diversas possibilidades textuais contemporâneas. Para tal tarefa, usarei como referencial teórico central os autores latino-americanos Florencia Garramuño e Ticio Escobar, a partir de duas noções de estética que apresentam em seus textos, *Frutos extraños: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014a.) e *El arte fuera de sí, veinticinco fragmentos sobre la paradoja de la representación y una pregunta sobre el tema del aura* (2009), respectivamente.

A pesquisadora Florencia Garramuño é professora da Universidade de San Andrés no programa de Pós-Graduação em Cultura Brasileira, e seu trabalho teórico circula pelas aproximações que faz entre as produções culturais contemporâneas (a partir de 1960) dos países do Cone Sul, principalmente o Brasil e a Argentina. Seus estudos nos interessam, igualmente, por colocar em prática em sua escrita ensaística a própria teoria que tem construído de uma arte inespecífica. Sua elaboração teórica é tão “inespecífica” quanto os textos e as outras práticas artísticas que analisa.

O pesquisador paraguaio Ticio Escobar é um teórico da arte popular, criador do Museo Del Barro de Asunción ao mesmo tempo em que faz curadoria de museus, tanto no Paraguai, quanto na Espanha, trabalha incessantemente na elaboração de uma discussão sobre a obra de arte, principalmente na reivindicação de uma espécie de retorno a seu caráter político que reitere a função transformadora da arte para as sociedades latino-americanas. Além disso, o conjunto teórico de Escobar nos atrai porque o pesquisador propõe uma crítica que nos faz regressar à noção de aura em Walter Benjamin, com o propósito de recuperar algo que a arte perdeu ao longo da era da reprodutibilidade técnica, de acordo com Florencia Garramuño, o texto de Ticio Escobar “descreve o risco de

conteudismo excessivo da arte contemporânea, que pode até acabar com o conceito de arte que conhecemos” (2014a., p,24).

A questão principal ao relacionar os dois autores, é ver como discussões que parecem tão díspares no campo de cada disciplina individualizada (arte e literatura) podem estar implicadas pelo mesmo princípio, o da prática do não-pertencimento disciplinar e imanente, como modo de produzir experiência na contemporaneidade, ou como diz Garramuño, não se trata apenas de entender aqui a “forma” do não pertencimento, como forma estética – os limites ou feições específicos de uma obra –

porque é precisamente essa categoria o que essas formas colocam em questionamento. A noção de formas do não pertencimento – e até da não pertinência – quer apontar mais para o um modo ou dispositivo que evidencia uma condição da estética contemporânea na qual forma e especificidade parecem ser conceitos que não permitem dar conta daquilo que nela está acontecendo (2014b; p,92)

Longe de ser uma discussão sobre todas as obras de arte produzidas na contemporaneidade, ou ser um compêndio da estética e da sua extensa e tradicional conexão com a arte e a literatura, o trabalho dessa dissertação questiona uma leitura dessa estética atual que não esteja “estritamente disciplinada e disciplinária e que parece captar pouco do evento ou acontecimento, já que a crise da especificidade artística coloca em questão toda definição exclusivamente formalista da estética” (GARRAMUÑO, 2014; p,99).

Cada um à sua maneira, ambos os teóricos lidam com essa crise, a seu tempo, na experiência que têm com obras que para além de seus suportes e meios, questionam o interior de cada propriedade que denomina seus procedimentos. Ainda em diálogo com Nelly Richard, há a proposição também de uma crise ao vocabulário da razão universal no pensamento dos dois autores, tanto a noção de “inespecificidade” quanto a de “arte fora de si” podem ser compreendidas como uma outra maneira de chamar ou de desestabilizar o termo clássico do procedimento estético⁵ que observa o objeto artístico para dele retirar suas regras.

⁵ Segundo Jacques Rancière, no texto *O inconsciente estético* (2009), “estética não designa a ciência ou a disciplina que se ocupa da arte. Estética designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento. De modo mais fundamental, trata-se de um regime histórico específico de pensamento da arte, de uma ideia do pensamento segundo a qual as coisas da arte são coisas de pensamento. Sabemos que o uso da palavra “estética” para designar o pensamento da arte é recente. Em geral, sua genealogia remete à obra que Baumgarten publica com esse título em 1750 e à *Crítica da faculdade de julgar*, de Kant [...] Apenas no contexto do romantismo e do idealismo pós-kantiano, através dos escritos de Schelling, dos irmãos Schlegel e Hegel, a estética passará a designar o pensamento da arte – não sem fazer acompanhar, de resto, por uma insistente declaração de impropriedade do termo. É só a partir daí que, sob o nome de estética, se opera uma

Segundo Nelly Richard (1993),

A fragmentação pós-moderna deriva da crise do conhecimento sistemático de todo o conhecimento e das verdades finitas da razão única da modernidade dominante no Ocidente. Essa explosão pós-moderna quebra as imagens da totalidade e as representações do Todo que serviram ao pensamento logocêntrico ocidental para suprimir singularismos e particularismos em nome da razão abstrata - generalizadora da modernidade universal. (P.211, tradução nossa).⁶

É importante destacar que o contexto da pós-modernidade, ou contemporaneidade, como escolhi chamar nesse texto, permite igualmente tratar os conceitos por separado, sem um rigor disciplinário descomedido. É como se na possibilidade do não pertencimento aos gêneros, às disciplinas, produzido pela fragmentação das produções contemporâneas, estivesse contida a força dos textos contemporâneos, força essa que está exatamente na perspectiva da invenção de outros mundos, mundos em comum e da possibilidade de não serem apropriados como mercadoria, porque o que se vende é o que é próprio, o que pertence.

Nesse sentido, a crítica cultural Nelly Richard nos provoca a pensar o tempo atual como uma fratura da lógica do Uno, que “levou o diferente à multiplicidade diferencial desses ‘outros’, *des-fundando* as mitologias fundadoras do Outro, nas quais a cultura latino-americana estava esculpindo seus emblemas de identidade.” (1993, p, 212, tradução nossa).⁷ A imagem que Richard nos apresenta do Outro, que fundou as identidades da América Latina desde a invasão pelos europeus, funcionou por muito tempo como esquema lógico de entendimento, de pertencimento, criou um discurso identitário múltiplo, mas que sob essa rubrica, apagou de fato o que a América Latina aponta sempre como potência. Não há adequação de identidade que define os latino-americanos porque é a prática cotidiana das relações que estabelecemos que modifica sempre quem somos. Esse movimento, acordado pelas relações sociais que estabelecemos, nos coloca sempre em consonância com a prática moderna de existência,

identificação entre o pensamento da arte – e certa noção de “conhecimento confuso”. [...] Dito de outro modo, “estética” não é um novo nome para designar o domínio da “arte”. É uma configuração específica do domínio. (p, 11-13).

⁶ La fragmentación postmoderna deriva de la crisis de sistematicidad de los conocimientos enteros y de las verdades finitas de la razón única de la modernidad occidental-dominante. Ese estallido postmoderno hace pedazos las imágenes de totalidad y las representaciones del Todo que le servían al pensamiento logocéntrico de Occidente para reprimir singularismos y particularismos en nombre de la razón abstracta – generalizante de la modernidad universal (1993, p, 211).

⁷ Ha llevado lo diferente a multiplicidad diferencial de estos “otros” des-funda las mitologías fundantes del Otro en las que la cultura latinoamericana fue tallando sus emblemas de identidad-propiedad” (1993, p, 212).

uma vez que, na modernidade, a propriedade econômica e jurídica confundiu-se com a economia de nossas próprias vidas, evidenciando o caráter de propriedade que temos de nós mesmos. Por sua vez, isso serviu enormemente para a reivindicação identitária, porém, nos afastou das práticas comuns, que não estão na lógica do que é meu, apartando, assim, os corpos e as experiências comuns da diferença. Nesse sentido, recuperando a discussão de Nelly Richard,

A identidade não é o repositório ritual de uma verdade fundadora (transcendental), na qual o núcleo se retira em busca de um sentimento de pertencimento. É uma construção móvel, formada e transformada de acordo com a dinâmica de choques ou alianças que o sujeito protagoniza em circunstâncias sempre variáveis. Nessa perspectiva, a "autenticidade" só pode ser o produto criativo de uma mistura de passado e presente selecionados com base em alternativas futuras, reunindo citações que dialogam com o Uno (o próprio, o nosso), colocando-o em tensão com a variedade outros repertórios com os quais estabelece relações de empréstimo e negociação. (RICHARD,1993 p, 213)⁸

Portanto, é por meio das relações e dos diálogos que pretendo seguir a proposição desse ensaio de dissertação, entre Florencia Garramuño e Ticio Escobar, aproximando a discussão da representação, indissociada da estética, que por sua vez, não pode ser pensada apartada da prática política, antecedendo um diálogo entre as disciplinas de arte e literatura e confrontando os nomes do inespecífico. É, por fim, um exercício de análise que pretende abordar pelo fragmento e pela impropriedade uma experiência na contemporaneidade. Parafraseando Ticio Escobar (2009), tornando o caráter esquivo dos conceitos de representação e arte, respectivamente, entre aporias e paradoxos, o equívoco talvez seja o único resultado.

Nessa perspectiva, decidi articular distintas autoras e autores latino-americanos que me permitem produzir um referencial simbólico comum, entre as temporalidades e as territorialidades na América Latina, não só para a investigação da prática inespecífica nas estéticas contemporâneas, como também para o regresso ao conceito de aura em Walter Benjamim, como um modo de recuperar algo que hoje reverbera a potência da arte não conformada ao mercado nem ao neoliberalismo. Dentre as autoras selecionadas,

⁸ Tradução nossa. Original: "la identidad no es el depósito ritual de una verdad fundante (transcendental) en cuyo núcleo replegarse en búsqueda de un sentido de pertenencia. Es una construcción móvil que se va formando y transformando según las dinámicas de choques o alianzas que protagoniza el sujeto en circunstancias siempre variables. Desde tal perspectiva, la "autenticidad" no puede ser sino el producto creativo de una mezcla de pasados y presentes seleccionados en función de alternativas de futuros, armando citas que dialogizan lo Uno (lo propio, lo nuestro) poniéndole en tensiones con la variedad de repertorios otros con los que establece relaciones de préstamo y negociación." (1993, p,213).

destaco a importância de recorrer à crítica cultural chilena Nelly Richard e à crítica literária argentina Josefina Ludmer, porque a partir delas posso aprofundar os aspectos contextuais dessa outra crítica, ou “pós-crítica” surgida, como as autoras dizem, na pós-modernidade latino-americana.

Além das duas, o texto que se segue aproxima-se das escrituras de César Aira, com sua noção de ensaio, de Vladimir Safatle, com a discussão sobre o afeto nas relações sociais contemporâneas, e, como epígrafe entre as discussões, o texto de Clarice Lispector *A paixão segundo G.H* (1979) e o de Airton Krenak *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019). É importante notar que, cada um a seu modo, os textos e autores elencados acima contribuem para um imaginário, uma possibilidade de pensar a crítica cultural e literária como postura política de enfrentamento ao regime de vida que se impôs na modernidade, a vida individual. Segundo Garramuño,

Em textos, performances, filmes, obras dramáticas, poemas e algumas das instalações que mais me interpelaram nos últimos anos, alguma coisa foge das constrictões da identidade e arrasta a produção e a prática a formas mutantes e instáveis, que surgem em constante ebulição, e parece se sustentar precisamente na impossibilidade de encontrar um único indivíduo ou uma única experiência que seria a origem ou o alicerce para a elaboração que empreendem tais práticas. Como se elas interrogassem não uma vida nem uma história particular, mas a vida como força impessoal, que, se por momentos precisa se concretizar numa narrativa relato sobre um sujeito, o faz de um modo que este só implica o espaço em que se afirma uma vida irreduzível à forma individual. Nessa irreduzibilidade da vida à forma individual, a trama de relações nas quais se manifesta uma vida impessoal adquire protagonismo para definir, num entorno de afetos e relações, mais que o desenvolvimento de uma subjetividade ou a noção de um grupo ou coletivo entendido sob a ideia de uma identidade compartilhada, o espaço intervalar entre coisas e entre seres. (2016, p,11)

Esse sujeito único e sua vida individual dão lugar a novas formas de produzir arte e literatura na contemporaneidade, o que permite pensar em uma expansão do que consideramos indivíduo, pensar em uma rede articulada com a experiência de contar histórias e criar mundos, ao invés de centrar-se apenas nas peripécias do herói, “Trata-se de pensar a vida como aquilo que se opõe ao eu, para além da consciência, da memória e da identidade pessoal;” (GARRAMUÑO, 2016, p,12). Ainda, “Trata-se de pensar a vida que se desdobra segundo uma lógica que já não segue o desenvolvimento de uma interioridade, mas a exposição de um ser em comum.” (GARRAMUÑO, 2016, p,12).

Nessa linha é que estabelecemos desde aqui a prática do não pertencimento como método não só de escrita, mas de postura, com o propósito de exercitar e elaborar novas

formas de vivermos juntos, de reiterar a proposição de cada uma das autoras/autores citadas/os para construir uma vida em comum, vidas em comum.

A ESTRUTURA DA BOLHA DE SABÃO

Ao decidir retomar o título de um dos contos mais famosos de Lygia Fagundes Telles como modo de introduzir a discussão teórica da minha dissertação, escolho também, de modo metafórico, a estrutura da bolha de sabão como o movimento que toma não só a discussão que se segue, como também os dois principais textos que ancoram essa investigação, respectivamente, *Inespecificidade na estética contemporânea* (2014) de Florencia Garramuño, e *El arte fuera de si* (2009), de Ticio Escobar.

A escolha desses autores deve-se não só à proximidade que pessoalmente gostaria de ter com teóricos que se autodenominam latino-americanos, mas sobretudo ao modo como ambos estão implicados em pensar e produzir uma crítica da produção estética nos dias atuais a partir das práticas artísticas e literárias latino-americanas. Cada um à sua maneira, os dois escolhem experimentar um modo diferente de escrita, seja pelo ensaio ou pelo modo fragmentário de apresentar paradoxos, como forma de deformar a escrita, assim como as produções estéticas que analisam.

Florencia Garramuño nos apresenta ao longo do ensaio *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014), uma crítica da arte contemporânea que borra as fronteiras de pertencimento entre as disciplinas e questiona a propriedade não só como caráter estético, mas também enquanto crítica da vida em comum. Ainda no mesmo movimento está Ticio Escobar, nas palavras de Kevin Power no prólogo do livro *El arte fuera de si: veinticinco fragmentos sobre la paradoja de la representación y una pregunta sobre el tema del aura* (2009), talvez as aproximações e experimentações interdisciplinares sejam a melhor forma de abordar as complexidades e tensões de situações específicas da experiência contemporânea. Ainda parafraseando a fala de apresentação, é necessário colocar sob suspeita o que temos entendido como discurso identitário fixo e imanente, e quem sabe possamos, afinal, como disse “o último Barthes”⁹, viver juntos.

O texto que ensaia essa dissertação coloca em evidência uma crítica ao nosso tempo e faz aparecer também a necessidade de reformular a crítica literária, não só como modo de dizer sobre as estéticas contemporâneas em textos latino-americanos, mas principalmente como forma de anunciar outras possibilidades políticas de resistência e de

⁹ Expressão retirada do texto de Florencia Garramuño, *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. P. 103.

existência em comunidade, sem cair, é claro, nas tentativas de homogeneização das experiências.

Segundo Erik Schollhammer e Heidrun Kriegger Olinto, no texto *O lugar da crítica na literatura e nas artes contemporâneas*, “Há uma emergência em tornar visíveis novos olhares e lugares para o exercício da crítica na literatura e nas artes contemporâneas” (ERIK, HEIDRUN. 2016, p.09). Partindo desse pressuposto, a crítica da literatura na atualidade tem praticado não só um retorno aos conceitos clássicos e tradicionais como foram elaborados, mas também está propondo uma crítica que está *entre*, e, por isso, tensiona as demais formas da estética em seu exercício vivo no tempo contemporâneo

A própria ausência de uma definição homogênea de literatura e a irreprimível expansão interartística e transmidiática, além da diminuição do abismo entre alta cultura e cultura popular, promovendo novos compromissos estéticos, éticos, políticos e econômicos, transforma o exercício da crítica em gigantesco laboratório experimental [...] Atualizando ressonâncias da contracultura e de políticas dos anos de 1960 [...] Idealizando o ensaio como forma de pensar, como crítica criativa. (ERIK, HEIDRUN. 2016, p. 10).

É nesse sentido que está centrada a tese principal do texto *Frutos estranhos* (2014). A escrita de Garramuño contrasta

algumas formas da crítica na contemporaneidade que, segundo ela, frequentemente, de forma não sincrônica nem sintomática, acompanham as transformações de partes da arte contemporânea, ao tornar instáveis as fronteiras e os espaços de sua atuação produzindo deslocamentos radicais (ERIK, HEIDRUN. p. 11. 2016).

A tarefa, para retomar uma palavra de Walter Benjamim, é provocar pontos de colisão como intervenção no contemporâneo imediato. Do mesmo modo, Garramuño percebe nas obras que analisa que a inespecificidade está na combinação de elementos diversos, não só por suas composições materiais, mas também pela crítica ao espaço que ocupam, da forma como brincam com o pertencimento às artes plásticas, ou à performance e até mesmo como acabam sendo matéria do literário.

Segundo Garramuño, “nem num local nem noutra, nem de um lugar ou de outro lugar, nem numa disciplina nem outra, trata-se de obras que não são necessariamente semelhantes em termos formais” (2014, p.12). A questão colocada por esse paradoxo de pertencimento a um gênero textual e a uma disciplina aponta para uma crítica não mais pautada na forma, pura e simples. Essa crítica volta-se para a maneira de fazer com que

essas formas sirvam não apenas à estética, mas ao seu potencial político e ético. Por meio deles, podemos construir comunidades humanas que, apartadas da busca de definição e encerramento em si, possam criar - como tem acontecido nas instalações atuais de arte - um entrecruzamento constante, que mantém as relações sempre em movimento, promovendo a instabilidade das disciplinas e de suas especificidades. Uma vez que o objeto da crítica não reivindica e nem invoca um sentido único saído de sua elaboração formal, é necessário então que a crítica também se modifique e reinvente outras deformações para tratar da arte e do literário. Segundo Garramuño, no texto *Devires da crítica: crítica, pós-crítica, crítica inespecífica*, de 2016, a precariedade que acompanha a produção da estética na contemporaneidade desafia o papel do crítico e a tarefa da crítica. Segundo ela,

Urge ampliar o sentido da crítica, exigindo que ela se aproxime do indeterminado, acompanhando a deriva do trabalho de arte. Quando o espectador, no fim dos anos 1950, foi convidado a participar da “obra aberta” e se tornar quase coautor de muitas das propostas apresentadas, não era somente a mecânica de seu corpo que estava sendo requisitada. Ao contrário, tratava-se de um reajuste de relações: o artista reposicionava a sua subjetividade como superfície exteriorizante – mero programa -, deixando espaço para outras presenças. Persuadidas pelo jogo artístico. O fato de uma série de trabalhos aumentarem cada vez mais a responsabilidade desse espectador participante – ver *Baba antropofágica*, de Lygia, *Tradint dirt*, de Allan Karprow; *Espelho com luz*, de Waltercio Caldas – aponta para os excessos desse espectador, cada vez mais convidado a ser um especialista, ou seja, a sofisticar seu discurso dominando conjuntos de termos técnicos e referenciais. Essa é uma situação potencial, que incrementa o campo discursivo que envolve a obra de arte e redimensiona o papel tradicionalmente “pedagógico” do crítico de arte junto ao público. (...) A declaração de Beuys de que “todo mundo é um artista” fácil e ironicamente se desdobra em “todo mundo é um crítico”. (BASBAUM, 1999, p.25 apud GARRAMUÑO, 2016, p.88).

Desse modo, cabe dizer então que o presente trabalho pretende, muito além de retornar aos moldes modernos de arte e de sua elaboração crítica, apresentar e analisar o que dois autores contemporâneos da América-Latina têm a dizer sobre o que se produz hoje como estética. Principalmente, pretende-se apontar quais são as possibilidades que essas novas formas apontam para a vida em sociedade, como modelo de “umacriação de realidade, como anuncia Josefina Ludmer, em *Literaturas pós-autônomas* (2007). Sendo assim, deveríamos abandonar a crítica literária que se ensimesma na leitura de um texto, ou que especifica seu interlocutor/espectador, para se converter em uma crítica que usaria o próprio texto para produzir o mundo, como aquele da proposição de Antoine Compagnon, “não como decalque do real preexistente [...] mas incisão que abre o espaço

da ficção [...], o artesão das palavras não produz coisas, inventa o como-se” (2014, p, 127). Ainda segundo ele, “não há outro caminho em direção ao mundo, outro acesso senão contando histórias” (2014, p,128). Essa literatura, ou essa arte que fala do mundo, não fala dele como anterioridade, mas como potência de existir.

Nesse sentido, para elaborar as provocações elencadas até o agora do texto, é necessário apontar os caminhos que seguiremos nessa tarefa. Como primeira discussão, está a questão do ensaio levantada por César Aira no texto *O ensaio e seu tema* (2001). Esse debate nos interessa no intuito de pensar e pautar a forma que essa dissertação tenta percorrer, para não caber no formato dissertativo tradicional, se apresentando a cada parte sem se definir em capítulos. É interessante notar que parece contraditório querer que esse texto seja definido como ensaio, mas é justamente pela liberdade formal que propõe Aira que decidimos então optar por ensaiar essa pesquisa. Pareceu-nos a forma mais *deslimitada* de escrita, ou, mais ainda, que nos instiga a pensar talvez que o ensaio seja só uma forma temporária de contenção desse texto em páginas e linhas.

A segunda discussão fica a cargo da centralidade do texto de Josefina Ludmer, “Aqui América Latina, uma especulação” de 2010, na elaboração de uma possibilidade de articular as territorialidades e as temporalidades latino-americanas na contemporaneidade, seja dentro da lógica globalizada do mundo, seja pela tentativa de reformulação das categorias de tempo e espaço para pensar a proposição e a prática de outros mundos pelos sujeitos que transitam e vivem desde aqui. Essa espécie de diário sabático coloca, mesmo que de forma dicotômica, uma provocação acerca do fim dos procedimentos da literatura tradicional, bem como aponta para a possibilidade de um outro caráter para a imaginação pública, que a autora vai chamar de “fábrica de realidade”.

Em um terceiro momento a dissertação apresenta o texto que instigou a escrita de toda a dissertação, um texto de Florencia Garramuño de 2014, chamado *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. A obra estabelece as premissas da pesquisa: investigar o modo de construir o não pertencimento da obra de arte e do texto contemporâneo a um gênero ou disciplina específica. Ainda nesse sentido, partimos dessa não reivindicação de uma definição para retroagir a um apanhado de paradoxos, que propõe Ticio Escobar, no texto *El arte fuera de si* (2009), analisando suas aproximações com a crítica de Garramuño, uma vez que a própria autora cita Ticio, quando dedica uma parte inteira de *Frutos estranhos*, para retomar o fora de si, como procedimento também da literatura contemporânea.

A discussão em Escobar invoca ainda o diálogo com dois textos significativos de Walter Benjamim e Jacques Rancière, respectivamente, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1955) e *A partilha do sensível* (2005). À essa parte está circunscrita a discussão da produção de arte e sua indissociabilidade da política e da estética como provocação ao status da arte calcificado pela modernidade, aquele ethos da arte que invoca a si mesma e diz de si mesma, mas que também, ao fazer isso, aparta essa “arte” do mundo em comum. Não ingenuamente acabou sendo ela mesma, a arte, instaurada como instituição, assim como a literatura. De modo menos leviano é possível dizer que a modernidade ocidental não calcificou uma ideia de literatura, mas muitas ideias do que pode ser a literatura, quem pode produzi-la e para quê serve. Esse diálogo entre Garramuño e Escobar, colocam sua crítica a tudo que dá forma anterior para existir, ou que regulamenta e separa em binarismos a forma e o conteúdo, descrição ou narração, representação ou significação, ambos os autores colocam a própria crítica, artística ou literária, como entrelugar, como exercício de uma prática ininterrupta que cria, e olha o que cria pelas formas do inespecífico.

Apesar de parecer até agora que a discussão da dissertação trata apenas de uma discussão teórica, a última parte, não menos importante, apresenta uma leitura do inespecífico como prática de escrita de Veronica Stigger, no seu livro *Sul* de 2016. A proposta é observar como a escrita de um texto literário pode manifestar, encarnar determinada teoria discutida. Nesse caso, a narrativa produz a falta de coincidência consigo mesmo, pois apesar de estar sob a alcunha de um romance, não tem nada próprio que o identifique assim. É com *Sul* que se encerra e que se começa a investigar a inespecificidade e o paradoxo da representação pensando desde aqui.

ENSAIANDO UMA DISSERTAÇÃO

Um ensaio¹⁰ é a forma mais livre e, segundo o escritor argentino César Aira, também a mais feliz que a crítica tem de se estabelecer. Esse é o gênero que eu escolhi para fazer a minha dissertação, o que pode parecer estranho em um primeiro momento, porque o ensaio, segundo Aira, tem um caráter muito mais especulativo do que comprovatório. Porém, a especulação reside em uma abertura para muitas possibilidades de significação, instaurada na diversidade também de suas matérias. Aqui vamos ensaiar o tempo, o espaço, a forma, a arte, em um movimento argumentativo instaurado na incerteza das afirmações. Há uma questão ainda mais melindrosa em escolher esse gênero, porque ele nunca parece sério, justamente porque não estabiliza seu próprio objeto.

Segundo a pesquisadora Ana Cecília Olmos da Universidade de São Paulo,

quando as convenções das formas literárias estreitam o campo de ação do escritor, o ensaio está sempre à disposição para oferecer a venturosa promessa de uma escritura liberada de qualquer condicionamento. Não é incomum, portanto, que os autores de ficção frequentemente o ensaio como uma forma de recuperar a total disponibilidade de uma escritura que se desvencilha de qualquer determinação prévia e só responde ao arbítrio da subjetividade de quem escreve. Sabemos que a enunciação subjetiva que indaga uma experiência de mundo, o movimento aleatório e descentrado da reflexão e o caráter provisório de um saber que resiste às certezas conclusivas são os traços que caracterizam o ensaio. (OLMOS, 2012, P.45)

¹⁰ Há uma tradição desse termo não só na América Latina, e tampouco só na escrita de César Aira. Por esse motivo, apresenta-se aqui de modo sucinto algumas das perspectivas que o ensaio e sua definição carregam ao longo do tempo. Segundo Valdir Donizete dos Santos Junior “Em primeiro lugar, é preciso sublinhar que a publicação dos célebres *Ensaio* (1580-1588-1595), do escritor francês Michel de Montaigne (1533-1592), é, de maneira frequente, apontada como marco do aparecimento do gênero, embora possivelmente se encontrem textos nesses moldes datados de períodos anteriores. Ao longo do século XX, a “forma do ensaio” foi também alvo das preocupações de importantes intelectuais como os alemães Georg Lukács e Theodor Adorno. Lukács argumentava, em seu livro clássico *A alma e as formas*, que o ensaio, forma propícia para a escrita da crítica, se configurava como um “gênero artístico”, no qual o processo de elaboração importava mais que suas próprias conclusões. Contraposto ao caráter “acabado” do texto científico, esse tipo de produção literária representaria uma perene “incompletude” e um “inacabamento” intrínseco. Para Adorno, em seu texto *O ensaio como forma*, o “ensaio” não poderia ser classificado nem como “ciência”, nem tampouco como “arte”, mas como algo localizado nos interstícios dessas duas categorias. Segundo ele, diferentemente do “discurso científico”, o “ensaio”, entendido como forma capaz de trabalhar sobre a “opacidade” de seus objetos, é “aberto”, “antidogmático” e “errante”. Nele, destaca-se o papel da linguagem, entendida não somente como elaboração estritamente estética, mas como forma de apreensão do mundo. O ensaio é, nesse sentido, frequentemente classificado como um gênero híbrido e ambíguo, que trafega “entre el análisis y la intuición, entre el lenguaje expositivo y el metafórico, entre el conocimiento objetivo y la percepción íntima”. Ver MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios: uma seleção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. LUKÁCS, Georg. “Sobre el esencia y la forma del ensayo”. In: *En alma y las formas*. México: Grijalbo, 1985, pp.15-39. ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, pp. 15-45. OVIEDO, José Miguel. *Breve história del ensayo hispano-americano*. Madri: Alianza, 1991, p.12.

Essas incertezas de que fala Olmos geralmente diluem o caráter científico do ensaio como dissertação, mas, mesmo com esse risco, eu prossigo com a escolha, principalmente por não saber quais caminhos o conteúdo que aqui se pretende discutir tomará. O ensaio me permite submeter a qualquer forma, o modo de pensamento como prática, de modo menos assertivo, menos pretensioso. Porém, sem deixar, é claro, de ter um compromisso com os textos que são lidos e com os conceitos que são elaborados.

Mas não é questão de insistir tanto no ensaio como forma artística, porque o ensaio se apresenta antes como conteúdo. A forma fica submetida às gerais da lei da distorção das intenções e sempre se admitiu que o melhor ensaio é o que presta menos atenção à forma e aposta na espontaneidade e num elegante abandono. Ao contrário do romance (e é o mesmo quiasmo que assinalei antes), no ensaio é a forma, o artístico, o que se revela no final, contradizendo as intenções, quase como uma surpresa. A exigência de espontaneidade não é um capricho. Além de se poder rastreá-la genealógicamente nas origens do ensaio como gênero, seja na antiguidade como derivado da conversa ou da carta, ou nos ingleses do século XVIII como leitura casual de jornais, ele sempre foi julgado com parâmetros de imediatez, de divagação reveladora, de *instantâneo do pensamento*. (AIRA, 2001, p. 235, grifo meu)

“Instantâneo do pensamento”. Essa definição me interessa porque denuncia o caráter provisório da estrutura que não sustenta o ensaio, mas que ao mesmo tempo, de modo paradoxal, o define enquanto tal. Nessa perspectiva trago para a conversa novamente César Aira que, enquanto escritor de romance, pensava também os modos pelos quais são produzidos os ensaios. Segundo ele no texto *O ensaio e seu tema* de 2001 a diferenciação do tema entre o ensaio e o romance, considerando os dois como poéticas, estaria no motivo de que no ensaio o tema vem antes da elaboração do próprio texto, enquanto que no romance o tema surgiria da junção dos procedimentos do texto.

O ensaio tem como papel, segundo Aira, generalizar as obviedades. Quando se escolhe o tema, o ensaio já se desenhou, antes mesmo de ser escrito. Há também em seu texto uma crítica à uma receita do que configuraria e conformaria determinado texto ao gênero. Essa crítica, além de estar calcada nas dualidades que compuseram os embates intelectuais do último século, recai ainda sobre as acepções atuais do prefixo “pós”.

A diferença hoje estaria em colocar o prefixo antes dos nomes que comporiam as dualidades, como pós-marxismo e pós-modernidade. Segundo Aira:

Há trinta ou quarenta anos, esses títulos duplos respondiam a uma circunstância histórica precisa. Qualquer que fosse o tema sobre o que se queria predicar era preciso remetê-lo de imediato a outro, porque a Revolução, que era nosso horizonte, era isso: a passagem de um termo a

outro, pela ação de uma conjugação audaz. A totalização começava com um passo e não podia começar de outro modo. O passo já era a ação e se não o déssemos ficávamos no devaneio intelectualista ou na torre de marfim. Havia uma espécie de ansiedade, que hoje podemos ver com um sorriso comovido, na pressa com que todo tema saltava a outro tema, numa deriva sem fim, sempre provisória, como eram provisórias as vidas revolucionárias. Enfim, tudo isso passou. A própria História se ocupou de lhe dar fim, porque a desistorização é um fenômeno tão histórico como qualquer outro. (AIRA, 2001, p. 234)

Esses perigos de que fala o autor, de estar colocado entre a torre de marfim, que confinou a academia em si mesma, e o devaneio intelectualista, estão nessa dissertação confrontados, uma vez que, escolhendo o ensaio, a proposta é de, assim como propõe o autor, que a história o renove, ou mais especificamente que a história do próprio escritor, no caso eu, renove esse fazer ensaístico. Agora, de maneira mais subjetiva que antes. Pois, segundo ele, a única premissa para ser um ensaio é surgir do tema, está aí a elaboração da sua diferença, o ensaio nada mais é, segundo Aira, a apropriação que o sujeito toma ao falar de determinado tema.

Ainda segundo Aira:

Para que haja arte deve haver um desvio (uma perversão, se quisermos) do interesse, e o modo mais econômico de lograr esse desvio é casá-lo abruptamente com outro interesse. Inócua como parece, a operação é radicalmente subversiva porque o interesse se define por seu isolamento obsedante, por ser único e não admitir competição. Na origem dessa subversão está a origem da arte de fazer ou de pensar. Do qual se poderia deduzir uma receita para fazer literatura. (AIRA, 2001. P. 235)

O ensaio é um gênero que permite que, mesmo com todas as elaborações intrincadas para chegada a um objetivo comum argumentativo, contrariar todas as intenções, porque seu modo intempestivo interpela até mesmo o escritor mais treinado que pensa que domina todas as formas. Tendo por nome ensaio, essa escrita encarna em si a prática de um conteúdo que vai submetê-la sempre ao próprio confronto.

Há ainda um último aspecto que parece conformar a escolha do ensaio como forma dessa dissertação. Agora este se aproxima da figura que aqui será um dos temas centrais, a figura do crítico.

Um convidado de última hora, a esta altura, é o crítico. Mas ele não esteve ausente em tudo o que disse, porque o crítico é essencialmente um ensaísta. O crítico que queira ir além da descrição e da explicação de onde saíram os livros que leu, tem de retroceder à sociedade e à História que os produziram. E a regra a que a felicidade do nosso ofício obedece quer, a cada vez que da literatura se volte ao prévio, que isso se faça escrevendo ensaios. (AIRA, 2001, p. 238)

Aira convoca não só escritor de textos literários que precisa, de vez em quando, retornar ao ensaio como metalinguagem para discutir os procedimentos literários. Porém, mais do que isso, o autor nos instiga a pensar no ensaio como um lugar permanente de desconfiança, um lugar, para usar as palavras de Ana Cecília Olmos (2012), à disposição para oferecer a venturosa promessa de uma escritura liberada de qualquer condicionamento. Nesse sentido, ainda segundo a autora, “sabemos que a enunciação subjetiva que indaga uma experiência de mundo, o movimento aleatório e descentrado da reflexão e o caráter provisório de um saber que resiste às certezas conclusivas são os traços que caracterizam o ensaio.” (2012, p. 45). A provisoriedade de que fala Olmos, e que Aira realiza ao escrever sobre o ensaio e seu tema, é que faz dessa dissertação uma série de pequenos ensaios que, parafraseando Olmos, pretendem abrir espaços para uma escritura de deriva que dissolve a rigidez dos códigos retóricos, desestabiliza a ordem hierarquizada do conhecimento e renuncia a qualquer pretensão de verdade objetiva.

PENSAR DESDE AQUI: TEMPORALIDADES E TERRITÓRIOS

Ao entender que a discussão que aqui se segue, pretendendo-se como elaboração que demarca a América Latina como espaço possível de dissolução da prática de uma crítica estável, é necessário primordialmente entender que a discussão não é nova e que há uma longa tradição de discursos latino-americanistas que corroboram essa prática. Ou que simplesmente reiteram a América Latina como um espaço definido de identidades fixas. E por sua vez, que produz uma literatura categorizável a serviço do poder dessa instituição e produz valor para os discursos hegemônicos de controle e apagamento.

O escritor e crítico literário chileno Júlio Ramos trabalhou, desde a década de 1980, com a proposta de uma leitura de textos fundamentais para entendermos a América Latina como lugar de disputa discursiva e, mais do que isso, propor um questionamento dos dispositivos retóricos e institucionais da literatura e da crítica literária. Segundo Ramos, a sua pesquisa é uma espécie de “genealogia crítica da instituição literária, é a proposição de novos modos de ler e interrogar a significação e a legitimidade dos fundamentos culturalistas e essencializantes do discurso latino-americanista” (2008, p. 7). O seu estudo, bem como o de autoras e autores como Josefina Ludmer, Florencia Garramuño, Ticio Escobar, Nelly Richard, Silviano Santiago, configura um posicionamento desafiador ao questionar os dispositivos retóricos da disciplina, da própria literatura. De acordo com Ramos, é preciso lançar mão de uma forma múltipla de escrita, que consiga minimamente registrar as contradições da autonomia literária na América Latina. Não obstante, Ana Cecília Olmos nos lembra que:

Não se trata, portanto, de rigorosas abordagens teóricas que analisam a condição periférica duma literatura atravessada, desde suas origens, por conflitantes relações de domínio e subalternidade, menos ainda de eufóricos discursos localistas que encerram a literatura na defesa de abstrações identitárias; são exercícios de imaginação que colocam a pergunta sobre o lugar da literatura latino-americana no mundo, não para enclausurar na positividade de respostas certas e acabadas, senão para interferir criticamente na ordem institucionalizada do literário e sovar qualquer tentativa de definição de uma especificidade que esclerose as escrituras na repetição de fórmulas definidas de antemão. (OLMOS, 2012, p. 47).

Essa postura, tanto de Ramos quanto de Olmos, recusa veementemente todo princípio estético que restrinja as condições de possibilidade da literatura à representação

de uma identidade nacional ou continental. Toda essa recusa existiu e existe ainda hoje para dar lugar à expressão incondicionada de uma diversidade de escrituras. Ao citar Juan Villoro, no texto *Iguanas y dinosaurios. América latina como utopia del atraso*, Ana Cecília Olmos aponta o caráter dos estereótipos que as perspectivas estrangeiras projetaram sobre a literatura dita latino-americana, sob a alcunha de uma representatividade local, que acabou transformando a literatura produzida aqui em uma literatura que definiu nossos sistemas literários e, primordialmente, funcionou como um símbolo unívoco do Continente, como uma bandeira, ou um hino, mas que serviu também como pretexto de dominação intelectual e literária.

Hoje, essa questão da América Latina não se define mais pela preocupação por um território fixo e imanente. Hoje, a América Latina, assim como o resto do mundo, participa de uma dissolução paradoxal das fronteiras nacionais, ao mesmo tempo em que a própria noção de tempo articulada à noção de espaço é desafiada pelo que Josefina Ludmer vai chamar de tempo zero, segundo ela:

Vivemos, nos últimos anos, com a internet, uma nova experiência histórica global: o tempo zero, a travessia do espaço no tempo, o chamado tempo real. O resultado da aniquilação temporal é a simultaneidade global, chave para os mercados financeiros, que mudou a experiência da vida e da natureza do trabalho, convertendo-o em trabalho imaterial (LUDMER, 2013, p. 14).

Apesar de a globalização ser um fato incontestado, suas características não são absolutas, nem universais. O tempo zero de que fala a autora nos remete a uma dimensão de dissolução do tempo e do espaço encarnada pela internet e pela lógica abstrata do mercado financeiro. No entanto, é preciso lembrar que algumas dicotomias se impõem quando falamos dessas duas noções no mundo atual. A primeira é, já que temos um espaço comum, sem fronteiras físicas concretas, como podemos estar passando por uma das maiores crises humanitárias de morte e exclusão de alguns imigrantes de nossas fronteiras. A segunda é, o acesso à internet e seu uso acarretam uma crise maior ainda de crimes e principalmente, separa aqueles que têm possibilidades de usufruir desse meio e os que não fazem parte dessa lógica. Edward Said, no texto *Humanismo e crítica democrática* (2007), nos convoca a pensar sobre o modo como estamos compartilhando o mundo e como estamos reconfigurando as dimensões nacionais e internacionais de pertencimento e identidade. Segundo o autor:

O irônico neste período de extremos é que, embora esta seja historicamente a maior era de expansão documentária e comunicação rápida, se bem que niveladora e unidimensional, esta é também a era em que, creio eu, mais experiências do que nunca está sendo perdida pela marginalização, pela assimilação e pelo vocabulário homogeneizador (2007, p,107).

A questão de Said, diferentemente do tempo zero que elabora Josefina Ludmer, demonstra que o autor está mais interessado em saber quais outras experiências estão sendo produzidas pelos deslocamentos e por essas pessoas que estão sendo trituradas, para usar suas palavras, pelo movimento da globalização, que apesar de ser um fato irrefutável, não cria só homogeneização como se quer pensar; ao contrário, atenua as situações de marginalização e potencializa suas práticas. Longe de ser um elogio à globalização, é importante fazer uma análise rigorosa das relações entre as estruturas do espaço social e aquelas do espaço físico, e, principalmente, reiterar que as movimentações em massa de populações inteiras criam possibilidades de pensarmos como o discurso globalista, serve mais para matar pessoas, do que para integrá-las a um mundo “sem fronteiras”.

Ou, como coloca Vladimir Safatle, no texto “O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e fim do indivíduo”, essa politização dos espaços sociais, como espaços harmônicos da diferença, transformam a tolerância como égide do afeto político. Porém, “gostaria de insistir que, em nosso momento histórico, a tolerância não pode ser elevada à condição de afeto político com força transformadora” (2015, p, 241). Essa tolerância participa de um apagamento massivo das diferenças, ou, mais exatamente, da criação de uma diferença tolerável, o que é pior quando essa tolerância é prima-irmã da globalização.

A partir das questões supracitadas é necessário dar ênfase ao que está propondo Josefina Ludmer. Apesar do desacordo provocado por sua noção de tempo zero, há ainda muitos pontos relevantes para a discussão de temporalidades e territórios, uma vez que ela se ocupa de encetar uma especulação possível sobre esses dois aspectos na América Latina atual. Em seu livro *Aqui América latina: uma especulação*, publicado em 2000, a autora traz, ao longo de quase 200 páginas, modos de repensar o tempo e o espaço desde aqui. As constatações gerais a que chega Ludmer nos ajudam a pensar que temos outros funcionamentos espaciais e temporais. No entanto, desde nossa formação colonial até

mais recentemente a lógica neoliberal do mercado nos países ditos subdesenvolvidos, temos encontrado outras formas de resistência.

A primeira concepção de Ludmer aparece ligada ao desconforto das populações ocidentais, mais especificamente da América Latina, gerado pela passagem do século XX, para o século XXI. Isso se deu, segundo a autora, pelo fato do tempo da passagem desses séculos estar desde já articulado a uma noção especulativa do tempo, para usar uma alegoria, “havia uma ameaça milenarista-tecnológica do Y2K, o erro do software que podia anular o sistema de milhões de computadores, quando seus relógios internos tentassem marcar o dia 1º de janeiro de 2000” (LUDMER, 2013, p. 19). Isso interessa ao texto, porque é a partir desse marco de um possível fim do mundo que Ludmer começa a imaginar o tempo e suas políticas. Se o tempo é de certo modo o que identifica a linearidade da história ocidental, é também por ele que são dados os regimes históricos e a marcação dos sujeitos a partir da sua experiência nessa demarcação temporal.

Porém, o que mais nos interessa da noção de Ludmer sobre o tempo é que é por meio dele que a pesquisadora vai articular a proposição de novos mundos, pois, se o tempo demarca também o espaço, e se segundo a autora, hoje ele se transforma em modos diferentes da experiência, é também por esse dispositivo que poderemos imaginar outras experiências possíveis de mundo.

Alegorias a parte, há aí duas questões fundamentais: a questão da tecnologia do tempo e a globalização como fenômeno totalizante. Segundo Josefina Ludmer, essa experiência produziu o tempo zero, do qual já começamos a falar antes. No entanto, a concepção de um tempo zero estaria ligada ao último aspecto citado acima, a globalização. Porém, há um paradoxo. Se a globalização seria o tempo totalizante, como ainda são necessárias e ainda existem as instituições nacionais e seus territórios? A grande questão que envolve a globalização está exatamente na virtualidade de sua existência, nomeadamente abstrata, mas que não se desvincula nunca dos poderes instituídos por algumas localidades hegemônicas.

Nessa conta, a globalização entra também como fenômeno para fazer a crítica que se segue. Se a realidade virtual não se separa da realidade concreta e produz por sua vez novas possibilidades, como querer falar da América Latina como território fixo, que seja chão de partida para uma diferenciação dos demais territórios, se agora temos que lidar com esse novo aspecto. Segundo Ludmer,

Os tempos globais não são cronológicos, como os nacionais, mas esquemas puramente formais, repletos de paradoxos. A temporalidade do fim e do depois do fim implica a destemporalização do presente. (2000, p, 81)

A esse movimento de destemporalização, a autora reserva o papel principal do tempo do que tem sido produzido como narrativa do tempo presente, apesar de “tempos globais” ser uma categoria difícil, como viemos discutindo até agora. Porém, a despeito dessa dificuldade, ela cria também um modo imaginativo de analisar as outras categorias até então universais de lidar com a produção da arte e da literatura, como por exemplo, o fato do relato passar a poder ser uma narrativa indeterminada temporalmente; “uma ordem espiralada, justapondo o tempo e os tempos, uma ordem em forma de rede, que se desfaz e desintegra, faz desaparecer o relato orgânico, linear, progressivo, das temporalidades da nação” (LUDMER, 2010, p, 81).

Há ainda um aspecto, talvez o principal, acerca dos sujeitos que produzem arte nos dias atuais, o tempo. Segundo Ludmer (2002), “Imaginei que o tempo era o instrumento crítico ideal porque o ano 2000 cruzou uma fronteira temporal e o símbolo do tempo apaga fronteiras e não conhece limites entre o privado e o subjetivo, e o público e o social.” (P, 16, tradução nossa).¹¹ Essa categoria de tempo retira sua ação exterior ao sujeito enquanto marco organizacional da vida, e coloca sua experiência enquanto rasgo estrutural do sujeito, porque impõe de dentro pra fora um movimento. Por esse motivo, o tempo não pode mais ser entendido como categoria universal, mas sim como mote tanto de desestabilização das normas consagradas, como de expansão de si mesmo, o próprio tempo converte-se em temporalidades. As temporalidades, por sua vez, são práticas temporais que Ludmer propõe entre o sujeito e sua experiência na atualidade.

Segundo Ludmer, os artistas contemporâneos querem sempre interromper o tempo; é o efêmero que parece ser esvaziado de potência, mas que ao mesmo tempo parece ser a própria condição da produção artística nos tempos atuais.

Nesse sentido teremos, por exemplo, instalações e obras de arte que destituem do tempo a materialidade das coisas, “de questionar a especificidade de um meio ao utilizar vários meios ou suportes diferentes que se entrecruzam” (GARRAMUÑO, 2014a; p,14).

¹¹Original: Imaginé que el tiempo era el instrumento crítico ideal porque el año 2000 recorría una frontera temporal y el símbolo del tiempo borra fronteras y no conoce limites entre lo privado y subjetivo, y lo público y social. (2002, p,16)

Um exemplo seria o trabalho de Luiz Ruffato no livro *Eles eram muito cavalos* (2001). Segundo Florencia Garramuño a obra “compõe-se de fragmentos heterogêneos, tanto no que diz respeito ao formato quanto aos personagens, que figuram como mosaicos de histórias, sentimentos e afetos” (2014, p. 17). Além disso, Ruffato joga com a possibilidade de criar uma simultaneidade do tempo e do lugar, uma vez que os fragmentos se encontram no mesmo dia e na mesma cidade. No entanto, a fragmentação desses dois aspectos dá conta de uma heterogeneidade que articula vidas diferentes entre si, no caso as narrativas das personagens. Essa fragmentação vai funcionar não só como experimento artístico ou procedimento literário, mas antes como recusa de narrar uma “vida excepcional ou típica de um representante de determinada comunidade, mas pinta um retrato coral de uma sociedade perpassada por conflitos e diferenças sociais” (GARRAMUÑO, 2014, p. 19).

Ao colocar tanto o tempo como o espaço como práticas subjetivas, Ludmer instaura uma noção de tempo individual, embora a diferença dessa noção individual de tempo consistir em uma prática que não tenha pretensões de ser individualizante, ou seja, de não calcificar ou reiterar uma única/individual experiência do tempo. A sensação/ilusão de outro tempo é um modo individual no espaço/tempo. O tempo parece ser uma categoria muito importante para dizer como as literaturas têm sido produzidas, não mais dentro de uma linearidade, nem da história, nem dos lugares e tempos, mas numa dissolução do que as linearidades e os universalismos fizeram de nós.

Há uma prática de instabilidade, uma descontinuidade que tenta destruir a noção de tempo teleológica, e que pode ser pensada a partir de cada sujeito. De acordo com Ana Cecília Olmos (2012), a possibilidade de uma literatura latino-americana no contexto globalizado está dada justamente pela interrogação das próprias práticas de escritura que se desenham a partir dessa experiência.

Isso tem a ver, antes de mais nada, com a forma com que a modernidade dá as bases para a globalização, que mais uma vez não chega à América Latina na mesma temporalidade de sua fundação na Europa, configurando o que chamam de “atraso”. Contudo, não somos e nunca fomos os sujeitos modernos em sua concepção europeia. De modo muito simples, a explicação está justamente porque a modernidade não foi criação nossa, é antes de tudo imposição e desculpa colonizatória para chamar-nos de atrasados.

Ou como diria Alfonso Reyes, “chegamos tarde ao banquete da civilização”, ou de modo ainda mais simpático, a frase de Giorgio Agamben no texto *O que é o contemporâneo?* (2009, p 65) “é estar atrasado para um compromisso, que se pode simplesmente faltar”.

Segundo Ludmer, “o corte do tempo como regime histórico faz com que a América Latina nunca esteja completa, quer seu ser seja sempre remetido ao futuro, sendo essa uma das ideias-chave de nossa posição global”. (2010, p. 22). Talvez a América Latina esteja sempre nesse futuro, impossibilitado ele mesmo de acontecer, porque estamos presos em uma linearidade que não é real, porque não é nossa. Entretanto, mesmo sendo forçosamente introduzida aqui pelas demandas capitalistas do “desenvolvimento”, nós tivemos que criar um outro lugar, que não esse do atraso, nem do progresso para lidar com todas as categorias que deslocam a crítica do âmbito intrinsecamente literário, porque cria “possibilidade de articular, cultura, literatura, política, campo jurídico, história e economia, para ler a literatura do presente, ou seja, tenta organizar, nomear, as formações culturais simultâneas e transitórias deste presente.” (COTA, 2008, p. 12).

De modo geral, é possível afirmar que na literatura latino-americana contemporânea e vanguardista está a potência que produz a não-linearidade e as simultaneidades de mundos possíveis. Em um texto sobre a escrita de Sergio Chejfec no livro *El punto vacilante* (2005), Ana Cecilia Olmos evidencia mais uma vez o que conforma não só o texto de Ludmer, mas também de todos os outros teóricos implicados na escrita dessa dissertação, segundo Olmos:

Sem respostas definitivas, Chejfec prefere apenas apontar “a deriva estética” que marcaria esses tempos, afirmando que “muito do que entendemos como literatura se tornou algo sombrio e imprevisível por décadas, que rejeita interpretações gerais e tende a construir sentidos parciais de unidades fragmentárias (unidades não no sentido estrutural, mas sim semântico)” (CHEJFEC, 2005, p.135). Se, como ele diz, na literatura de hoje “o cenário é a desintegração”, talvez não seja demais insistir na pergunta sobre a especificidade de um discurso que reconhece seus fundamentos na margem do institucionalizado.¹² (OLMOS, 2008, p. 6, tradução nossa)

A deriva estética que Olmos retoma para caracterizar a prática literária de Chejfec corrobora a crítica de Ludmer sobre as violências do mercado e da economia, que

¹² Original: Sin respuestas definitivas, Chejfec prefiere apenas señalar “la deriva estética” que marcaria estos tiempos, afirmando que “buena parte de lo que entendemos como literatura se ha convertido desde hace décadas en algo oscuro e imprevisible, que rechaza las interpretaciones generales y tiende a construir sentidos parciales a partir de unidades fragmentarias (unidades no en un sentido estructural, sino más bien semántico)”(CHEJFEC, 2005, p.135). Si, como él dice, en la literatura de hoy “el paisaje es la disgregación”, tal vez no esté de más insistir en la pregunta sobre la especificidad de un discurso que reconoce sus fundamentos en el margen de lo institucionalizado.

forçaram igualmente a existência de outras marginalidades dentro da própria América Latina. Esse aspecto coloca, portanto, mais uma vez, a necessidade do abandono de categorias anteriores da narrativa da experiência¹³, visto que agora parece se esfacelar cada vez mais a própria experiência moderna, seja com o trabalho ou com as outras categorias modernas de controle da vida, que agora tomam sua dimensão dentro do Neoliberalismo.

Todavia, apesar de até aqui asseverar a discussão de Ludmer sobre as literaturas *pós-autônomas*, é importante deixar claro que a visão da autora está muito próxima de uma discussão da teoria do valor em literatura. Quando Ludmer assegura o fim de uma certa literatura, com ele também condena daí em diante o que será tomado pela autora como textos em diáspora, flutuantes de um entrelugar entre a ficção e a realidade. Essa constatação vai fazer novamente o julgamento dessas duas noções e de sua indissociabilidade para a escrita literária. No entanto, as afirmações da autora incorrem em uma contradição, quando Ludmer vai definir o fim de uma literatura autônoma, ela quer ainda preservar o nome “literatura”, ao mesmo tempo em que esvazia esse nome de todos os procedimentos que o definiram até ali. De acordo com Ludmer:

Porque essas escrituras diaspóricas não só atravessam a fronteira da “literatura”, mas também a da “ficção” (e ficam dentro-fora nas duas fronteiras). E isso ocorre porque reformulam a categoria de realidade: não se pode lê-las como mero “realismo”, em relações referenciais ou verossimilhantes. Tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia (muitas vezes com algum “gênero literário” enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo). Saem da literatura e entram “na realidade” e no cotidiano, na realidade do cotidiano (e o cotidiano é a TV e os meios de comunicação, os blogs, o e-mail, internet, etc). Fabricam o presente com a realidade cotidiana e essa é uma das suas políticas. (2007, p. 3)¹⁴

¹³ “Pero la noción de experiencia es una noción riesgosa. [...] Por un lado, la confianza en una noción de experiencia vivida (Erlebnis) como sostén de una verdad, de un conocimiento, y la confianza correlativa en un lenguaje transparente – visual, sonoro o verbal- de traducir, expresar y comunicar esa experiencia. Y en el polo opuesto, la desconfianza total sobre, incluso, la posibilidad de la existencia misma de la experiencia en condiciones de modernidad. Si el realismo en su ápice señala esa primera posición, serán algunas de las vanguardas y el modernismo más canónico, que emergen precisamente de ese mismo realismo y su paradójico paladín, Flaubert, los representantes más acabados de la segunda posición. A pesar de sus marcados contrastes, un y otra posición suponen una misma noción de experiencia como conocimiento y presencia: mientras que en la primera ese conocimiento se afirma y sostiene, en la otra posición es ese conocimiento y presencia lo que se ha perdido. Estas dos nociones son históricas y como tales la preeminencia de una sobre la otra se establece en una suerte de vaivén temporal, aunque la historicidad mayor parece estar representada no tanto por cada una de estas posiciones, sino por el sistema de cual dependen.” (GARRAMUÑO, 2007, p. 16).

¹⁴ Publicado originalmente em Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura, n. 17, julho de 2007.

Quando a autora define que existem gêneros narrativos que falam do real sem o intermédio da linguagem ficcional, como a autobiografia ou o testemunho, ela continua elegendo, assim como fez Erich Auerbach em *Mimesis*, os gêneros mais fracos ou mais fortes para “representar” a realidade ou para fabricá-la como prefere chamar: “Na imaginação pública, na fábrica de realidade, o que importa do tempo é o movimento e a travessia, que nos permite escapar das representações fixas do saber.” (LUDMER, 2000, p. 37).

Parece-nos, entretanto, a despeito de certas contradições da autora, significativo continuar com a discussão sobre esse conceito de literaturas pós-autônomas dado que nos interessa contrapor essas noções ao texto de Florencia Garramuño, que vem sendo lida em grande parte também como teórica da pós-autonomia, inclusive é citada pela própria Ludmer como referência no momento da elaboração do termo. Estou pensando na reflexão de Florencia Garramuño “(*Hacia una estética heterónoma: poesía y experiencia en Ana Cristina Cesar y Néstor Perlongher, [publicada em 2008] no Journal of Latin American Cultural Studies*).” (2007, p, 1). Para além disso, o trabalho de Ludmer serve em grande parte como uma das possibilidades de escrita de um outro tempo, esse incontestado dos novos arranjos econômicos e suas subalternizações.

Na ocasião em que Ludmer aponta para a possibilidade da materialidade da escritura no presente latino-americano, ela cria dimensões de uma imaginação pública, onde não só as pessoas autorizadas podem falar de literatura, ou produzi-la. Isso se dá, acima de tudo, porque, desencarnada da técnica e da imanência formal, a literatura passa a ser a própria temporalidade do cotidiano. Não de maneira ingênua, a autora sabe que, ainda assim, não se dissipa com o passar de um século a outro o que sempre definiu literatura e seu valor. Mesmo querendo estabelecer esse fim da autonomia literária, ela sabe que isso não acontece de forma tão abrupta e definitiva. Por esse motivo, é válido perceber como a elaboração de Garramuño sobre a inespecificidade estética recorta exatamente esses novos processos do tempo e do espaço, sem deixar de produzir experiência e, por conseguinte, uma expansão da literatura, muito mais do que só constatar sua morte.

TICIO ESCOBAR: PRÁTICA ESTÉTICA/PRÁTICA POLÍTICA

Ticio Escobar, crítico de arte paraguaio, é o primeiro autor escolhido para compor a tessitura dessa dissertação, sua leitura foi aludida pelo texto de Florencia Garramuño, *Frutos Estranhos* (2014). No entanto, parece ser, neste caso, necessário apresentar o pensamento do autor antes do de Garramuño porque é preciso criar um retorno ao campo da arte e da estética não só contextual, mas principalmente teórico, para depois apresentar as proposições que a autora conduz para dizer sobre a inespecificidade na estética contemporânea. *El arte fuera de sí: veinticinco fragmentos sobre la paradoja de la representación y una pregunta sobre el tema del aura*, compõe uma série de artigos, encomendados pelo Instituto Valencià D'Art Modern (IVAM), no ano de 2009. Esse projeto, chamado *Diálogos Iberoamericanos*, conjuga não só a publicação de autores europeus, como também autores latino-americanos, como é o caso de Escobar com a intenção de fazer um recorte documental do pensamento e da experiência na contemporaneidade, em um esforço de transmitir a realidade artística produzida hoje.

Segundo a diretora do instituto (IVAM), Consuelo Císcar Casabán, o autor tenta colocar ordem “em um espaço onde as tendências artísticas dão origem a rupturas constantes com as predecessoras mais imediatas, uma vez que esses campos tão próximos na prática e na teoria da arte devem ser abordados com cautela¹⁵” (ESCOBAR, 2009, p.07, tradução nossa). Se trata, ainda segundo Casabán, de uma tarefa muito complexa, no entanto, que não pode ser abandonada por quem pretende falar de arte nos dias de hoje.

O pensamento de Ticio Escobar sobre a arte e seu procedimento na América Latina Contemporânea, bem como no resto do mundo, tem em si duas características principais, são elas: produção de outras camadas para a experiência no mundo e, de modo problemático, seu caráter mercadológico. Seguindo a crítica de Walter Benjamim, no ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, de 1935, Escobar nos conduz a uma elaboração da obra de arte e da sua relação com a realidade, que não esteja mais centrada em se preocupar necessariamente com seu aspecto aurático, ou com o que a arte possa ter de imanência, mas sim ressignificar a potência da aura nos dias de hoje como um aspecto diferenciador da arte e de sua captura pelo mercado, em

¹⁵ Original: “Ticio Escobar intenta poner orden em un espacio donde las tendencias artísticas dan lugar a constantes rupturas com las más inmediatas predecessoras, ya que estos câmbios tan cercanos en la práctica y la teoria del arte deben abordarse con cautela y Ticio Escobar lo hace”(2009. P.07).

suas palavras, a arte não serve para emprestar corpo a uma realidade que a antecede, nem precede, a arte é o que nos permite ver as rupturas e fissuras do nosso tempo.

Em uma entrevista à Revista do Instituto Humanitárias Unisinos, em 31 de agosto de 2015, Escobar diz que

a arte apresenta de maneira oblíqua as problemáticas desses contextos, não se refere literalmente a realidade histórica e social, nem pretende atuar diretamente sobre ela. A arte atua como sintoma da realidade, marginalizados. Essa é a sua limitação, mas também sua força [...] A arte não esclarece a realidade, intensifica a experiência que se tem dela e permite, desse modo, descobrir flancos invisíveis para um olhar frontal (p,01).

Escobar aponta para um caráter da arte que, por uma espécie de terceira via dentro do paradoxo da representação sempre binário, articule no *entre* suas possibilidades que permitam intensificar a experiência que se tem da arte hoje, indissociada de uma produção massiva ou globalizante. É isso que propõe o retorno do autor paraguaio, quando atualiza com urgência o modo do conceito benjaminiano de aura ao encarnar a tarefa descrita por Benjamin de pensar sobre o mercado, sua influência e sua demanda colocadas para a produção de arte.

Podemos dizer que, na contemporaneidade, a preocupação está no agenciamento que o mercado faz da produção da arte, do artista e principalmente dos sujeitos que a *consomem*. O fim do momento aurático estava anunciado quando Benjamin previu a reprodução em massa dos objetos de arte. Nesse sentido, com a arte sendo comercializada ou principalmente sendo produzida e consumida em museus, redes sociais, circuitos fechados de circulação da arte, mídia televisiva, como dizer que ainda produzimos arte de acordo com sua elaboração em Benjamin. A arte é feita para ser consumida ou para produzir estética? No presente, as duas experiências estão apartadas uma da outra ou podem aparecer sozinhas? São essas as principais questões que o autor paraguaio nos convoca a ensaiar. Sendo crítico de arte Ticio está exatamente no papel de quem trata a arte em seu potencial mercadológico.

No entanto, ao ir além de desenvolver um trabalho meramente técnico, Ticio está implicado em entender como a arte é produzida hoje, assim como ao longo de toda a história da arte, queremos nos esforçar a entender como ela funciona, se existem regras para sua produção, se ela é imanente, se está sempre submetida a uma realidade superior a si mesma, que não produz nada de novo, ou mesmo produzindo, se liga diretamente ao que a limita. Nesse sentido, o que sempre muda é o referencial simbólico, o contexto.

Hoje o que temos é a globalização, que segundo o autor paraguaio

constitui um condicionamento da arte contemporânea, como qualquer um daqueles que ocorreram ao longo de suas múltiplas histórias: pode atuar positivamente promovendo o intercâmbio; mas também pode atuar como puro princípio de rentabilidade em nível mundial, que converte a obra em fetiche mercantil (2015, p,03).

Sendo assim, ambos os autores, Escobar e Benjamim, e respectivos conceitos, concernem à discussão e retomada do termo estética. Há ainda um outro diálogo necessário para fazer a leitura dos paradoxos da representação que Escobar nos apresenta, bem como do modo como são elaborados. Esse diálogo está posto com Jacques Rancière, mais proximamente do seu texto de 2005, *A partilha do sensível*. Parafraseando Rancière, a constituição estética (partilha do sentido) é o que dá forma à comunidade,

Partilha significa duas coisas: a participação em conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas (2005, p, 07)

É pensar os atos estéticos como configurações da experiência, que ensejam novos modos de sentir e induzem novas formas de subjetividade política. Ainda segundo Rancière “Indicar a pouca consistência dessas noções evidentemente não implica uma adesão aos discursos contemporâneos de retorno à simples realidade das práticas da arte e de seus critérios de apreciação”. (2005. p.14). A conexão dessas ‘simples práticas’ com modos de discurso, formas de vida, ideias do pensamento e figuras da comunidade não é fruto de nenhum desvio maléfico. “Em compensação, o esforço para pensá-la implica abandonar a pobre dramaturgia do fim e do retorno, que não cessa de ocupar o terreno da arte, da política e de todo objeto de pensamento” (2005. p.14).

Ainda segundo Rancière, a partilha do sensível reúne o sistema de marcas sensíveis que deixa ver, ao mesmo tempo, a criação de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sentido fixa, portanto, ao mesmo tempo, em comum partilhado e partes exclusivas” (2005. p.15). Essa noção da partilha do sensível nos interessa porque retoma o sentido primeiro que a estética teve, quando era partilhada e produzida pela comunidade grega, e não estava apartada de seu sentido

político de participação da *res publica*, de coisa e causa do povo¹⁶. Naquela ocasião essa partilha estava diretamente associada aos papéis que cada um ocupava na sociedade, hoje talvez se pensarmos de modo anacrônico, essa partilha poderia voltar a anunciar a política que está na base da estética.

Nesse sentido, a principal questão na elaboração dos 25 fragmentos sobre o paradoxo da representação e uma pergunta sobre o tema da aura apontados por Escobar nos convoca a desestabilizar a lógica representativa, entre o dizível e visível, que pensava a arte ter sempre como correspondência à uma distância intransponível de seu objeto, o real. A tarefa atual do crítico de literatura precisa notar como a experiência da arte tem sido o fator estético que desfaz as certezas que sustentam um ordenamento específico da própria literatura. Outro ponto importante é retomar de certo modo, uma concepção de estética que não esteja separada da questão política, uma vez que, assim como postula Jacques Rancière, a política está na base da estética, da sua formulação, já em Platão e em Aristóteles.

Sobre o paradoxo da representação

Em um prólogo à edição do livro *El arte fuera de sí*¹⁷, publicado a primeira vez pelo CAV/Museo del Barro em 2004, Nelly Richard nos convoca a entender a tarefa que Ticio se propõe ao pensar sobre o tema da representação e sua importante retomada nos dias de hoje, na América Latina, principalmente porque Ticio entende necessário e urgente, postular uma crítica que agora não mais anticolonial, mas sim dentro do contexto global. A globalização é o referencial simbólico que movimenta a crítica do autor paraguaio, uma vez que, implica não só a produção de arte, bem como, de seu mercado.

Segundo Nelly Richard,

existem muitos sinais dados pelos textos de Ticio Escobar que confirmam que o esquema centro-periferia não tem mais a rigidez antagônica de um confronto linear entre polos fixos e homogêneos e que, conseqüentemente, a contraparte Norte-Sul hoje adota, segmentarmente, novas formas ramificadas e descentralizadas. Estamos longe do latino-americanismo dos anos 60 e de suas alegorias de identidade (pessoas, nação, identidade etc.) que, em nome do "próprio", entraram em absoluta polaridade com o "estrangeiro" ou o "forâneo" para defender substancialmente uma essência da América Latina: uma

¹⁶ Sabe-se aqui ao anunciar a participação do povo, que estamos nos referindo aos cidadãos livres, a quem era dado o direito de participar da vida comum.

¹⁷ ESCOBAR, Ticio. *El arte fuera de sí*. CAV: Museo del Barro, 2004. 273.p.

reserva nativa de significados não contaminados.¹⁸ (2004, p, 02, tradução nossa)

Ainda segundo a autora,

Os textos de Ticio Escobar dão conta profundamente dos múltiplos processos de hibridação e desterritorialização culturais (tecnológicos, mercantis) que ativaram as economias do capitalismo transnacional, e reconhecem o modo em que estas destruíram as categorias de identidade regional e continental que lhe serviam de emblema de reconhecimento ao “nós” do latino-americanismo tradicional. Portanto, a figura da periferia latino-americana não serve aqui para refugiar-se metafisicamente em uma romântica territorialidade de origem, supostamente alheia aos trânsitos dos signos do hiper-capitalismo do Norte, como também nos convoca a explorar modos oblíquos de participação e resistência nas fronteiras do gozo da globalização e da interculturalidade, nas intersecções difusas do local e do translocal. (2004, p,02, tradução nossa)¹⁹

Toda prática artística ocorrida na margem do programa ocidental moderno de autonomia formal, ruptura inovadora ou unicidade da obra, assim como as outras formas de saber, do ser de outras culturas que foram apagadas e silenciadas pelo poder/saber colonial, funcionam hoje sob a égide do capitalismo global e de seu sistema predatório dominante, que desconsidera qualquer produção local de outras cosmologias, descentradas da ontologia do homem do Norte. Por exemplo, a prática de vida dos povos originários, que são primordiais para estabelecer uma radicalidade metafísica capaz até mesmo de fazer ruir mesmo a categoria mais básica que nos identifica como seres humanos, está na base do pensamento de Ticio Escobar.

Mesmo que a discussão que se segue não se centre nessa questão, é importante ressaltar sua latência daqui em diante, quando todos os conceitos ocidentais de arte forem

¹⁸ Original: “son abundantes las señas entregadas por los textos de Ticio Escobar que nos confirman que el esquema centro-periferia ya no posee la rigidez antagonica de un enfrentamiento lineal entre polos fijos y homogéneos y que, por consiguiente, la contraposición Norte-Sur adopta hoy, segmentariamente, nuevas formas ramificadas y descentradas. Estamos lejos del latinoamericanismo de los 60 y de sus alegorías identitarias (Pueblo, Nación, Identidad, etc.) que, en nombre de lo "propio", entaban en polaridad absoluta con lo "extranjero" o lo "foráneo" para defender sustancialmente una esencia de lo latinoamericano: una reserva autóctona de significaciones incontaminadas” (p.02. 2004).

¹⁹ Original: Los textos de Ticio Escobar dan cuenta agudamente de los múltiples procesos de hibridación y desterritorialización culturales (tecnológicos, mercantiles) que activaron las economías del capitalismo transnacional, y reconocen el modo en que éstas desarraigaron las categorías de identidad regional y continental que le servían de emblema de reconocimiento al "nosotros" del latinoamericanismo tradicional. Por lo tanto, la figura de la periferia latinoamericana no sirve aquí para refugiarse metafisicamente en una romántica territorialidad de origen, supuestamente ajena a los tráficis de signos del hipercapitalismo del Norte, sino que nos invita a explorar modos oblicuos de participación y resistencia en las fronteras corridas de la globalización y la interculturalidad, en las intersecciones difusas de lo local y lo translocal.

destituídos, ou revistados desde aqui, com o propósito de expandir e reivindicar o caráter provisório desses conceitos, e principalmente de alegar as contradições pelas quais funcionam, quando atestam seu caráter unicamente binário. E para apresentar seu pensamento, o autor trabalha na elaboração de paradoxos, abaixo algumas das formas da escrita do autor que nos interessa demonstrar, a partir dos grifos, as principais palavras que estabelecem os paradoxos na ideia do autor:

- 1- El arte **desplaza** su posición: ya **no privilegia** la escena de lo estético-formal, lo aparential; ahora **recupera** su interés por el momento ontológico; vuelve a emplazarse en el lugar desde donde se convocan sus contenidos de verdad. Pero éstos ya se sabe no terminan de aparecer. Están más allá (apenas más allá, quizá) del alcance de la forma simbólica. Y desde ese lugar desplazado envían señales: **exigen reparaciones, retornan, amenazantes, se acercan hasta el límite, producen una tensión desesperada.** Sus vestigios, sus indicios, sus visiones espectrales, apelan a una sensibilidad adrastradora de huellas, **ansiosa siempre.** (2009, p.14)
- 2- Ahora ya no bastan los poderes componedores del símbolo; **la alegoría resulta más apta para asumir la paradoja** de la insatisfacción que mortifica y seduce al arte. (2009, p,19)
- 3- El arte contemporáneo es **antiformalista.** Privilegia el concepto y la narración **desmedro de los recursos formales.** La devaluación de la bella forma se origina en **la crisis de la representación:** ésta deja de ser concebida como epifanía de una verdad trascendente y se convierte en un sistema de juegos entre el signo y la cosa: un juego de lances contingentes que, aunque no logrará dirimir la disputa entre ambos términos, **generará el confuso excedente de significación que requiere el arte para seguir funcionando como tal.** (2009, p,20)
- 4- **La forma pierde su poder de convocatoria** (ya no despierta la materia, ya no representa el objeto entero) pero no se retira: sigue siendo un personaje clave en la representación estética. **Ella guarda la (mínima) distancia: asegura el margen que requiere la mirada.** (2009, p,21)
- 5- Como ya **no puede esgrimir las razones de la forma estética para demarcar su territorio** (autónomo, hasta entonces), **dirige su mirada grave a lo que está**

más allá de lo último límite: lo extra-artístico, el mundo de afuera, la historia que pasa, la cultura ajena; enfin: la confusa realidad. (2009, p,22) ²⁰

Depois de apresentar seus paradoxos, o autor paraguaio convoca um retorno ao tema da aura em Benjamin, retirando seu sentido alijado pela tradição benjaminiana como potência perdida pela arte na era de sua reprodutibilidade técnica, a tarefa de Escobar é colocar novamente em circulação o que a aura pode ter de resistência frente ao regime das artes no mercado.

No texto de prefácio à edição do texto *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin, publicada pela Editora LP&M, Márcio Seligmann Silva, faz uma leitura da aura, tema importante para entender não só estética, mas a concepção de arte que Benjamin defende. No prefácio intitulado *Walter Benjamin: Errância e sobrevivência numa era de catástrofes*, Seligmann nos alerta sobre o sentimento de urgência em Benjamin, e sobre o avanço da técnica

Em Benjamin, o estudo da estética confundia-se com uma análise social e uma crítica da cultura [...] estava preocupado em estudar os novos regimes de visualidade e de percepção do mundo, diretamente determinados pelas aceleradas mudanças técnicas, já que para ele, o homem moderno não poderia ser compreendido sem sua análise técnica (p.23, 2015).

Ou ainda

Benjamin nunca perde de vista a concepção grega de *tékhné*, ou seja, como vemos no mito prometeico, uma tentativa sempre ambígua, de ‘restituir’ ao ser humano uma totalidade. A teoria da percepção e a teoria estética são reelaboradas por Benjamin a partir de uma filosofia da arte que traz em seu âmago mesmo o conceito de técnica” (2015, p,24).

É importante destacar que esse retorno à uma das primeiras concepções de estética que está embasada na noção de técnica é essencial para a facção da arte no sentido Benjaminiano do termo, por esse motivo o desaparecimento da aura é asseverado pela evolução da técnica e sua reprodução em massa. No entanto, a aura em Benjamin vai muito além do perigo que a era da reprodutibilidade técnica pode oferecer para a dessacralização da arte

²⁰ Nesse caso não nos interessa traduzir as passagens, porque além de serem retomadas posteriormente, conservam aqui a palavra que o autor escolhe originalmente para compor seu estilo fragmentário de escrita.

trata-se de uma descentralização das categorias estéticas tradicionais, de fundamentos que perdem força e autoridade em vista das artes influenciadas diretamente pela tecnologia, estabelecidas em outros contextos e com outras finalidades (AVELAR, 2010, p,40)

Um outro aspecto muito importante que Benjamim elabora, e Ticio retoma, é o caráter indissociável da prática estética e da prática política, nas palavras de Benjamim “não se pode pensar as artes e a estética sem levar em conta a política” (p.24, 2015), e isso é importante não pelo fato da política ser o tema, ou o pano de fundo para a produção da arte, é que é na política que reside a arte, é dela que vem a arte, isso se tivermos como pressuposto, é claro, que a fundação da arte está na formação da *pólis* na Grécia Antiga.

Segundo Sylvia Avelar, quando Benjamim abre novas perspectivas para a arte que não estão ancoradas pela noção da aura,

Torna-se possível o deslocamento da função da arte do domínio estético para o político. Neste ponto é que Benjamim procura desenvolver sua teoria da percepção, considerando as alterações na recepção das obras de arte (no culto da obra em suas origens religiosas), mais precisamente, as mudanças nas formas de percepção coletiva na experiência [...] Uma vez que os motivos fundamentais que a vinculariam a uma teoria da bela aparência não mais se sustentam [...] nesse segundo momento da teoria benjaminiana da aura, devemos considerar seu desaparecimento a partir da ruptura da arte de sua função ritual, agora a reprodução técnica acelera o processo de uma nova recepção dos indivíduos de caráter progressista, culminando na valorização da arte como instrumento para a execução de funções que se referem mais ao âmbito político que ao estético. (2010, p,52)

Desse modo, é importante reiterar que o caráter que a arte produziu enquanto esteve desvinculada da política, parece, na visão dos dois autores, Benjamim e Escobar, um enfraquecimento em relação a possibilidade transformadora que ela carrega, transformação essa que não só tem como função última da arte, mas de modo mais contundente, a o próprio estado da arte.

Segundo Charles Quevedo, no texto *Ticio Escobar 1947*,

Desde o início de sua vida intelectual, Ticio Escobar se dedica persistentemente a propiciar uma abordagem da teoria da arte que torna problemática a identificação entre o termo arte e um modelo histórico específico de produção artística: o programa da arte ocidental moderna. Uma vez assumida essa identificação, é considerada propriamente artística a produção que mantenha os traços desse sistema originado na

Europa e, posteriormente nos Estados Unidos, entre os séculos XVI e XX.²¹ (2010, p, 914, tradução nossa)

Ainda segundo Quevedo,

Trabalhado por olhares abertos a partir de conceitos apreendidos, seja de filosofia, antropologia, crítica cultural ou teoria da arte, em um exercício remanescente da ideia foucaultiana da teoria como uma caixa de ferramentas, sobriamente liberada do objetivo de concluir sistemas fechados, a escrita de Escobar reúne uma pluralidade de elementos diferentes, a partir de momentos do real, que serão relacionados e entrelaçados, iluminando em suas minúsculas dobras, mantendo vivas suas diferenças e contradições insubmissas, em busca de figuras que possam perturbar e talvez atrapalhar por momentos, mesmo com sua ausência, o campo de identidades, semelhanças e diferenças, inclusões e exclusões, que traça os limites dessa experiência denominada modernidade.²² (2010, p, 915, tradução nossa).

O trabalho principal de Ticio Escobar é provocar uma noção historicizada da estética do lado de cá, mesmo que para isso precise voltar a um texto canonizado sobre a arte de autoria europeia. Escobar coloca mais uma vez sua crítica à fundação moderna da tradição europeia sobre o conceito de arte, porque dela são apartadas todas as práticas de marginalidade, ou seja, as práticas culturais e estéticas, nesse caso, latino-americanas.

A tarefa de Escobar ao retomar o conceito de representação em sua gama de definições eurocêntricas, é destituir as oposições binárias, a saber (belo/útil, arte/sociedade, forma/conteúdo, artístico/estético), uma vez que conformam uma ordem conceitual e organizam a experiência com a arte, a partir de uma concepção particular dela, advinda da modernidade europeia, erigida como modelo universal, que por sua vez, articula as diferenças culturais em hierarquias lineares e cronológicas. Antes de tudo, a questão é apontar como essa hierarquia atropela a diferença, e mais do que isso, objetifica essa diferença, como modo sempre de dominação e conformação de uma lógica centrada

²¹ Tradução nossa. Original: “Desde el inicio de su vida intelectual, Ticio Escobar se ha dedicado persistentemente a propiciar un abordaje de la teoría del arte que vuelve problemática la identificación sin más entre el término arte y un específico modelo histórico de producción artística: el programa del arte occidental moderno. Una vez asumida esa identificación, es considerada propiamente artística la producción que detenta los rasgos de ese sistema originado en Europa y posteriormente en los Estados Unidos de América, entre los siglosXVI al XX.” (p.914. 2010).

²² Tradução nossa. Original: “Trabajada por miradas abiertas desde conceptos incautados, ya sea de la filosofía, la antropología, la crítica cultural o la teoría del arte en un ejercicio que recuerda a la idea foucaultiana de la teoría como caja de herramientas, sobriamente liberada de lo bjetivo de concluir sistemas cerrados, la escritura de Escobar reúne una pluralidad de elementos diferentes, de momentos de lo real, que irá relacionando y entrelazando, iluminando en sus minúsculos pliegues, manteniendo vivas sus diferencias insumisas y contradicciones, en búsqueda de aquellas figuras que puedan inquietar y acaso desordenar por instantes aun con su ausencia el campo de identidades, semejanzas y diferencias, inclusiones y exclusiones, que traza los límites de esa experiencia llamada modernidad.” (p.915. 2010)

nas práticas estéticas do “centro”. No entanto, no caso latino-americano, a estética e a arte tomam outras formas, não em um movimento meramente responsivo ao que está posto como centro, mas em relação a si mesmo, na prática da multiplicidade constante que é em si a experiência na América latina.

A crítica de Escobar também se lança para entender os processos políticos e econômicos que distam as práticas estéticas dessa época, uma vez que, o neoliberalismo se lança para uma economia dos afetos subjetivos, em uma mercantilização e controle da experiência nos dias de hoje. Se estamos submetidos à um sistema neoliberal, como projeto de economia das vidas, e aqui economia nos serve em dois sentidos, organização e controle, como podemos ainda produzir arte? É a esse retorno que nos leva o texto de Escobar e que mais para frente enseja junto com Florencia Garramuño uma resposta, diante do neoliberalismo, a arte precisa ser inespecífica e imprópria, porque nada que é não cabe em si mesmo, e não aponta seus limites, não pode ser material, não pode ser mercadoria.

Em Ticio Escobar o modo de investigação dos paradoxos produzidos pela teoria da representação, não se furta ao estilo fragmentário de escrita que recoloca no exercício da crítica da arte seu potencial especulativo. Contudo, na escrita do autor, apesar de desconfiar sempre de qualquer uma das definições do termo “representação”, ele incide uma possível entrada dessa teoria representacional com os regimes da arte. Para isso, o autor não se afasta de uma retomada tradicional de “representação”, não só para colocar os termos da comparação com a produção artística atual, bem como de instaurar uma pergunta crucial sobre essa possível diferença, a pergunta é: se em todos os tempos a arte funcionou por um regime particular, seja ele ligado aos modos de produção, suas práticas, ou ainda de suas formas de visibilidade e conceituação, como pensar que hoje produzimos algo que provoca tamanha ruptura em relação a esses regimes, sem considerar pelo menos os termos tradicionais dos quais pretendemos nos afastar.

Em Jacques Rancière no texto *A partilha do sensível* (2005), por exemplo, temos uma forma sucinta de apresentar a mesma questão, segundo o autor

No que diz respeito ao que chamamos *arte*, pode-se com efeito distinguir, na tradição ocidental, três grandes regimes de identificação. Em primeiro lugar, há o que proponho chamar um regime ético das imagens. Neste regime, a “arte” não é identificada enquanto tal, mas se encontra subsumida na questão das imagens [...] Para Platão, a arte não

existe, apenas existem artes, maneiras de fazer. E entre elas que ele traça a linha divisória: existem artes verdadeiras, isto é, saberes fundados na imitação de um modelo com fins definidos, e simulacros de arte que imitam simples aparências. [...]. Trata-se, nesse regime, de saber no que o modo de se dar as imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades. (p,28-29)

Contudo, apesar de na Grécia Antiga a primeira concepção de arte estar intrinsecamente ligada à técnica, dado o seu potencial de ser ensinada e reproduzida como *ethos* social, interessa-nos mais a segunda noção apresentada por Rancière, porque ela se assemelha a empreitada de Ticio Escobar para o tema da arte e seu princípio mimético, nas palavras de Rancière, a *mimesis* é antes uma “ação pragmática, porque isola do domínio geral da artes (maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações” (2005, p, 30). Mas ainda de acordo com Rancière, a *mimesis* não é a lei que vai submeter as artes à semelhança, ela é antes um regime de visibilidade das artes, do que um procedimento artístico. Quando Ticio Escobar decide por escrever de modo fragmentário, sua escolha acompanha a instabilidade do objeto que analisa, a arte e seus variados temas não apartam nunca um caráter indefinido, mesmo que ao mesmo tempo funcione por regras e regimes muito específicos, salvo o seu aspecto que mais nos interessa na escrita dessa dissertação, a estética.

A estética não se reduz a um procedimento da arte, ou a uma lei que está produzida antes da obra de arte e de seus meios. A estética é o pensamento sobre a arte, e, portanto, é o único lugar em que a especificidade de gênero e de disciplina não pode colocar seu funcionamento, muito menos seus valores. Esse termo nos interessa ainda mais, porque ele é o elo de ligação entre o pensamento de Florencia Garramuño e Ticio Escobar, não atoa Garramuño escolhe esse termo para pensar a expansão das artes contemporâneas, dos seus meios e de suas técnicas. “O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (2005, p, 35).

Essa digressão sobre o tema da arte colocado por Rancière é importante para apresentar os termos dos fragmentos elencados por Escobar para falar do paradoxo da representação, porque nos interessa investigar a contribuição dessa prática da arte que sendo feita nos dias atuais, comporte também os termos de sua contradição e de sua ruptura.

Os termos são, sem ordem hierárquica e linear: - Representação como conceito que apresenta uma ideia e um objeto irremediavelmente ausentes; simultaneidade da

forma como símbolo e princípio da distância entre o objeto e sua imagem, e a forma enquanto artificialidade de si mesma, atuando sobre si tornando a operação de representar parte da própria representação; o realismo da arte moderna como rechaço ao procedimento da representação, ao mesmo tempo em que instaura um modelo de representação auto reflexiva; a aparição do objeto como a experiência do sujeito, o encontro e o desencontro do objeto com o sujeito; e por fim,

a representação conta com dois arquivos para mostrar a coisa em sua ausência: a imagem sensível e o conceito inteligível, ante o contemporâneo *desbordamento* da imagem, certa direção da arte busca dissolver-se [...] talvez uma das tarefas da arte seja imaginar jogos que burlem o cerco traçado pelo círculo do rito ou da vitrine, a parede do museu ou da galeria, a superfície da tela. Que saltem por cima dele, para dentro ou para fora; que o cruzem; desafiando o olhar. Não escapará assim da cena da representação, mas discutirá sempre a estabilidade de suas bordas. (ESCOBAR, 2009, p, 28, tradução nossa)²³

Ticio Escobar corrobora a investigação de Florencia Garramuño sobre a inespecificidade, ao passo que, ao contrário da autora, precisa retroagir aos modos da teoria da representação, para daí então estabelecer os termos de sua comparação com as práticas artísticas atuais, e apesar de Escobar fazer uma escrita fragmentária se afasta da escrita de Garramuño pois, quando a autora escolhe a escrita ensaística acaba por deixar o entendimento do seu texto livre de uma única significação, e por sua vez, deixa por escolha sua, uma série de aspectos sobre a estética e sobre a representação que precisaria recuperar. Por esse motivo, a questão da inespecificidade investigada por Garramuño é um traço constante de sua escrita sobre a arte, por vezes e em diversos textos a autora parece avançar pouco sobre o que quer dizer com o termo “inespecificidade”²⁴, mesmo apresentando sempre exemplos do que ela entende dessa prática.

Contudo, esse movimento que parece sempre o mesmo, coloca para a escrita dessa dissertação uma possível investigação da centralidade de retroagir aos conceitos

²³ Original: La representación cuenta con dos expedientes para mostrar la cosa en su ausencia: la imagen sensible y el concepto inteligible (ambos furtivamente enlazados). Ante el contemporáneo desbordamiento de la imagen, cierta dirección del arte o bien busca disolverse[...]Quizá una de las tareas del arte sea la de imaginar juegos que burles el cerco trazado por el círculo del rito o la vitrina, la pared del museo o la galería, las superficie de la pantalla. Que salten por encima de él, hacia dentro o hacia fuera; que lo crucen, desafiando la mirada. No escapará así de la escena de la representación pero discutirá siempre la estabilidad de sus bordes. (ESCOBAR, 2009, p,28)

²⁴ Ver: *Formas da impertinência* (2014); *Frutos estranhos* (2014); *Mundos em comum: ensayos sobre la inespecificidad en el arte* (2015); *Devires da crítica, pós-crítica, crítica inespecífica* (2016); *O outro avança sobre mim: dimensões da vida anônima e pessoal na cultura latino-americana* (2016).

tradicionais de arte, estética, literatura e representação. O texto de Ticio Escobar sobre a arte fora de si ganha centralidade para o debate que Garramuño apresenta. Apesar do texto do autor paraguaio não ser o principal texto da composição dessa dissertação, faz-se importante para que não estejamos tão à deriva na construção de uma crítica da arte contemporânea e de sua incidência nos diálogos que faz com a literatura hoje.

Esse retorno que propõe Escobar ao paradoxo da teoria representacional, articula de modo fragmentário algo que de tão complexo, parece poder existir somente em sobreposições paradoxais, criando uma rede de sentidos para a proposição de algumas assertivas sobre a arte contemporânea. É interessante notar que, mesmo propondo esse retorno, Escobar quase nunca referencia os nomes dos autores clássicos da representação, é como se desse modo fizesse uma crítica ao modelo ocidental da representação começando pela noção da autoria, e mais, ao fazer isso coloca em xeque o universalismo teórico ocidental, uma vez que prescinde dele para não referenciá-lo nominalmente. Raras são as vezes em que vemos na escrita de *El arte fuera de sí* (2009) o uso das referências nas notas de rodapé, quando elas existem estão principalmente referenciadas a Walter Benjamim, Jacques Derrida e Emmanuel Lévinas.

Esse traço da escrita de Escobar pode ser visto nos fragmentos de número 1, 2, 3, 5, 6, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 20, 21, 22, 23, 24 e 25, apenas nos demais fragmentos que compõem os 25 os nomes dos autores aparecem como nota de rodapé. Um exemplo desse modo de compor sua crítica ao conceito de representação sem citar qualquer autor está na pergunta que faz para finalizar sua discussão sobre a arte, é como se o autor estivesse fazendo do papel, ou da escrita uma reflexão, como se seu pensamento estivesse ele mesmo atravessado e articulado pelo momento da escrita.

Exemplo:

A arte não pode escapar do círculo da representação, já se sabe. Essa frase ofusca sua tarefa com o assombro do fracasso. Mas a arte aceita esta meta trágica, não se resigna ao seu destino de imagem nítida. Pode não haver um lugar da arte, mas existe uma posição sua que aposta obstinadamente na possibilidade de uma dimensão impossível. Uma posição que quer denunciar a postura do signo, desmanchar a cena e tocar a coisa que nomeia: de uma vez por todas revelar o enigma do real em um golpe certo e último. A arte crítica sempre começa recusando o artifício da representação. (ESCOBAR, 2009, p, 28, tradução nossa)²⁵

²⁵ No puede el arte escapar del círculo de la representación, ya se sabe. Esta sentencia ensombrece su quehacer con el recuerdo anticipado del fracasso. Pero el arte acepta esta meta trágica, no se resigna a su descarnado destino de imagen. Quizá no haya un lugar del arte, pero hay una posición suya que apuesta obstinadamente a la posibilidad de una dimensión imposible. Una posición que quiere denunciar la impostación del signo, dismantelar la scena y tocar la cosa que nombra: de una vez por todas, revelar el

Assim como Walter Benjamim que “ao modo de teses” (SELLIGMANN, 2013, p,24) nascido de um sentimento urgente como resposta “aos terríveis fatos políticos de que era contemporâneo: a ascensão do nazifascismo, os desdobramentos da sociedade capitalista com suas crises e a guerra iminente” (SELLIGMANN, 2013, p,24), Escobar escolhe também, em forma de pensamento e escrita fragmentária, investigar os “novos” meios de composição, reprodução e divulgação das artes, e mais ainda de perceber possíveis caminhos para que apesar da arte estar, como dito acima no excerto, vinculada ao círculo da representação, ainda caracterizar-se pela falta, pela hiância que produz entre sua imagem e o objeto que representa, ou pela distância que produz quando vira mercadoria nas vitrines, ou nos museus, como diz Escobar, cria outra aura, dessa vez pelo esteticismo massivo da era da “reprodutibilidade técnica”

A aura agora deriva da síntese e da organicidade das formas, da singularidade, autenticidade e originalidade da obra, da genialidade do impulso transgressor de sua circulação e sua inscrição institucional. Abusivamente, essas notas ausentes no culto passam a constituir-se como atributos essenciais da estética moderna e em modelo canônico e universal da arte. (ESCOBAR, 2009, p, 53, tradução nossa)²⁶

E assim como em Benjamim, interessa a Ticio compor uma crítica também ao mercado global da arte, hoje quando tratamos de arte é importante colocar uma crítica também ao que a globalização e sua “estetização” massiva tem feito das práticas artísticas e também da literatura. Longe de ser uma investigação baseada somente nas características próprias da arte, ou de resguardá-la em sua redoma aurática, Escobar faz também uma crítica sobre a “nova organização” do mundo e principalmente, o neoliberalismo e pensa em modos pelos quais a arte possa recuperar seu caráter nomeadamente político, não só diante dos regimes da arte, bem como à sua morte no final do século passado. Segundo o autor paraguaio,

Já se sabe que a arte perdeu a exclusividade de seus lugares e só pode ser considerada em uma situação de trânsito, deslocamento e *entrevero*:

enigma de lo real de um golpe certero y último. El arte crítico siempre comienza recusando el artificio de la representación. (ESCOBAR, 2009, p, 28)

²⁶ El aura deriva ahora de la síntesis y la organicidad de las formas, de la unicidad, autenticidad y originalidad de la obra, de la genialidad y el impulso transgresor de su circulación y su inscripción institucional. Abusivamente, estas notas ausentes en el culto pasan a constituirse en atributos esenciales de lo estético moderno y en modelo canónico y universal de arte (ESCOBAR, 2009, p, 53).

antes de possuir seus próprios lugares, ela só pode aspirar a ocupar lugares específicos (e transitórios). A diferença é, portanto, apenas enfatizar a posição política [...] certas formas atuais de arte popular e de arte de filiação vanguardista parecem ter melhores chances de manter ou retomar posições críticas do que outras expressões expostas aos interesses do mercado. (2009, p,72)²⁷.

A transitoriedade de que fala o autor sobre a arte contemporânea é o aspecto principal que essas práticas produzem pela resistência ao mercado, as formas das produções contemporâneas, para usar as palavras de Garramuño, são formas de impertinência, pois quando algo não pode ser nomeado, não pode ser imediatamente capturado, e por sua vez, vendido, apropriado. De acordo com Vladimir Safatle,

Por mais que isso possa parecer contraintuitivo, a verdadeira política está sempre além da afirmação das identidades, sejam individuais ou coletivas. Ela inscreve, em estruturas sociais amplas, modalidades antipredicativas de reconhecimento que encontram sua manifestação em dimensões sociais da linguagem e do desejo marcadas pela produção singular de circulação do que não se deixa experimentar sobre a forma do próprio. (2015, p, 251)

O que não se deixa experimentar pela forma do próprio evidencia ainda uma outra recusa a uma das definições mais clássicas de representação que é o reconhecimento, como interpela Garramuño,

Em que medida noções fundamentais da estética, sustentadas na figura da representação, têm sido substituídas na arte contemporânea por operações que tem mais a ver com a produção de afetos e efeitos? [...] Sair da forma para pensar nesses afetos e efeitos pode ser um modo menos disciplinado, mais impertinente, mas também talvez mais produtivo para pensarmos nas transformações de uma noção de estética na cultura contemporânea. (2014b, p,106)

Ainda nesse sentido, para retornar à questão da estética “o regime das artes é, antes de tudo, a ruína do sistema de representação, isto é, de um sistema em que a dignidade dos temas comandava a hierarquia dos gêneros dos gêneros de narração” (RANCIÈRE, 2009, p,47), ou seja, quando Garramuño ou Safatle discutem a impropriedade como característica principal das arte contemporâneas, corroboram uma prática estética que não

²⁷ Ya se sabe que el arte ha perdido la exclusividad de sus lugares y no puede ser considerado sino em situación de tránsito, desplazamiento y entrevero: antes que a poseer lugares propios sólo puede aspirar a ocupar emplazamientos particulares (y transitórios). La diferencia es, por eso, sólo de énfasis en la posición política [...] Ciertas formas actuales de arte popular y de arte ilustrado de filiación vanguardista parecen tener mejores posibilidades de conservar o retomar posiciones críticas que otras expresiones excesivamente expuestas a los intereses del mercado (2009, p,72)

esteja articulada, nem subjugada à hierarquia dos gêneros ou dos temas específicos da representação.

No entanto, ao propormos essa leitura das práticas contemporâneas ainda não fica claro como elas se distanciam, por exemplo, do que era praticado pelas vanguardas artísticas, principalmente as latino-americanas. Nos interessa saber como os processos de resistência e ruptura das vanguardas foi adequado ao mercado, “as principais vanguardas fracassaram em sua tentativa de abolir a autonomia da arte e minar suas próprias instituições, violaram suas promessas de emancipação social e libertação política.” (ESCOBAR, 2009, p,73, tradução nossa).²⁸

Nas palavras de Escobar, quem sabe a dificuldade maior dessa proposta contemporânea da arte consista na tarefa de sanar os pecados das vanguardas “(mesianismo, elitismo, formalismo, ostracismo)” (2009, p,74), pois as manobras básicas de choque foram apreendidas pelo adversário: a oposição transgressora e o experimentalismo inovador, assim como o impacto, o escândalo e a obscenidade foram tomadas e domadas pelas telas, as vitrines e pelos cenários globais. As características criadas pelas vanguardas foram absorvidas pelo anúncio, pelo slogan. “A dissidência vende. O marginal vende. Tudo o que surpreende, emociona ou comove, vende.” (2009, p,75, tradução nossa).²⁹

Na medida em que impressione sem perturbar nem comprometer, surpreenda sem interpelar, sem levantar questões nem deixar pendente a pergunta pelo que não se apresenta, “acoge la diferencia para que parezca propia” (2009, p,75). Foi assim, segundo Escobar, que a vanguarda se tornou ela mesma tradição, sua transgressão experimental passou a integrar o “menu” do esteticismo massificado, re-elitizando a inovação como registro midiático. Ainda nesse sentido,

Como recuperar essa dimensão política da arte aberta para a construção coletiva da história [...] como disputar com o adversário (o mercado), e voltar produtivo al lugar intransponível da distância. A arte guarda um velho truque diante do qual pode, se não oferecer panaceias, se ampliar de pistas. Se trata da possibilidade que tem suas formas de trabalhar suspensas sobre o abismo da falta. Empenhar-se em dizer o real impronunciável e fazer de sua inconsistência o princípio de um novo jogo. (2009, p, 78, tradução nossa)³⁰

²⁸ las principales vanguardias fracasaron en su intento de abolir la autonomía del arte y socavar sus propias instituciones, incumplieron sus promesas de emancipación social y liberación política (ESCOBAR, 2009, p,73)

²⁹ La disidencia vende. Vende lo marginal. Todo lo que asombra, excita o conmueve, vende. (2009, p,75).

³⁰ Cómo recuperar esa dimensión política del arte abierta a la construcción colectiva de la historia[...] Cómo disputar con el adversario (el mercado), y volver productivo el lugar insalvable de la distancia. El arte guarda un viejo truco mediante el cual puede, si no ofrecer panaceas, sí acercar pistas. Se trata de la

A esse novo jogo Escobar vai postular a ideia de um perigo constante que arte então possa tomar, quando dentro das paisagens globais sacrifica seus contornos, pode acabar se dissolvendo infinitamente, num niilismo absoluto da arte até perder seu nome. No entanto, quando provoca a perda de seus próprios contornos, quando perde as propriedades que lhe definiam um nome, a arte pode recuperar seu caráter não institucionalizado e hegemônico, pode retomar a estética como sua dimensão nas práticas sociais, enquanto efeito performativo dessas práticas que por sua vez reverberam o caráter político da arte.

Quando no título dessa dissertação inicia-se um pensamento sobre os aspectos da arte e da literatura na contemporaneidade, há um dêitico que evidencia a necessidade de pontuar de onde estamos falando, como também acaba sendo o ponto central de articulação dos dois autores e conceitos escolhidos para compor a discussão nesse texto. Desse modo, é necessário retroagir um pouco sobre a questão da América Latina, singularizando sua experiência dentro de toda a discussão que já foi feita até aqui, principalmente para evidenciar o procedimento político que a arte e a tradição tomam quando a América Latina tem uma dinâmica da modernidade diferente da ordem moderna criada pela Europa.

Em um texto de 2007, Carlos Gadea discute essa dinâmica da modernidade na América Latina, sua sociabilização e institucionalização nos seguintes parâmetros:

Na América Latina, não em menor escala que nos contextos europeus e norte-americanos, o desenvolvimento de “formalizações” das sociabilidades representou um determinado esquema classificatório, ordenador, redutor e de exclusão de maneiras de “estar no mundo”. Isso é consequência, obviamente, da construção de conceitos ou categorias que representam uma realidade previamente interpretada do mundo social, pela qual se fixam normas de conduta inclusivas e excludentes, assim como se estruturam possibilidades de ação e o traçado de fronteiras do legítimo e do excluído – fronteiras do sentido de “convenções sociais” criadas em condições particulares, e também no sentido de “criar identidades” sociais que, com o tempo, se apresentam para todos como “naturais” (2007, p,114)

Ou seja, é necessário que a crítica que se pretende ao escolher a América Latina, e mais ainda, os termos da estética contemporânea produzida aqui, exija um duplo

posibilidad que tiene sus formas de trabajar suspendidas sobre el abismo de la falta. Empeñarse en decir lo real impronunciable y hacer de esa incosecuencia el principio de un nuevo juego. (2009, p, 78).

movimento. O primeiro que investiga de modo muito fragmentário as bases da arte e sua tradição conceitual na cultura ocidental, e o segundo que singulariza esse primeiro aspecto quando precisa recorrer também a um recorte temporal e espacial que abranjam a experiência da arte na América Latina atual. Não à toa no início da dissertação precisamos definir o que entendemos por temporalidades e territórios, entendendo também que são modos de organização das subjetividades com o tempo e o espaço, provocadas por sua vez pela expansão das categorias disciplinares.

Enquanto lugar periférico a América Latina tem ainda mais potência no que diz respeito a uma fuga dos parâmetros de produção de uma arte específica, como não participamos inteiramente do mercado da arte, principalmente por esse aspecto da cultura ser cada vez menos incentivado pelo Estado, podemos então fugir/criar entremeios de não obedecer à lógica mercadológica e portanto, não ceder aos moldes hegemônicos de produção da arte. Ao mesmo tempo que essa falta de incentivo é péssima, provoca também uma criatividade cada vez maior de estéticas (meios e materiais) advindas das práticas e arranjos da cultura popular e das “periferias culturais”. No entanto, a ressalva acerca da falta de ação estatal, não legitima que isso deva continuar acontecendo, Escobar nos alerta sobre o seguinte,

A gestão cultural deve não só garantir a vigência dos direitos culturais, mas também desenvolver políticas públicas que garantam a continuidade das minorias produtoras de cultura local diante da expansão avassaladora dos modelos comunicativos e mercantis da cultura. (2009, p,90, tradução nossa)³¹

A situação descrita tem consequências básicas sobre o curso da arte crítica desenvolvida nas periferias latino-americanas. Ainda segundo Escobar, em primeiro lugar há uma tarefa de construção da esfera pública que conseqüentemente força a constituição de um espaço efetivo de cidadania para a consolidação democrática no Cone Sul, diante dos quais a arte contemporânea não pode se alhear. Em segundo lugar, porque aparta nossas práticas de uma tendência euro-norte-americana da institucionalização da arte, aqui o sistema da arte não coloca seu sentido, pois a contestação levantada desde esses lugares periféricos não obedece a um esteticismo generalizado/generalizante, pelo contrário, promove uma tensão conceitual que diferencia-se sempre de si mesma, como é o caso por exemplo, da noção de inespecificidade que trataremos mais tarde.

³¹La gestión estatal debe no sólo garantizar la vigencia de los derechos culturales, sino desarrollar políticas públicas que aseguren la continuidad de minorias productoras de cultura local ante la expansión avasalante de modelos comunicativos y mercantiles de la cultura transnacional de masas. (2009, p,90).

Nas palavras de Escobar, “Hoje se tende a considerar o valor de uma obra mais por sua performatividade social, sua orientação em relação ao real e sua espessura narrativa e conceitual do que por suas qualidades técnicas ou composicionais, como também por seu apego a gêneros ou tendências” (2009, p,92, tradução nossa)³². No contexto do pensamento contemporâneo as práticas artísticas se mobilizam em promover deslocamentos provisórios desde onde considerar o conceito de arte não como uma essência, mas sim como um constructo histórico. Não se trata de anular a oposição entre forma e conteúdo, senão para concebê-la como tensão contingente. “Se nenhuma posição é predeterminada nos campos incertos da cultura, menos será nos campos abertos da arte.” (ESCOBAR, 2009, p,93, tradução nossa)³³.

Ao mesmo tempo que o início da investigação elaborada desde a escrita de Ticio Escobar colocou algumas dúvidas sobre as teorias da representação e seus paradoxos o autor ainda nos provoca, quando no último fôlego de sua articulação sobre a teoria da arte, a retornar a antinomia da forma/conteúdo. Ele o faz porque quer incidir uma crítica que não abandone definitivamente as categorias de análise dos procedimentos artísticos tradicionais, pois entende que deles ainda surgem potencialidades para falar da abertura dos limites que nomeiam a arte. “Por um lado, a forma deixou de constituir a rubrica do sentido; por outro, o conteúdo perdeu a função de endossar a presença, convocar a verdade.” (ESCOBAR, 2009, p,94, tradução nossa)³⁴.

Dissolvido o pacto essencial, ambos (forma e conteúdo) deslizam de seus postos e enfrentam deslocamentos que devem ser assumidos através de movimentos de curto prazo, asseverando um caráter provisório, como não há mais dentro ou fora, o que se tem é um limite que não fecha nada. “Para essas práticas contemporâneas, uma leitura estritamente disciplinada ou disciplinária parece captar pouco do evento ou acontecimento, já que a crise da especificidade coloca em questão toda definição exclusivamente formalista da estética” (GARRAMUÑO, 2014b, p, 99).

³² hoy se tiende a considerar el valor de una obra más por su performatividad social, su orientación hacia lo real y su espesor narrativo y conceptual antes que por sus cualidades técnicas o compositivas, o bien de su adscripción a géneros o tendencias. (2009, p,92)

³³ Si ninguna postura se encuentra predeterminada en los ámbitos inciertos de la cultura, menos estará en los descampados del arte. (ESCOBAR, 2009, p,93)

³⁴ Por un lado, la forma ha dejado de constituir la rúbrica del sentido; por otro, el contenido ha perdido la función de avalar la presencia, convocar la verdad. (ESCOBAR, 2009, p,94)

EL ARTE FUERA DE SÍ?

Ao transformar o título do livro de Ticio Escobar em uma pergunta, o que se pretende é questionar uma definição de arte ou de literatura que hoje possa estar se produzindo em constante tensão entre os dois campos. Mas, até aqui a discussão dessa dissertação não definiu claramente uma crítica a uma noção de literatura que foi produzida pelo século passado, definidamente pelo que chamamos de modernidade (leia-se ocidental e euro-norte-americana).

No texto tão conhecido dos estudiosos de literatura contemporânea - *Literaturas pós-autonomas* (2007) - Josefina Ludmer aponta para possíveis dissoluções que o literário tem sofrido, a ponto de nem poder mais “poder” ser chamado por esse nome. Para a autora a pós-autonomia da literatura destitui o que a define enquanto tal, seja o campo literário, as dicotomias de ficção e realidade, as categorias de autor, narrador, personagem, enfim, uma série de propriedades que as linhas de estudos criaram para que a literatura fosse reconhecida como campo fechado, e, portanto, autônomo. Quando Ludmer diz pensar-se enquanto uma crítica em trânsito, afirma também qual é o caráter possível de articular uma crítica sobre as produções atuais da literatura “Me puse en un lugar trans o post o pré-literário y ahora trabajo con superposiciones e interrelaciones múltiples” (LUDMER, 2006, p. 27).

Contudo, pensar uma arte fora de si, ou por extensão, uma literatura fora de si, presume um retorno ao que se chamou de literatura autônoma. Se entendermos que nem sempre as conceituações modernas existiram e que, por sua vez também provocaram ruptura com as tradições anteriores e mesmo assim continuaram chamando-se de literatura, de que modo isso se diferencia do que acontece hoje? Por que hoje precisamos anunciar seu fim, sua morte? “a literatura do século XX colocou em cena seu fim em um longo suicídio faustoso, pois se desejava aboli-la, era porque ela ainda existia demais” (COMPAGNON, 2012, p, 58).

1- Ora, no curso da história foram dadas várias definições notáveis do poder da literatura- de sua utilidade e de sua pertinência. 1. A primeira é a definição clássica que permite a Aristóteles, contra Platão, reabilitar a poesia em nome da boa vida. É graças à *mimesis* – traduzida hoje por *representação* ou por *ficção*, de preferência a *imitação* – que o homem aprende, ou seja, pelo intermédio da literatura entendida como ficção. (COMPAGNON, 2012, p, 37)

2- Uma segunda definição do poder da literatura, surgida com o Século das Luzes e aprofundada pelo romantismo, faz dela não mais um meio de instruir deleitando, mas um remédio. Ela liberta o indivíduo de sua sujeição às autoridades, pensavam os filósofos; ela o cura, em particular, do obscurantismo religioso. A literatura, instrumento de justiça e tolerância, e a leitura, experiência de autonomia. (COMPAGNON, 2012, p, 45)

3- Segundo uma terceira versão do poder da literatura, esta corrige os defeitos da linguagem. A literatura fala a todo mundo, recorre à língua comum, mas ela faz desta uma língua particular – poética ou literária. (COMPAGNON, 2012, p, 48)

A esse cronograma da literatura que faz Antoine Compagnon, nos interessa exatamente o lugar que ele exerce, enquanto professor do Collège de France. O autor demarca um tradicionalismo que a palavra literatura ocupa em suas concepções ao longo do tempo e que mostram desse modo, como a disputa por essa palavra, ou pelos efeitos que ela consitiu nas sociedades ocidentais estão sempre do lado de sua institucionalização, de sua recusa, ou mais propriamente de um domínio muito específico de sua técnicas e materiais. No entanto, é o mesmo autor que vai propor uma quarta via para o poder da literatura, e é nesse momento que sua articulação nos interessa mais proximamente. Compagnon nos convoca a reabilitar o conceito de literatura, enquanto trapaça, fazer desconfiar esse conceito dele mesmo,

ora, é mais cômodo anular a literatura que reconstruir sobre ela. O próprio da literatura é a análise das relações sempre particulares que reúnem as crenças, as emoções, a imaginação e ação [...] a literatura desconcerta, incomoda, desorienta, desnor-teia [...] a literatura é um exercício do pensamento[...] ela jamais conclui, mas fica aberta (2012, p, 66).

Mais uma vez a desconfiança precisa recair sobre o que nos antecede, para que então se entenda que literatura é uma categoria extensa e que ao longo de muito séculos, contextos, disputas de poder e campos discursivos serviu enormemente para legitimar atrocidades, pensamentos únicos, ou em contrapartida, assegurar um lugar de potência para os que pertencem à margem do poder, ou às margens do mundo.

Quando em 1985, Josefina Ludmer ministrou seu curso sobre *Algunos problemas de teoria literária* (2015), a autora retomou de modo sucinto os enfrentamentos fundamentais de uma teoria literária moderna que acabou abrindo um panorama ao qual podemos recorrer quando nos interessa ver de modo mais geral, quais são as principais correntes da teoria literária no século passado, ou nas palavras da autora

“teorías de la

especificidad literaria³⁵” (p,146). A pergunta principal que ela apresenta é: O que se definiu por literatura? O que é a literatura. A essas perguntas existem duas respostas fundamentais

Por um lado, a literatura é definida por algo interno, intrínseco aos textos: é algum tipo de discurso diferente de todos os outros, que contém marcas próprias. Definição intrínseca e imanente de literatura. Ou, a outra possibilidade, a literatura é definida de fora, definida por instituições, defendida por certos grupos ou agentes, definida pelo sistema literário, definido pelo uso, pela maneira como é lido, (LUDMER, 2015, p,147, tradução nossa)³⁶.

“Como pensar formas, como pensar outras formas que não sejam essa famosa estrutura centrada, ou esse famoso sistema binário, ou o famoso sistema hierárquico, todos repressivos e autoritários.”³⁷ (LUDMER, 2015, p, 158, tradução nossa). A teoria da autorreferência é formada pelos sistemas formais, que por sua vez instauram a especificidade como se fosse algo intrínseco a literatura, no entanto, sua formulação é enganosa quando confunde um efeito da literatura (autorreferencialidade) como sua característica essencial.

Nesse sentido, quando a questão do “fora de si” é articulada desde aqui, não parece absurdo tanto os críticos latino-americanos, como parece aturdir aos grandes nomes da teoria literária mundial. Quando nessa dissertação a articulação de ideias está centrada em sua maioria no pensamento de autores desse canto do mundo, a proposta é mostrar como os críticos do Sul apenas observam a prática da chamada “pós-autonomia”, como mais uma possibilidade de pensar o mundo em comum, destituído das separações disciplinares que alijam em campos, saberes, instituições uma intersecção das diferenças que poderia ser muito mais profícua para novos mundos.

³⁵ Para a autora essas teorias se dividem assim: Formalismo (1915-1930), Escola de Praga (1930) e Sociologia das instituições, especificidade, função poética, *ostranenie*, teoria do texto e especificidade do texto (1960-1980). (LUDMER, 2015, p, 148).

³⁶ Por un lado, la literatura se define por algo interno, intrínseco a los textos: es algún tipo de discurso diferente a todos los otros, que contiene sus marcas propias. Definición intrínseca, imanente de la literatura. O, la otra posibilidad, la literatura se define desde afuera, la definen las instituciones, la definen ciertos grupos o agentes, la define el sistema literario, la define el uso, el modo en que es leída, etc. (LUDMER, 2015, p,147)

³⁷ Original: Cómo pensar formas, cómo pensar otras formas que no sean esa famosa estructura centrada o ese famoso sistema binário o el famoso sistema jerárquico, todos represivos y autoritários. (LUDMER, 2015, p, 158).

No texto *Sociedad sin relato* de 2011, o antropólogo argentino Néstor García Canclini, dedica-se no primeiro capítulo ao desenvolvimento do que chama também, assim como Escobar, de *El arte fuera de sí*, segundo ele,

A arte é o lugar da iminência. Seu atrativo procede, em parte porque anuncia algo que pode acontecer, promete o sentido e o modifica com insinuações [...] ao dizer que a arte se situa na iminência, postulamos uma relação possível com o “real” [...] também na expansão da arte mais adiante de seu próprio campo [...] as distintas indefinições entre ficção e realidade se confundem devido ao declínio de visões totalizadoras que localizem as identidades em posições estáveis. (p,14, tradução nossa)³⁸

O lugar da iminência é o lugar que faz aparecer, a cada vez uma vez, a potência da arte, como em Benjamim sobre a aura. Esse lugar ao contrário do que se possa imaginar, nunca se confunde consigo mesmo e nunca é idêntico a si. Quando parece que a arte e a literatura perdem seus contornos por não se identificarem mais consigo mesmas, é quando recuperam novamente um caráter indefinido, ao mesmo tempo indispensável para a criação de novos mundos. Quando antes falávamos da dissolução dos binarismos, a crítica estava não só na derrocada de dois termos paradoxais, portanto, dependentes. Mas na investigação de seus interstícios, no entrelugar que ocupa a barra que separa os termos faz surgir “a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” (BENJAMIM, 2019, p,58). Nas palavras de Canclini, o sentido da iminência é o que faz do estético algo que nunca acaba de produzir-se, não busca converter-se em um ofício codificado nem em mercadoria rentável. “Os entrelaçamentos das práticas artísticas com as demais fazem duvidar dos instrumentos teóricos e dos métodos com os quais tenta se compreender na poética pós-modernas.” (CANCLINI, 2011, p, 15, tradução nossa)³⁹

Nas palavras de Ana Kiffer, o efeito imediato desse “fora de si”, é não somente apagar as fronteiras dentro e fora, “mas, e sobretudo, o deixar entrever, no flash de uma

³⁸ el arte es el lugar de la inminencia. Su atractivo procede, en parte, de que anuncia algo que puede suceder, promete el sentido o lo modifica com insinuaciones. [...] Al decir que el arte se sitúa en la inminencia, postulamos una relación posible con “lo real [...] también en la expansión del arte más allá de su campo próprio [...] Las distintas indefiniciones entre ficción y realidad se confunden debido al ocaso de visiones totalizadoras que ubiquen las identidades en posiciones estables. (p,14)

³⁹ Los entrelazamientos de las prácticas artísticas con las demás hacen dudar de los instrumentos teóricos y de los métodos con los que se intenta comprenderlas en las estéticas posmodernas (CANCLINI, 2011, p,15)

fresta, que tais fronteiras, além de móveis, são efeitos visuais, sonoros, táteis, entre muitos outros, de construções e desconstruções permanentes e aleatórias” (2014, p, 63). Citando Bernard Andrieu, a autora conclui, “não que sejam dissolvidas numa fusão ou confusão de gêneros, mas porque tornaram-se dispositivos operatórios para chegar até o outro lado do corpo, nesses lugares inéditos que se dão através da consciência experiencial e não mais somente através de categorias de julgamento” (ANDRIEU, 2012, p,42 *apud* KIFFER, 2014, p,63). Ao explicar o título de seu livro *Sociedad sin relato*, Canclini corrobora exatamente o que propõe Kiffer, o fora de si do relato, ou da arte, ou da literatura está colocado por uma vontade coletiva, porque não se quer mais representar ou produzir um único relato, de um sujeito também único

Em primeiro lugar, o título. Por que a sociedade sem relato? Deve-se esclarecer que o digo no singular. Não é “sem relatos”, nós vivemos em uma sociedade cheia de relatos. O que eu quero dizer com o título é que não há um relato hegemônico que articule as diferentes nações. As grandes referências de outras épocas foram perdidas. As religiões, as ideias políticas continuam existindo, mas sem a força de outras épocas, tornam-se relatos mais questionados do que seguidos. A sociedade atual está cheia de relatos que dialogam entre si, que se hibridizam continuamente. As pessoas já não querem seguir um único relato, preferem a busca na diversidade. (2012 p,114)

O pós-modernismo, segundo Canclini, é um período das últimas décadas do século XX que celebra a pluralidade dos relatos; e fez uma crítica devastadora à pretensão da Modernidade de estabelecer um único relato. A prática do “fora de si” parece corroborar um exercício desse relato múltiplo. Para Kiffer,

A paradoxal noção de “fora de si” encontra aqui sua própria condição de possibilidade deixando de ser um julgamento moral ou imaginário sobre aquele que perde a razão em estado de fúria, o “fora de si” ganha através da escrita essa liberação – estar habitado pelo fora, ou escrever como processo de uma experiência do desabrigo subjetivo é o que vem nos propor muitas das experiências artísticas modernas e contemporâneas [...] Outras corporalidades, portanto, é o que vem reivindicar a escrita enquanto prática ou cena de um estar “fora de si”. (p.54).

Dito de outro modo:

a pergunta pelo limite evoca, como disse Foucault, essa matéria residual das oposições que vem constituindo a forma majoritária na cultura ocidental de acessar o mundo. Se antes apostaríamos que esse modo é fundante de um sujeito, que ele será sempre o modo de ser de sua relação com a linguagem, com o outro com o corpo, hoje já não

poderíamos nos servir de tanta assertividade. [...]. Estaríamos hoje efetivamente mais aptos a entrega à letra órfã? À palavra sem pai transitando em espaços desconhecidos, ainda inomináveis? Estaria essa escrita articulando-se sob outra forma de vínculo não mais dual nem hierarquizante? (KIFFER, 2014, p, 58-59)

À essas perguntas talvez apenas a prática inespecífica possa responder.



Monumenta 2007, exposição de Anselm Kiefer no Grand Palais em Paris⁴⁰

⁴⁰ Foto: Bertrand Ridoff Petroff In: Os circuitos dos afetos, Vladimir Safatle, 2015, p, 132.

INESPECIFICIDADE

Assim, a expressão subjetiva só pode aparecer lá onde o artista saberá quebrar a regularidade da forma. Quebras que darão à forma sua tensão interna, que lembrarão à forma como ela estará sempre assombrada por algo de informe que parece insistir.

Vladimir Safatle

Finalmente, inespecificidade! *Formas de impertinência, práticas da impertinência, fora de si, aposta no inespecífico, desapropriação da especificidade, crise, formas do impessoal e mundos em comum.* Esses são os termos, ou conceituações que Florencia Garramuño tem especulado desde as novas formas de produzir arte e literatura na contemporaneidade. Nesse momento da dissertação (que se quer como ensaio), parece culminar um possível exercício de resposta a tudo que foi apresentado até aqui. Quando articulamos entre uma renovação da estética como prática política, ou quando lemos em Escobar um retorno ao paradoxo da representação para apontar seu caráter diferenciador – quando se pensa na fricção de sua binariedade, ao invés de abandonar essa categoria que pode ainda ser potente como procedimento, porque pode produzir uma diferença sempre descoincidente de si – estávamos querendo chegar à proposição da inespecificidade.

Contudo, antes de passar para o conceito, retomemos à palavra, ou ainda, retornemos à palavra contrária que esse conceito carrega. O que quer dizer especificidade? Ou melhor, o que quer dizer específico? Segundo a definição do dicionário Houaiss, específico é o que é próprio de uma espécie; peculiar; destinado ou pertencente exclusivamente a um indivíduo ou a um caso; especial, exclusivo, próprio; inerente; partindo desses significantes, interessa-nos ainda retornar então ao que seja a espécie. De modo geral, a espécie é aquilo que identifica, separa e classifica, em grupos, ou em indivíduos, características próprias. Mais especificamente, apresentaremos antes da inespecificidade em Garramuño, uma leitura da espécie em Nuno Ramos e Eduardo Viveiros de Castro, o primeiro artista plástico e escritor, o segundo antropólogo.

Ao recorrer à escrita dos dois autores, nos interessa asseverar uma prática inespecífica da crítica, que expande suas inquietações por meio de variados suportes, sejam teórico-disciplinares, ou artísticos, por isso recorreremos a um antropólogo e a um artista. Nuno Ramos tem um texto de 1997 chamado *Uma espécie de origem*, no qual provoca a seguinte pergunta, “Então é isso que resta? — colocar a pergunta pela origem a partir do confronto entre uma tira de pelúcia e uma chapa de cobre, entre uma folha de plástico e uma lâmina de vidro?” (p, 182). A resposta é uma proposta inespecífica, ao colocar em contato materiais e espaços ríspidos e inesperados, “de onde poderiam surgir reações surpreendentes, a revelar uma gênese dos seres na aproximação de elementos díspares, no desencadeamento de energias poderosas e incontroladas” (p, 182), o procedimento com o material faz surgir uma pergunta sobre a própria origem, ou espécie, uma vez que, não pode ser mais evocada como início definitivo e definidor dos diferentes arranjos que possa tomar quando entra em contato com todos os outros materiais e espaços. A prática artística de Ramos vem dar a ver essa cisão, que o volátil e o incorpóreo evocam quando se misturam, cisão de origem, cisão de espécie. Não por acaso é sua obra de 2010, *Fruto Estranho*, que atija a elaboração de Garramuño sobre a inespecificidade na estética contemporânea.

Para além de ser uma crítica que pertença ao campo das artes, a prática de Ramos questiona uma organização do mundo contemporâneo que esteja calcada numa história de um passado linear e definitivo. Segundo Rodrigo Naves,

Aquilo que vemos, aquelas aparências ostensivas, em seu tensionamento, apontam um outro tempo pronto a irromper. Aqui o passado não é a lenta sucessão que estabiliza o presente, tornando-o lógico e compreensível. A comunicação entre eles faz com que o retesamento instituído no presente potencialize o que lhe serve de base. Portanto temos aqui uma experiência do presente consideravelmente diversa das experiências corriqueiras, o que permite afirmar que também nessas obras uma certa autonomia se estabelece. E a origem, longe de ser a postulação substancialista de um estrato primeiro da realidade, mostra-se antes como uma fenda que interrompe a sequência dos acontecimentos. Nos nossos dias, o passado tende a aparecer como algo de que precisamos nos livrar para que um futuro sem embaraços se instale plenamente. Particularidades de toda sorte — pessoais, regionais, políticas, históricas, nacionais, culturais — atravancariam um desdobramento uniforme e sem fim à vista. (RAMOS, 1997, p,185)

Talvez seja a isso que Garramuño se refira quando propõe *o avanço do outro sobre mim*, uma fenda que interrompa a sequência de um indivíduo que evoca sempre a si

mesmo, ou de uma identidade única, ou de uma História universal sobre o mundo. A vida em comum assemelha-se com a tensão provocada pelos diversos encontros que as diversas formas de arte e literatura possam provocar juntas, no entrecruzamento de seus procedimentos.

Eduardo Viveiros de Castro vai apontar para mais um aspecto da espécie que interessa antes de passarmos definitivamente para a inespecificidade no pensamento de Garramuño. Esse pequeno exercício de falar primeiro da espécie, vem de uma proposta da Revista *e-misférios* de 2013, que enviou para Viveiros duas questões principais sobre o conceito de espécie ao longo do desenvolvimento da teoria antropológica, são elas: 1) A categoria de espécie ainda é útil para entender o mundo? 2) Qual é o seu valor para produzir conhecimento?

Dentro do desenvolvimento do seu pensamento elaborado como perspectivismo, Viveiros responde, ao mesmo tempo que provoca, ao dizer que o conceito de espécie, pensado na Antropologia Ocidental, foi criado para dar aos humanos uma integridade como unidade coerente, ou seja, para além de ser uma discursividade científica ela mantém os humanos no topo das relações com os demais animais, que por sua vez, tipifica as relações que os próprios humanos vão estabelecer entre si. Segundo ele,

Nesse sentido, as diferenças entre “espécies” não se projetam em um plano ontológico homogêneo, a menos que definamos corporalidade como o constituinte de tal plano; no entanto, essa corporalidade é uma totalidade heterogênea e relacional de afetos, e não uma substância dotada de atributos. (2013, p,7)

Ou seja, dentro de tudo isso que vem sendo apresentado até aqui, a espécie quer demarcar alguns pertencimentos e ontologias, que por sua vez, destroem por completo aquilo que deveriam produzir como potência. Nas palavras do autor, trata-se da noção de que o mundo é povoado por um número indefinidamente indeterminado de espécies de seres dotadas de consciência e cultura. Isso está associado à ideia de que a forma manifesta de cada espécie é uma “roupa” que oculta uma forma interna. Nas cosmologias ameríndias por exemplo, “a espécie é uma categoria *sui generis*, a saber, a afirmação de que cada uma das espécies é dotada de um ponto de vista singular, é constituída como um ponto de vista singular” (2013, p, 9).

Nesse sentido, parece-nos mais proffcuo irmanar um conceito de espécie, que assim como nas práticas ameríndias de vida, com a *coaccessibilidade* entre as espécies, e para aludir às práticas contemporâneas de arte e literatura consiga produzir estéticas capazes de apontar para a criação desse *avanço do outro sobre mim*.

Passemos então ao inespecífico. O trabalho de Florencia Garramuño com a análise dos textos literários produzidos na contemporaneidade, vem de seu interesse pelas literaturas produzidas, tanto no Brasil, quanto na Argentina, a partir da década de 70/80 do século passado. Por esse motivo, retroagir um pouco na produção teórica da autora nos ajuda a vislumbrar, o que ao longo da escrita dela, foi sendo chamado de prática inespecífica. No livro de 2012, *A experiência opaca, literatura e desencanto*, Garramuño percorre uma espécie de comparativismo entre as categorias do moderno e da subjetividade, sob uma perspectiva do desamparo e implica na busca de uma realidade, um exercício paradoxal, em que esse encontro com a realidade seja promovido pelo vazio causado pela perda da experiência moderna do sujeito com o mundo.

Ao longo de 259 páginas, entre a pergunta do marco da diferença contemporânea e as saídas da autonomia, a autora ensaia sobre os restos do real evidenciados pelos textos de autores como Ana Cristina César, Waly Salomão e José Juan Saer, que já apontavam para uma prática inespecífica do texto, quando ainda nos anos 70. Segundo Beatriz Resende, no texto *Experiência partilhada* (2012), o conceito chave dessa obra de Florencia Garramuño é – experiência – ele surge no texto de Garramuño

submetido a uma espécie de *contágio* com duas noções deslocadas de seu campo original para dialogar com o questionamento proposto pelo termo de *arte e literatura*. São elas: o neologismo criado por Hélio Oiticica em “euxistenciatega do real” e a noção de “campo expandido” de Rosalind Krauss [...] os dois termos são *úteis* na busca de contingências críticas que permitam o trato com escritas artísticas que, como diz ainda a autora, “violentam os limites” entre o que é e o que não é literário. No entanto, tais procedimentos teóricos desenvolvidos ao abordar a arte como “suporte da experiência” vão necessitar da noção de “opaco” como garantia de reconhecimento do “incapturável”, evitando a associação de experiência à de “vivido”, o que seria mais do que simplista; seria equivocado. (2012, p. 10-11)

Quando a experiência se torna ela mesma o mote da investigação de Florencia Garramuño, outra dimensão sobre sua noção moderna precisa ser confrontada. Na obra *A experiência opaca: literatura e desencanto* (2012), a questão central desloca o projeto

teleológico do moderno, com a proposição de um “descentralismo de sua voz dominante, ambiciosa de unidade” (p,12). Ao percorrer obras publicadas nos anos de 70/80 nos dois países, a autora recupera a dimensão histórica e política desse procedimento de descentramento, visto que os dois países acabavam ou ainda passavam pelos seus “anos de chumbo”⁴¹. Nesse momento da história, “é a experiência que se mostra incomensurável, inacessível e áspera, não mais simplesmente sua comunicação ou transmissão” (p,103).

Ainda segundo a autora,

Mas o certo é que o retorno ao sujeito e o retorno à experiência que essas escritas encenam, longe de mostrar uma confiança plena no real e na experiência, fazem da literatura e de sua aproximação a ela uma maneira de expor o real como problema, aproximando-se dele de maneira insidiosa e desconfiada, elaborando, dessa forma, uma poética do real que tenta dar conta de um real que tem, em seu pleno acontecer, contornos pouco nítidos e esquivos. Ao se opor ao projeto dessa tendência da arte moderna de se divorciar da experiência, essas poéticas mostram um abandono contundente do paradigma modernista, que será uma das linhas fundamentais das narrativas das últimas décadas. (2012, p,105).

A esse desencanto com a modernidade, Garramuño vai propor uma saída, que mais tarde vem se tornar sua aposta no inespecífico. Nas palavras da autora a arte não é mais autônoma, nem dependente do social,

a literatura não se define mais por sua relação com o real ou seu divórcio da experiência, nem por sua representação ou reconstrução de ambos. Trata-se de um desconhecimento e de uma desautorização desses espaços como esferas diferenciadas; de um desconhecimento das fronteiras entre esses espaços. (2012, p,240).

É nesse momento da escrita de Garramuño que se consegue antever as bases para a proposição de um não pertencimento dos textos literários e das práticas artísticas contemporâneas como campos fechados e separados entre si. A autora começa a especular uma forma atravessada e frequentemente *deformada* das categorizações formalistas.

Talvez possamos extrair dessas práticas uma teoria da arte que permita evitar essa transcendência e essa ideia de redenção a partir de uma visão

⁴¹ O período ditatorial no Brasil durou 21 anos, de 1 de abril de 1964 até 15 de março de 1985. Na Argentina de 24 de março de 1976 até setembro de 1983.

crítica e atenta a essas experiências, já que não se trata de abraçá-las com condescendência, mas de pensa-las e teoriza-las. (2012, p,246)

Garramuño coloca em prática exatamente o que formula no final de seu *desencanto* com a modernidade. A partir desse lugar a autora coloca para si a tarefa de produzir alguma teoria, nem que seja ela mesma muito indefinida, para analisar e constatar as mudanças que as práticas contemporâneas promovem no transbordamento das formas estabelecidas. Josefina Ludmer, que no início dessa dissertação colocou os parâmetros de temporalidades e de territorialidades, também anuncia essa tarefa

Para poder entender esse novo mundo (e escrevê-lo como testemunho, documentário, memória e ficção), precisamos de um aparato diferente daquele que usávamos antes. Outras palavras e conceitos, porque não é apenas o mundo que mudou, mas também os modelos, gêneros e espécies nos quais ele se dividia e se diferenciava. [...] Para especular, porque, afinal, como seria possível pensar se não fosse a partir daqui, América Latina? (2010, p, 07).

Há uma tendência marcada em experiências teóricas atuais de elaborar o tema, a inespecificidade vem como uma resposta à tarefa de inventar novos conceitos, novos modos de dizer sobre o procedimento estético. Segundo Reinaldo Laddaga,

Suponhamos que é possível construir uma cadeia de conceitos e metáforas que nos permitam descrever coisas que, ao mesmo tempo, fazem artistas que trabalham em domínios (nas letras, nas artes plásticas, no cinema e na música). Suponhamos que esse tempo é o presente e que o vocabulário que temos construído nos permite dizer de que maneira alguma das coisas que estes artistas fazem não poderiam ter sido feitas em nenhum outro momento (ou teria sido improvável que se fizessem). Suponhamos, então que é possível identificar um certo número de particularidades das artes do presente e que, mobilizando essas metáforas e esses conceitos, podemos distinguir algumas das linhas de influência e ressonância que recorrem às cerimônias que se celebram nos domínios e nos entornos que estão imersos. Finalmente, suponhamos que, apesar da incessante variedade de práticas que possa o variabilíssimo presente, podem propor-se generalizações que nos permitam agudizar nossas observações e refinar nossas ideias sobre o que constitui a singularidade da arte desses anos. (LADDAGA, 2010, p,05, tradução nossa).⁴²

⁴² Supongamos que es posible construir una cadena de conceptos y metáforas que nos permitan describir cosas que, al mismo tiempo, hacen artistas que operan en dominios diferentes (en las letras, en las artes plásticas, en el cine, en la música). Supongamos que ese tiempo es el presente y que el vocabulario que hemos construido nos permite decir de qué manera algunas de las cosas que estos artistas hacen no podrían haber sido hechas en ningún otro momento (o hubiera sido sumamente improbable que se hicieran). Supongamos, entonces, que es posible identificar un cierto número de particularidades de las artes del presente y que, movilizando esas metáforas y esos conceptos, podemos distinguir algunas de las líneas de influencia y resonancia que recorren las ceremonias que se celebran en aquellos dominios y en los entornos

Nesse sentido podemos afirmar que essas suposições se tornem elas mesmas esses conceitos de que fala Laddaga, esse caráter especulativo de uma possível teoria sobre o presente, sobre a singularidade da arte (estende-se também à literatura), criando modos de pensar uma produção artística/literária, que irrompe do inespecífico, que se recusa ao pertencimento, e que por sua vez desestabiliza uma rede de discursos possíveis e anteriores sobre cada campo em separado, abrindo assim para uma invenção de novos lugares e formas, sendo assim, de experiências. É a tentativa de um outro modo de pensar a estética, e de produzir estética, ou até mesmo de nem mais chamar por esse nome, a não ser que venha acompanhada de inespecificidade.

Segundo Karl Erik Schøllhamer, “a própria ausência de uma definição homogênea de literatura e a irreprimível expansão interartística e transmidiática, além da diminuição do abismo entre alta cultura e cultura popular” (2016, p,10), precisam mover novos compromissos éticos por parte dos autores que se querem críticos na atualidade, fazendo de suas práticas um “gigantesco laboratório experimental”(2016, p,10), nesse sentido o conceito de inespecificidade, por mais que contenha em si a negação, não pode também ser estabilizado.

O texto principal dessa discussão é um ensaio intitulado *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea de 2014*. A escolha por esse texto para compor essa parte da dissertação se dá pelo modo como a autora apresenta sua investigação, muito diferente da maioria dos textos teóricos, que evidenciam um método e apropriam toda a produção estética a ele, esse conceito parte completamente do lado oposto.

Garramuño está nos propondo desafiar a constância do texto narrativo produzido na contemporaneidade, desconfiando esses textos de suas respectivas especificidades e pertencimentos, uma vez que, cada vez mais temos visto e lido textos que misturam os gêneros narrativos, desestabilizando assim as noções mais básicas que conformariam uma narrativa como, romance, conto, novela etc. Para a autora há um descompasso entre a crítica literária atual e a produção artística atual, e é nessa lacuna que o exercício da análise do inespecífico se apresenta. O inespecífico passa a ser então a condição de procedimento literário na atualidade.

en los que están inmersos. Finalmente, supongamos que, a pesar de la incesante variedadde prácticas que pueblan el variabilísimo presente, pueden proponerse generalizaciones que nos permitan agudizar nuestras observaciones y refinar nuestras ideas sobre lo que constituye la singularidad de las artes de estos años. (LADDAGA, 2010, p,05)

No texto, *Saindo da ficção: narrativas não literárias*, Luciene Azevedo evidencia que o caráter ficcional tem sido destituído nas escritas atuais, ao mesmo tempo em que inventa outro lugar para a ficção

A melhor evidência disso está no investimento na indistinção dos papéis do autor, do narrador e do personagem, mas também no hibridismo formal de narrativas que se parecem com anotações, rascunhos de preparação de uma narrativa, entradas diarísticas e que muitas vezes tratam de documentos, de personagens ou episódios históricos escrutinados por uma voz narrativa tateante cujo gesto de escrita questiona as fronteiras entre o real e o ficcional, entre o verídico e o verossímil, que dá de ombros à ficção, mas também não quer aferrar-se à transparência da prova documental e é aí nesse difícil e instável equilíbrio que surge uma outra coisa, uma nova forma. (AZEVEDO, 2019, p,333)

Ou ainda,

quando a ficção surge e é reconhecida por sua despreensão pela verdade, é necessário também legitimá-la conceitualmente para marcar a própria especificidade. Partindo da validade desse raciocínio, poderíamos pensar que, se a ficção não se contenta mais com a “despreensão pela verdade” ou pela elaboração autônoma da verossimilhança como coerência narrativa interna, é porque quer sair de si, expandir-se na direção de outras formas, reelaborando seu papel em meio a outros discursos. (AZEVEDO, 2019, p,334)

Nas palavras de Garramuño esses novos textos pretendidos enquanto ficção

tornam a experiência e os modos de subjetividade sustentados por um tipo de narração, poesia ou arte que, ao focalizar a experiência, desafia resolutamente - de diferentes maneiras – uma noção de obra como uma construção autônoma e impermeável a um exterior ou "fora" da obra ⁴³ (2007, p,13, tradução nossa)

A investigação da autora seja acerca do procedimento literário, seja sobre as dimensões que essa estética produz com outras artes, cria modos de pensar uma produção artística/literária, que irrompe do inespecífico, que se recusa ao pertencimento, e que por sua vez desestabiliza uma rede de discursos possíveis, abrindo assim para uma invenção de novos lugares e formas, sendo assim, de experiências. É a tentativa de um outro modo de pensar a estética, e de produzir estética, ou até mesmo de nem mais chamar por esse nome.

⁴³Original: “que hacen de la experiencia, y de los modos de subjetvación sostenes de um tipo de narración, poesía o arte que, al centrarse en la experiencia, resuelmente impugna – de diferentes maneras – una noción de obra como constructo autónomo e impermeable a um exterior o “fuera” de la obra.” (2007, p,13)

O ensaio *Frutos Estranhos, ou sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, corrobora uma discussão produtiva acerca do que tem sido considerado como prática da inespecificidade, na verdade é a partir desse texto que essa teoria começa a surgir.

Nas palavras de Garramuño,

Estendido transbordamento de limites, há uma constatação de que as obras atuais têm sido feitas a partir desse método, que esvazia a própria noção de método. A partir de uma citação de Jacques Rancière, as autoras colocam a seguinte afirmativa, de que é uma condição de todas as competências artísticas específicas, que tendem a sair do seu próprio domínio e trocar seus lugares e seus poderes. Hoje temos teatro sem palavras e dança falada, instalações e performances como se fossem obras plásticas; projeções de vídeo transformadas em ciclos de afrescos e murais; fotografias tratadas como quadros vivos e pintura histórica, escultura metamorfoseada em show multimídia, e outras combinações. (2014. p.7.)

A primeira parte do livro apresentada como “Prática da impertinência”, coloca de imediato a questão da especificidade da obra de arte, a partir da experiência com uma instalação no MAM, do artista Nuno Ramos de 2010. Uma questão interessante é como/quando uma instalação artística vira objeto da teoria da literatura.

Acho importante essa postulação, mas o que me parece mais importante, e que aparece nessa implosão do específico no interior de uma mesma linguagem estética, é o modo como esses entrecruzamentos de fronteiras e essa aposta no inespecífico podem ser pensados como práticas do não pertencimento que propiciam imagens de comunidades expandidas. (2014a, p.07)

Usualmente, o tema da teoria literária é a produção literária. Mas, uma vez colocada a questão da produção do texto literário produzido na atualidade, e os limites que essas produções têm tensionado, podemos dizer então que o espaço da crítica precisa pensar em novas formas de definição, ou de teorizar sua falta. É nesse lugar que a investigação de Garramuño aparece.

Na aposta no entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade, é possível observar uma saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas, uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e barreiras de contenção. E é importante estudar o percurso desse entrecruzamento como um discurso contra a especificidade do meio porque esse percurso permite desentranhar alguns dos sentidos históricos mais importantes dessa aposta no inespecífico na arte contemporânea,

Porque é na implosão da especificidade no interior de um mesmo material ou suporte que aparece o problema mais instigante dessa aposta no inespecífico, explicando, aliás, a proliferação cada vez mais insistente desses entrecruzamentos de suportes e materiais como uma condição de possibilidade – dir-se-ia de horizonte – da produção de práticas artísticas contemporâneas. Essa aposta no inespecífico seria um modo de elaborar uma linguagem do comum que propiciasse modos diversos do não pertencimento. Não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica. Seria precisamente porque a arte das últimas décadas teria abalado a ideia de uma especificidade, além da especificidade do meio, que cada vez há mais arte multimídia ou o que poderíamos chamar de “arte inespecífica”. (2014a, p, 15)

É importante que exista uma heterogeneidade da linguagem literária que não seja unívoca, o que lhe tira não somente sua diversidade de produção (poética), mas também política, parafraseando Garramuño, a aposta no inespecífico está na sua capacidade de poder percorrer lugares heterogêneos e diversos, produzindo um conceito que seja profícuo para qualquer prática contemporânea, não se trata de um termo exclusivo da arte, ou da literatura. Por exemplo,

Livros de poesia que incluem referências a fragmentos de filmes ou de instalações, textos que passam do verso à prosa e que, em movimentos quase obscenos – no sentido mais literal –, elaboram a dor de uma perda familiar (El eco de mi madre, de Tamara Kamenszain, ou Monodrama, de Carlito Azevedo) são outros exemplos que, ao mesclar a voz lírica a uma trama de textos e referências diversas, e colocar em tensão o verso com a prosa, propiciam modos de organização do sensível que colocam em questão ideias de pertencimento, especificidade e autonomia.” (2014a, p, 23)

A questão da proposição da inespecificidade está relacionada também a uma questão da narração da coletividade, não mais apenas das peripécias de um único indivíduo. Mas por uma destituição do próprio que está colocada em xeque no texto. Surge também de um anseio de representar a complexidade de determinada sociedade, ou grupo social, em suas mais diversas camadas, palimpsestos, encontros, tensões etc. E é nessa impossibilidade que surge um novo procedimento. O exercício da inespecificidade no texto é um modo de enfraquecimento das formas dominantes de produção artística.

O enfraquecimento da forma aglutinante e individualizante do romance produz em obras como as de Luiz Ruffato uma escrita que se distancia constantemente de qualquer tipo de particularização ou especificação, criando sempre pontes e laços de conexão inesperados entre personagens e comunidades separados, heterogêneos e muito diferentes entre si. (2014a, p,08)

É assim por exemplo, que *Eles eram muito cavalos* (2001) funciona, segundo Garramuño

Ao invés de tentar organizar o caos – que mais ou menos o romance tradicional objetiva– tinha que simplesmente incorporá-lo ao procedimento ficcional: deixar meu corpo exposto aos cheiros, às vozes, às cores, aos gostos, aos esbarrões da megalópole, transformar as sensações coletivas em memória individual. (RUFFATO, 2008, p, 320, apud GARRAMUÑO, 2010, p, 17)

Sobre esse aspecto a autora conclui,

No abandono da identidade ou na excepcionalidade de um único personagem protagonista, o relato já não se propõe como a narração de uma vida excepcional ou típica de um representante de determinada comunidade, mas pinta um retrato coral de uma sociedade perpassada por conflitos e diferenças sociais.” (2014a, p,19)

Nas palavras de Garramuño, a fertilidade entre os textos e as instalações é justamente composta pelos modos que um pode emprestar ao outro, ainda segundo ela, 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. (2014a, p, 20)

A prática da inespecificidade desestabiliza a fronteira entre o ficcional e o real, desafiando as duas noções, em um movimento que tensiona o que tem sido feito pela literatura e a teoria até hoje. Reanima a discussão entre o que é arte, sua representação e sua possibilidade de realidade.

Nessa indistinção pessoal se imbrica também uma indistinção ou indiferenciação entre o ficcional e o real, como se nesse texto – como em muitas outras dessas práticas do não pertencimento – a negativa a se articular de modo fechado e a colocar limites entre a realidade e a ficção fosse um modo de apagar as fronteiras entre esse mundo autônomo que seria a obra e o mundo exterior em que essa obra é lida ou percebida. Trata-se antes de pensar essa instabilidade como uma forma na qual o relato – ou a escrita – procura desinscrever-se de uma possibilidade estável, específica e esquiva e dribla, de alguma maneira, de forma evidente, a estabilidade e a especificidade. (2014a, 21)

Ou ainda,

a indistinção entre realidade e ficção lança a especificidade da literatura para uma zona em que as elucubrações sobre ela valem mais pelo que dizem com respeito a questões existenciais ou conflitos sociais que habitam esse outro espaço, com o qual se elabora essa contiguidade, do que por aquilo que elas podem dizer a respeito do texto, do texto enquanto tal, em sua especificidade. É claro que realidade e ficção não são indistintas; veja-se bem: são os textos que, ao se instalarem na tensão de uma indefinição entre realidade e ficção, perfazem uma sorte de intercâmbio entre as potências de uma e outra ordem, fazendo com que o texto apareça como a sombra de uma realidade que não consegue iluminar-se por si mesma. (2014a, p, 21)

Uma vez que a literatura tem por esforço moderno representar algo idêntico a si mesma, ou seja, a pretensão de ser o próprio real, acaba por apagar sua potência mais importante, que é produzir a diferença. Essa diferença é o que cria, o que deforma, o que modifica. Por sua vez, é o que a literatura é por excelência, produtora da diferença.

Ao citar *El arte fuera de sí* de Ticio Escobar, Garramuño afirma

No seu intento por expressar um ser que coincida consigo mesmo, a representação clássica dissimula o seu lado escuro. Busca, assim, corrigir a “caricatura do ser”, o defeito da diferença. A arte atual assume o lado úmbrio do ser, o que mostra, obliquamente, sua retirada. (...). Se interessa mais pela sorte do extraestético do que pelo encanto da beleza; mais pelas condições e efeitos do discurso do que pela coerência da linguagem. (2004, p. 147 apud 2014a, p,22)

E é nesse lugar que a crítica representacional se insere, não se pretende mais ser fiel a uma anterioridade, uma vez que essa anterioridade não é tangível. Essa impossibilidade não deve aparecer como um problema, porque é diante dela que a literatura se produz.

A crítica apresentada está diretamente ligada à produção de literatura dentro do que foi chamado de arte moderna, em que a arte pela arte era o slogan principal. A arte estava apartada de quem escreve e do contexto em que é produzida, tendo em si e para si seu próprio valor. Uma questão que se apresenta com grande frequência quando desestabilizamos os nomes das coisas e suas estruturas, é o questionamento da originalidade. Na grande historiografia da produção literária, a noção de avanço e ruptura são essências, uma vez que de modo muito contraditório, a histórias das coisas e do mundo não parece de modo algum caminhar sempre em frente. Isto posto, como então sempre cobramos da literatura que seus modos estejam sempre em relação de ruptura com o que veio antes. Nesse sentido cabe uma crítica mais contundente.

No pensamento de Florencia apresentado tanto em *Frutos estranhos*, quanto em *Experiência opaca*, a negativa da originalidade se apresenta não só como questionamento da produção que ela chama de modernista, mas também para defender que a não-originalidade não é um problema, visto que em suas palavras, “permite avançar para uma noção em que a repetição – na esteira de Deleuze – instaura uma diferença que repercute inclusive sobre o contexto original, corrompendo esse conceito”. (2012, p, 229).

Nesse momento em que esse exercício parece privilegiar a cópia, ou seja, a repetição, apresenta então a capacidade que a cópia tem de reincidir sobre o próprio conceito de original, sua produção serve antes de tudo para retirar do original seu lugar de privilégio e de permanência no mesmo. É um perigoso trabalhar com esse conceito de cópia, uma vez que vem sempre associado a noção de defeito, de menor, porém negativá-lo nada mais é do que criá-lo no espaço da potência, que por sua vez, destrói a importância que talvez o original tenha ocupado e preocupado na produção literária e artística em geral desde sua aparição em Platão.

O questionamento de que falamos não se limita a uma questão meramente textual. Como assinala Silviano Santiago em um texto fundamental, “o entre lugar do discurso latino-americano”, esse tipo de pensamento que desestima linearidades históricas deriva também numa reivindicação da ruptura das noções de unidade e pureza, e, junto com elas, de autoridade: “A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza”. P.230.

Segundo Garramuño,

Teríamos de pensar, portanto, que uma arte específica teria perdido todo potencial crítico? Muito embora seja impossível dar uma resposta única a todas as possíveis formas de questionar a especificidade, as práticas analisadas neste ensaio articulam, na construção de uma inespecificidade que se constitui na retirada de todo sentido de pertencimento, outra forma de pensar esse potencial crítico da arte. Precisamente na ideia de um fruto estranho enquanto inespecífico – alguma coisa que não pertence nem se reconhece na espécie – pareceria estar esse potencial crítico. » (2014a, p, 25)

Quando a autora define a instalação de Nuno Ramos, Fruto estranho de 2010, ela quer dar a ver a imagem que a instalação promove, quando é formada ela mesma de vários materiais e meios diferentes, seja pelo vídeo ou pela soda cáustica, essas porosidades desindividualizam a experiência com o comum, recuperando aquilo que apontamos no

início dessa parte do texto como as práticas de imaginação de mundos em comum. A impertinência casada pelo exercício do não pertencimento

Para além de um questionamento do “meio específico”, essas práticas questionam a especificidade do sujeito, do lugar, da nação e até da língua, e a arte inespecífica explora modos de fazer valer com um sentido comum – comum, porque é impróprio, no sentido que Roberto Esposito dá a essa palavra – uma situação, um afeto ou um momento que, ainda quando possa ser muito pessoal, nunca acaba por definir-se através da individualização de uma marca de pertencimento. (2014a, p,28)

Ainda segundo Garramuño,

Uma desapropriação da especificidade, portanto, caracterizaria essas práticas do não pertencimento. Se propuser que se caracterizasse o efeito dessa aposta no inespecífico como a elaboração de práticas de não pertencimento mais do que como novos modos do pertencimento, é porque me parece que nesse movimento de invenção do comum como inespecífico e impessoal – ainda que único – elas nos estão propondo outros modos de organizar nossos relatos, e, por que não?, também nossas comunidades. (2014a, p, 29)

As práticas contemporâneas evocadas em *Frutos estranhos* são exemplos concretos e textuais de como a inespecificidade pode ser feita não só dentro de uma possibilidade da linguagem escrita, como também pode participar e existir de outros meios e materiais. No entanto, nesse recorte apresentado nos interessou privilegiar o modo como a autora conceitua a inespecificidade, muito mais do que retomar suas análises textuais, das obras que apresenta. Parece então que apartado dos exemplos que a autora usa, o conceito fica esvaziado, contudo esse exercício coloca o conceito no lugar que ele tem mais potência, na porosidade e na instabilidade que tem frente a qualquer que seja a função que o leitor de Garramuño possa imaginar.

UMA LEITURA DO INESPECÍFICO – SUL

*Entretanto, disposto a ler romances, como não preferir
aqueles que não preciso fingir que são romances?*

Antoine Compagnon

À essa altura do texto, a discussão pareceu caminhar apenas por uma especulação teórica sobre os termos da arte e da literatura, e principalmente pelo encontro que os dois campos têm feito nas práticas contemporâneas da escrita e suas experimentações fora de suas especificidades formais e materiais. No entanto, ao observar os movimentos que Florencia Garramuño aponta em produções como as de Nuno Ramos, Rosângela Renó, Jorge Macchi, Hélio Oiticica, Cláudia Andujar, Bernardo Carvalho, Luiz Ruffato, entre tantos outros artistas/escritores contemporâneos, surge a necessidade de ilustrar, nem que seja de modo breve, uma articulação própria sobre o que a inespecificidade pode ter de potência na escrita de *Sul* (2016a.) da escritora Veronica Stigger.

A primeira ideia dessa leitura é pensar os modos como a escritura de Stigger desapropria a especificidade da linguagem romanesca causando um desconforto na categorização do pertencimento de seu livro a um gênero literário homogêneo. A segunda é analisar quais são os procedimentos da autora, que colocam o texto no limiar das fronteiras de definição, escapando e aproximando assim, seu procedimento estético de uma experiência de representação na contemporaneidade. As fronteiras em que se coloca o romance de Stigger servem para pensar como funciona na prática, o conceito de Garramuño sobre a porosidade dos textos contemporâneos, que situa o texto no limiar do pertencimento.

Para Garramuño

Se, por um lado, é verdade que, enquanto forma, o romance tem estado sempre em mutação, em transformação, em formação, por outro, nos últimos anos essas transformações têm atingido um grau de expansão que talvez já não possa ser contido na possibilidade cada vez mais ampla de se definir uma forma instável. O certo é que muitos dos textos mais contemporâneos, por uma ou outra razão, já não parecem se acomodar confortavelmente num gênero e, certamente, muito menos se definir pela mera justaposição ou hibridação de gêneros diferentes. Se considerarmos as formas narrativas não a partir de um ponto de vista autônomo ou específico, mas como dispositivos que permitem explorar o mundo e, por sua vez, imaginar mundos possíveis a partir das condições de possibilidade que essas formas tornam visíveis, podemos pensar que as transformações das formas de narração podem iluminar algumas zonas das transformações

históricas às quais estas formas tentam dar sentido. Por seu turno, também na arte contemporânea, algumas intervenções radicais apontam para uma desconstrução da categoria de pessoa ou de subjetividade que exploram formas do impessoal ou do anônimo. (GARRAMUÑO, 2016, p, 4)

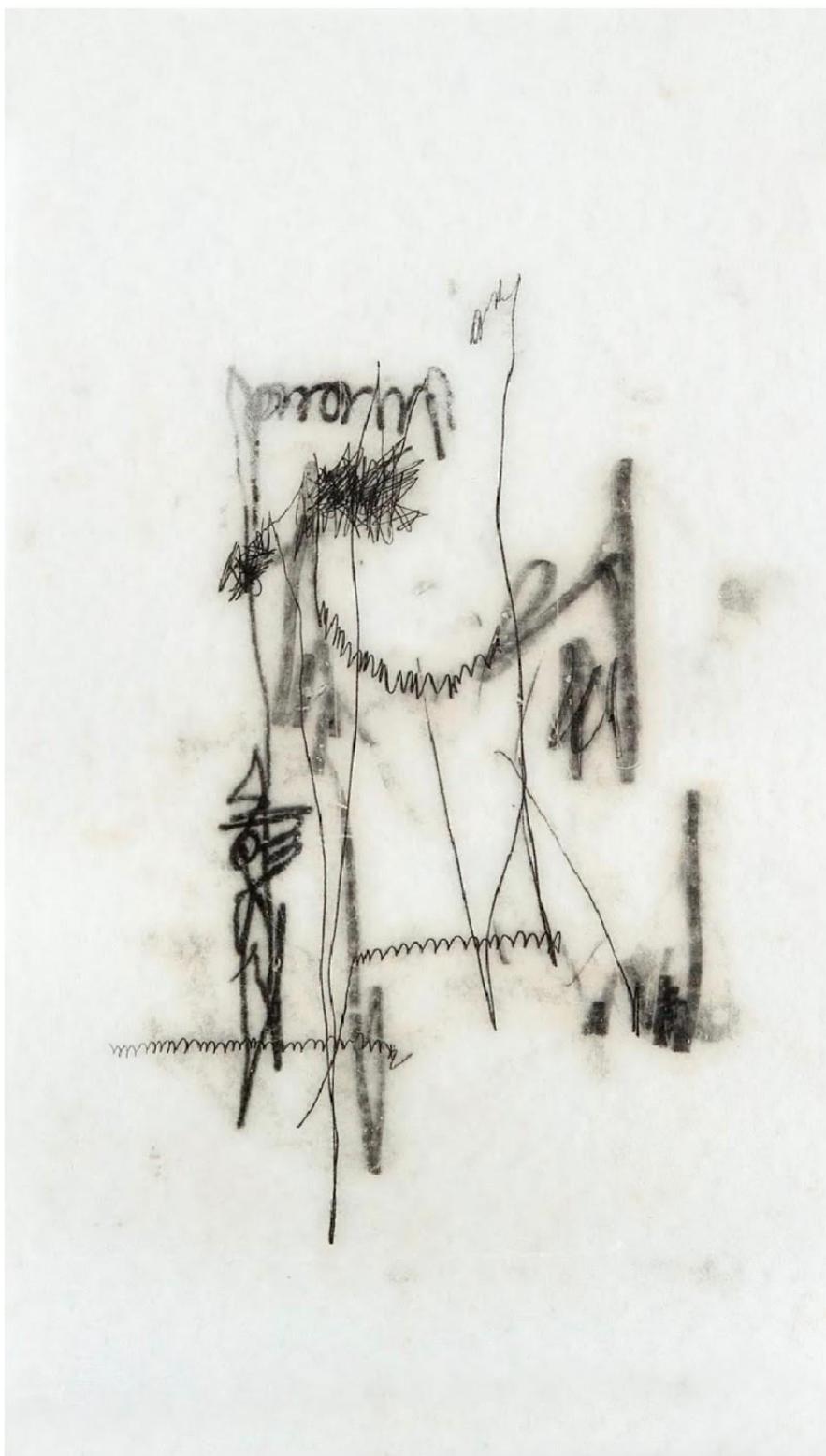
A experimentação com as formas literárias clássicas, a saber o romance, o teatro e a poesia, ou mais propriamente o gênero épico, lírico e o dramático estão sendo forçados a experimentar seus limites a criar destituições de suas propriedades. Algumas escritas têm desafiado esses limites e principalmente reivindicando narrativas e poemas que não estejam mais centradas na evocação da história de um sujeito único. As categorias de personagem se diluem em narrativas de um sujeito impessoal, que não reivindica pela narrativa individual uma identidade.

A resistência à forma romance pode ser vista também no modo como esses textos desconhecem a fronteira ou limite – a distinção – entre ficção e realidade. Nenhum realismo, no entanto, explica essas transformações. Muito pelo contrário: trata-se de textos que se despojam dos procedimentos tradicionais da ficção narrativa – trama, personagens, fatos concatenados a outros fatos de modo lógico e causal – para nos colocar, “sem mediação”, diante da expressão pura e descarnada de uma voz que se propõe como testemunha, compondo formas de uma ficção documental que, na perspectiva de primeira pessoa, não se coloca no lugar do outro nem procura dar voz ao outro, mas insiste na posição daquele que está presente ante os acontecimentos. (GARRAMUÑO, 2017, p, 103)

Desse modo, o texto de Stigger exemplifica esse exercício pelos quais as práticas culturais registram esse esgotamento da forma, trabalha com os interstícios que a forma provoca enquanto lacuna, hiato, e empurra esse vazio “para fazer aparecerem outras figuras, propõe-se como um modo de interpelar a produção estética contemporânea para reconhecer nela outros modos de imaginar a organização da experiência e da comunidade” (GARRAMUÑO, 2017, p,103)

Como diria Clarice Lispector

já que tenho que salvar o dia de amanhã, já que tenho que ter uma forma porque não sinto força de ficar desorganizada, já que fatalmente precisarei enquadrar a monstruosa carne infinita e cortá-la em pedaços assimiláveis pelo tamanho de minha boca e pelo tamanho da visão dos meus olhos, já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar indelimitada – então que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha (1979, p, 11.)



Sem título, Série Monotipia – Miria Schendel 1960

O sul de Veronica Stigger, ou sobre a inespecificidade na estética contemporânea

O século XX, como vimos até aqui, foi palco de grandes disputas epistemológicas no campo da arte e da literatura. Uma das principais discussões se deu em termos de classificar e dizer, o que era ou o que não era arte, assim como criar teorias que explicassem essas estéticas. No entanto, no século XXI temos grande dificuldade de analisar a realidade com o mesmo aporte teórico de antes, isso porque, o mal-estar na civilização tem sido cada vez pior, não só pelas novas organizações mundiais do tempo e do espaço, bem como de uma grave crise da vida pessoal em relação ao mercado e às mais variadas formas que o capitalismo tem de dominação dela no mundo Ocidental.

Nesse sentido, a noção de efemeridade do tempo tem criado sujeitos completamente deslocados e cercados pela noção de não pertencimento, ao mesmo tempo que os identitarismos têm tomado cada vez mais espaço e matado a alteridade e lugar da diferença. Mas como a arte e a literatura têm resistido a tudo isso? Quais são suas formas, quais são seus espaços legítimos de transformação da vida em comum?

É nessa perspectiva que essa leitura do texto de Stigger se apresenta mais como mais um dos questionamentos desse ensaio, do que para calcificar um sentido para os modos que a autora escolhe para experimentar a evasão dos limites literários. Temos como proposta pensar o feminino como um procedimento marcado na escrita da autora, como transgressão da linguagem pelo corpo do texto, visto que há uma inquietação sobre a especificidade da obra produzida na contemporaneidade

Quando apontamos um caráter feminino na escritura da autora não é para separá-la enquanto gênero feminino de escrita, mas sim apontar como Stigger cria pela exposição do feminino, uma fricção entre os corpos na sua narrativa. Pode parecer estranho reivindicar o lugar do feminino como o lugar dessa poética, dessa errância da escrita, parece mais uma vez um discurso reiterador, e até mesmo biologizante.

No entanto, o feminino não está no corpo, ele está colocado como prática, podendo ser encarnado por diferentes corpos. Segundo Stigger, em seu texto *O útero do mundo* de 2016b, Platão expulsa os poetas da República, justamente porque apresentavam *efeminidade* em demasia, o que lhes afastava da racionalidade. É como se aqui na escrita de Stigger o corpo fosse o dispositivo de leitura do mundo, sendo assim, seria também sua resposta, nesse caso, em forma de escritura, mais precisamente de narrativa que desafia os limites do pertencimento.

Escolhemos o romance *Sul* de Veronica Stigger, porque ele trata do mundo e de uma experiência no mundo que está colocada sempre a partir do sangue. A autora coloca em evidência a percepção de um corpo feminino sobre fatos cotidianos e mais ainda, mistura o tema do sangue, com a proposição de uma forma diferente de narrar, segundo Alexandre Nodari, o feminino é que não cessa nunca de deslocar (2012 *apud* STIGGER, 2016b, p.7).

Para empreender esse corpo na escrita, a autora escolhe colocar em xeque a própria noção de romance, uma vez que seu texto é uma mescla, ou mais ainda, uma parodia dos três gêneros clássicos que apontamos acima. O livro composto de um conto, um poema e uma peça de teatro, vai a cada parte destituindo tudo o que esses gêneros têm de propriedade e contorno.

Essa característica do texto de Stigger é um exemplo da narrativa que fica no limiar da determinação e da classificação. E é nesse ponto que a teoria de Florencia Garramuño sobre a inespecificidade nos serve de aporte. Quando Garramuño cria uma teoria da estética calcada na inespecificidade, acaba também criando as bases para uma crítica literária também inespecífica, que pauta um trabalho com a linguagem artística que aposta em um enfraquecimento das formas aglutinantes e individualizantes.

A metáfora do sangue de Stigger propõe um diálogo com o conceito de inespecificidade de Florencia Garramuño, quando o exercício de não pertencimento a um único gênero literário, coloca o texto na porosidade da determinação. De acordo com Garramuño, o texto é um espaço, e não um território, em suas palavras, “A inespecificidade está na combinação de elementos diversos” (GARRAMUÑO, 2014a, p.11).

Quais seriam então os procedimentos para empreender o feminino na escrita dentro da obra *Sul*? *Sul* apresenta ao longo de 91 páginas, um conto, uma peça de teatro e dois poemas respectivamente. Ao fazer uma primeira leitura, o que se percebe é que o sangue vai ser um rastro de ligação entre as três narrativas, confirmando que para ser mulher, é necessário que haja sempre sangue, muito sangue.

Para dissimular o objeto, e se libertar das formas instituídas e das representações já estabelecidas, Stigger coloca em questão a proposição direta do tema, não se trata apenas de um relato sobre o sangue, ou sobre a menstruação, mas sim da criação de narrativas em que o sangue esteja sempre presente na vida das personagens mulheres. Na primeira parte do livro, onde temos um conto, a narrativa apresenta uma espécie de ritual

de iniciação, ou de sacrifício em que o corpo de uma menina criança será colocado para o desmembramento

Constância sentiu o calor do sol no rosto, fechou os olhos e sorriu mais uma vez. Os quatro cavaleiros, ao som do primeiro disparo de canhão, comprimiram simultaneamente suas esporas contra as costelas dos cavalos que montavam, fazendo-os disparar. Cada um correu para um lado, levando consigo um dos membros de Constância e deixando um rastro vermelho sobre a grama verde. (2016a, p,17)

Esse excerto mostra que a partir desse momento, todos os outros textos que compõem o livro terão um rastro de sangue costurando, ao mesmo tempo do texto, uma crítica a esse modo que os corpos femininos são forçados a sofrer. O sangue é o elo que permeia todas as narrativas que corpos femininos têm da violência. O texto não evoca apenas a narrativa de Constância, convoca um relato que pode ser o de qualquer mulher nesse mundo, não como uma narrativa universal sobre as mulheres, mas a proposição de um caráter impessoal que reivindique uma potência nesses corpos e nessas narrativas.

Nessa outra passagem, da peça de teatro, o sangue aparece como símbolo da loucura em uma espécie de teatro do absurdo, onde ambas as personagens têm o mesmo nome, Carol 1 e Carol 2

Carol 1, que bate o pé no chão em sinal de impaciência, revira os olhos e imita, com caretas mudas, o jeito de falar de Carol 2. Carol 2, que, de costas, não vê o deboche da outra, cheira a mão suja e faz nova cara de nojo. Olha mais uma vez para a maçaneta e passa o dedo sobre ela. Seu dedo também fica tingido de vermelho. Cheira-o e franze o rosto em sinal de desgosto. (2016a, p, 21)

Texto-transgressão, é esse o gênero narrativo empreendido por Stigger para dar voz ao corpo que sangra e que fala. Esse relato da loucura recoloca nessa característica que sempre foi atribuída a mulher, uma forma de desestabilizar a linguagem, não só pelo que a loucura desarticula em si, mas pelo que ela difere da linguagem encadeada e do discurso linear.

As duas análises citadas, ainda suscitam outra questão. Como o texto de Veronica Stigger desapropria a especificidade da linguagem de gêneros textuais? Faz isso não só pelo fato de recorrer a três gêneros literários, mas também porque tenta pensar a narrativa não mais como representação da realidade, nem por meio da descrição, nem pelo que chamamos hoje de relato. Em Sul não se quer alçar o status de verdade sobre o real. Mas apontar como uma narrativa pode bordejar um limite desse real, por meio desse corpo,

que estamos chamando aqui de dispositivo de leitura do mundo por meio do exercício da inespecificidade. A proposta da narrativa agora seria então a desestabilização da homogeneidade do gênero literário, como modo de procedimento.

Escrever é sempre estar de frente a uma incompletude. Segundo Stigger, “O inespecífico é a exploração da potência da potencialidade, em oposição à concretização num ato definitivo – que acaba contribuindo para que o texto não adquira uma forma definida, que ele permaneça, em alguma medida, informe” (STIGGER, 2016b, p.14). Ainda segundo ela, “Em todos os exemplos de arte contemporânea – o corpo torna-se inquietante. A imagem que temos do corpo humano sofre um golpe quando nos é dado a ver em partes ou quando nos é revelado apenas o que dele habitualmente não vemos” (STIGGER, 2016b, p. 17). Nessa fragmentação não vemos apenas pedaços desconectados, esse desfazer do corpo mostra principalmente que ao desmembrar o corpo do texto questionamos o fazer da linguagem.

Além dos aspectos já apresentados, há ainda um terceiro que gostaria de comentar. Além de apresentar o corpo da mulher como leitor do mundo, e de apresentar um romance composto de um conto, uma peça de teatro e um poema. Sul se diferencia pela própria confecção do livro, sua materialidade enquanto objeto. Na terceira, mas não última parte do livro, temos uma narrativa na métrica de um poema. Essa parte tem por título “O coração dos homens”, em que a narradora, conta sua primeira menstruação durante uma peça de teatro na escola.

Depois dessa parte temos em média 11 páginas que vêm coladas. Ao pegar o livro pela primeira vez, o leitor pode chegar a pensar que seu livro tem um defeito, mas é nessa “falha” que o livro alcança determinada potência. Para ler é necessário que o leitor faça o esforço de rasgar a abertura das páginas.

Quando se consegue abrir as páginas coladas, o título agora, ao contrário do anterior, se apresenta como “a verdade sobre o coração dos homens”. Para contar tal verdade, o uso do não é empregado para negar todos os fatos apresentados antes, ou para apresentá-los de outra forma:

I

Quando pequena, fui o espelho numa encenação de

[Branca de Neve e os sete anões.

A peça era toda falada em inglês.

E o público, crianças monoglotas da pré-escola

(2016a, p,59)

Quando pequena, fiz parte de uma encenação de

[Branca de Neve e os sete anões.

Mas não fui o espelho.

Fui a bruxa.

(2016a, p,83)

Nesse momento da narrativa a narradora já não está mais no presente dos fatos, agora já nem menstrua mais, e se volta para o que havia enunciado desmentido o que já havia dito, ou seria, nos contando a verdade?

Usar a palavra não, para desconstruir o sentido de “verdade” enunciado na parte em que a narrativa é aberta ao leitor, aponta como a noção de ficção é importante para entender sua produção, mas que nem por isso o fato narrado tenha menos valor estético e de representação. Esse procedimento instiga o leitor em direção da desconstrução da verdade estabelecida sobre a narrativa, ou de uma verdade produzida por ela, nem antes nem depois o objeto é descrito, ele é apresentado no momento em que o texto se escreve na leitura, no momento em que esse corpo é inscrito no texto escrito.

A leitura desse romance tão curtinho em páginas traz muitas inquietações. A tentativa aqui foi de aproximá-la de uma “forma da impertinência” a partir do procedimento da escrita de *Sul*. Como mulher do sul do mundo, Sul esse que por meio de muito sangue, e em meio a tanto sangue tem caminhado muito proximamente para um futuro em que prevemos ainda mais sangue.

Sul é como disse Alexandre Nodari, sangue que corre das veias e não nas veias. Sangue e texto desmembram-se, e jorram do desmembrar. Esse é o texto de Stigger que por corpos femininos e seu sangue no mundo, cria pela fragmentação dos gêneros narrativos, uma narrativa do inespecífico, do incompleto diante deste mundo.

Nas palavras de Florencia, nessa mistura ou não pertencimento residiria o potencial crítico da arte, já que na desconstrução das hierarquias entre autor e espectador, entre a ação e a contemplação, esse tipo de arte estaria propiciando um novo cenário de igualdade.

Uma desapropriação da especificidade, portanto, caracterizaria essas práticas do não pertencimento; Se propuser que se caracterizasse o efeito dessa aposta no inespecífico como a elaboração de práticas de não pertencimento, mais do que como novos modos do pertencimento, é porque me parece que nesse movimento de invenção do comum como

inespecífico e impessoal – ainda que único – elas nos estão propondo outros modos de organizar nossos relatos, e, por que não? também nossas comunidades? (GARRAMUÑO, 2014, p, 29)

Em sua obra *A morte do autor*⁴⁴ (2004) Roland Barthes postula que, “a escrita é a destruição de toda voz, de toda origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto e o branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve” (p, 01). Para o autor, o romance é toda a nova prática de escritura. É nesse lugar que Stigger coloca seu texto, na prática, na experimentação de uma nova forma de escrever e pensar o mundo.

Segundo Garramuño, interessa mais

o modo como este *pôr em crise* o específico redefine os modos de conceitualizar o potencial político da arte contemporânea. O pôr em crise essa identidade entre poema em verso, e verso em prosa se torna um modo mais generalizado de questionar formas do pertencimento e do específico – do próprio enquanto tal – abrindo um espaço em que o comum, e em comum e a comunidade se definem já não por essências compartilhadas ou por características próprias – específicas –, mas pela abertura desse espaço para o *outro* de si mesmo. É na criação desse espaço que estes textos fazem desses passos da prosa um gesto político. (2014a, p,81).

É nesse gesto que se inscreve o texto de Stigger, quando cria a partir das formas clássicas do texto literário, um desinscrição dos seus próprios procedimentos. Ao usar, por exemplo, a aparência de um poema metrificado em tercetos a autora desfaz a noção de verdade evocada na binariedade entre o signo do real e de sua representação, usa a forma de um gênero, para desfazer o que o outro tem de imanente.

⁴⁴ Este artigo aparece pela primeira vez numa publicação americana denominada Aspen. Dez anos mais tarde, em 1977 aparece numa antologia de ensaios do autor chamada “Image-Music-Text. Texto disponível on-line a 21-01-2007 através de http://www.facom.ufba.br/sala_de_aula/sala2/barthes1.html A Morte do Autor está publicado em português na coletânea de texto de Roland Barthes intitulada, O Rumor da Língua, Edições 70. Lisboa, 1970.

CONSIDERAÇÕES FINAIS, OU QUANDO O OUTRO AVANÇA SOBRE MIM

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim.

Airton Krenak

Todo esse ensaio de dissertação tentou existir por meio de instabilidades que provocou quando colocou termos tradicionais dos campos das artes e da literatura – estética, representação e política – em tensão. Cada um dos termos foi forçado a um retorno, a uma torção e enfim a uma saída de si para encontrar-se com os demais. A escolha de teóricos que “pertencem” a campos muito diferentes entre si, foi um modo que encontrei de colocar a prática inespecífica de Garramuño em experimentação. Tentei articular uma rede de saberes interligados e interdependentes para demonstrar uma vontade que vai muito além da escrita de um texto acadêmico.

Aqui eu não pretendi eliminar os conceitos, nem desfazer a tradição de uma teoria da literatura ocidental, tentei pelo contrário, acercá-la de argumentos renovados para que produza, sem a formatação de seus procedimentos e a exigência de elementos próprios, algumas possibilidades de mudar o que está posto como poder definitivo.

A arte e a literatura precisam ser aliadas na promoção da diferença, forçando seus limites entre o que é seu e o que não é seu, colocando-se em uma prática do outro de si.

Quando reivindiquei a América Latina como o lugar dessa minha escrita, queria acompanhar uma provocação de Garramuño,

Em que sentido essas transgressões e expansões dos diversos meios e suportes imaginam formas diversas de habitar o mundo? De que maneira essa porosidade de fronteiras e campos discursivos propicia modos do não pertencimento que oferecem imagens de comunidades expandidas e hospitaleiras? Em que medida noções fundamentais da estética, sustentadas na figura da representação foram substituídas na arte contemporânea por outras operações? De que forma estas questões de pertencimento redefinem as maneiras de compreender o latino-americano? Uma resposta possível para estas perguntas pode ser elaborada a partir de como algumas práticas colocam em circulação afetos e sentimentos, estendendo laços e pontes entre comunidades trans regionais e nômades que permitem elaborar uma definição inovadora em trânsito do latino-americano (GARRAMUÑO, 2015, p, 11-12, tradução nossa)⁴⁵

Ouso dizer que uma possível resposta a essas perguntas é o modo de vida dos nossos povos originários. Quando vi pela primeira vez em Garramuño que a crítica literária poderia ser efetivamente uma possibilidade de criar mundos em comum, vi também que a escrita desse texto provocaria uma saída, mesmo que pequena, dos saberes instituídos pelo pensamento do homem ocidental e apontaria para a potência do que os povos da floresta vêm nos chamando atenção há muito tempo.

As cosmologias dos povos originários encontram-nos hoje para nos alertar do perigo que nossa unicidade, nosso universalismo, nossa teoria do sujeito único, nossa teoria da espécie, provocarão a nós mesmos, povos da mercadoria. Provocaremos novamente a *queda do céu*.

A floresta está viva. Só vai morrer se os brancos insistirem em destruí-la. Se conseguirem, os rios vão desaparecer debaixo da terra, o chão vai se desfazer, as árvores vão murchar e as pedras vão rachar no calor. A terra ressecada ficará vazia e silenciosa. Os espíritos xapiri, que descem das montanhas para brincar na floresta em seus espelhos, fugirão para muito longe. Seus pais, os xamãs, não poderão mais chamá-los e fazê-los dançar para nos proteger. Não serão capazes de espantar as fumaças de epidemia

⁴⁵ Original: En qué sentido estas transgresiones y expansiones de los diversos medios y soportes imaginan formas diversas de habitar el mundo? De qué manera esa porosidad de fronteras y campos discursivos propicia modos de la no pertenencia que ofrecen imágenes de comunidades expandidas y hospitalarias? En qué medida nociones fundamentales de la estética, sostenidas en la figura de la representación, han sido remplazadas en el arte contemporáneo por otras operaciones? De qué forma esta puesta en cuestión de la pertenencia redefine las maneras de comprender lo latinoamericano? [...] Una respuesta posible a estas preguntas puede elaborarse a partir de como algunas de estas prácticas ponen en circulación afectos y sentimientos, tendiendo lazos y puentes entre comunidades transregionales y nómadas que permiten elaborar una definición novedosa y en tránsito de lo latinoamericano.” (GARRAMUÑO, 2015, p, 11-12)

que nos devoram. Não conseguirão mais conter os seres maléficos, que transformarão a floresta num caos. Então morreremos, um atrás do outro, tanto os brancos quanto nós. Todos os xamãs vão acabar morrendo. Quando não houver mais nenhum deles vivo para sustentar o céu, ele vai desabar.

Davi Kopenawa⁴⁶

Por esse motivo escolhi os textos de Airton Krenak e Davi Kopenawa para terminar minha escrita, espero poder ter aprendido a escutar o que eles propõem como ideia para adiar o fim do mundo, que possamos contar sempre mais uma história, destituindo as ausências e fortalecendo novas possibilidades de vida. Nas palavras de Safatle, “o comum não é característica do próprio, mas do impróprio ou, mais drasticamente do outro; de um esvaziamento – parcial ou integral – da propriedade em seu negativo; de uma desapropriação que investe e descentra o sujeito proprietário, forçando-o a sair de si mesmo.” (2015, p,181).

Pensar desde aqui a inespecificidade na estética contemporânea e o paradoxo da representação aponta para um encontro, a partir de uma prática dissoluta das nossas categorias tradicionais, com o outro. Pensar desde aqui é encontra-se com outras narrativas, outras cosmologias, para não terminarmos ensimesmados reafirmando nossas propriedades, sejam elas de que ordem for.

⁴⁶ Epígrafe do livro “A queda do céu, palavras de um xamã yanomami”, 2017 de Davi Kopenawa e Bruce Albert. São Paulo, Editora Schwarcz.

REFERÊNCIAS

AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Editora Argos, 2009. 92.p.

AIRA, César. **El ensayo y su tema**, in Boletín 9 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2001, p. 151 Texto especialmente cedido pelo autor para a Revista Landa. Publicado originalmente no Bolletín no 9 do Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de Rosario, Argentina, 2001. Republicado em Aira, C. *Evasión y otros ensayos*. Buenos Aires: Random House, 2018. Versão brasileira de Joca Wolff.

AVELAR, Sylvia Maria Marteleto. **O desaparecimento da aura em Benjamin**. Belo Horizonte. 2010. UFMG. 140, P.

AZEVEDO, Luciene. **Dentro e fora da literatura**. Blog: Leituras Contemporâneas, narrativas do século XXI. 2016. Disponível em: <https://leiturascontemporaneas.org/2016/09/06/dentro-e-fora-da-literatura/>. Acesso em: 12 dez. 2019.

_____. **Saindo da ficção: narrativas não literárias**. Revista *Caracol*, (17), 329-345. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i17p329-345>.

BENJAMIM, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2015.

CANCLINI, Nestor Garcia. **La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia**. Buenos Aires: Katz Editores, 2010. 264, p.

CANCLINI, Néstor García. **Não há um relato compartilhado que articule a nossa sociedade.** [Entrevista concedida a Pedro Hellín. **Revista Matrizes**, São Paulo, Ano 6 – nº 1 jul./dez. 2012, p. 113-124.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Algumas reflexões sobre a noção de espécie.** [Entrevista concedida a Álvaro Fernández Bravo]. *Revista E-misférica*. 2013. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-101/10-1-essays/eduardo-viveiros-de-castro-some-reflections-on-the-notion-of-species.html>. Acesso em: 9 jan. 2020.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
_____. **O demônio da teoria.** Belo Horizonte: Editora UFMG. 2014.

COTA, Débora. **Em “trânsito”: incursões pela crítica de Josefina Ludmer.** In: Anais IX ABRALIC. 2008.

ESCOBAR, Ticio. A experiência da realidade intensificada pela arte. [Entrevista concedida a] Ricardo Machado. **Revista do Instituto Unisinos**, São Leopoldo. 2015. Disponível em: < <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/6089-ticio-escobar>>. Acesso em: 26 jul. 2019.

ESCOBAR, Ticio. **El arte fuera de sí.** CAV: Museo del Barro, 2004. 273.p.

_____. **El arte fuera de sí.** IVAM – Institut Valencià d’Art. Valencia, 2009. 94. P.

GADEA, Carlos. **Dinâmica da modernidade na América Latina: sociabilidades e institucionalização.** Rio de Janeiro. *Revista Topoi*, v. 8, n. 15, jul.-dez. 2007, p. 105-123.

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

_____. **Mundos en común: Ensayos sobre la inespecificidade en el arte**. México: Fondo de Cultura Economica, 2015. 225.p.

_____. **Devires da crítica: crítica, pós-crítica, crítica inespecífica** (2016). In: OLINTO, Heidrun Krieger. SCHØLLHAMMER, Karl Erik. SIMONI, Mariana (Org.) **Literatura e artes na crítica contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.

_____. **Experiencia, cuerpo y subjetividades: Literatura brasileña contemporánea**. Rosario: Editora Beatriz Viterbo, 2007. 287p.

_____. **A experiência opaca: literatura e desencanto**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012. 262.p.

_____. **Depois do sujeito: formas narrativas contemporâneas e vida impessoal**. In: Revista Estudos e Literatura Brasileira Contemporânea. 2017. N.50. P.102-111. Brasília.

_____. **Expansões contemporâneas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014b, 155.p.

_____. **O outro avança sobre mim: dimensões da vida anônima e impessoal na cultura latino-americana**. In: Revista Estudos e Literatura Brasileira Contemporânea. N.48. Brasília. 2016.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KRENAK, AIRTON. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras. 2019.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética do laboratório, estratégias das artes do presente**. Buenos Aires: Editora Adriana Hidalgo, 2010.

LISPECTOR, Clarice. **A Paixão segundo GH**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 1979.

LUDMER, Josefina. **Aqui América latina: uma especulação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 183 p.

_____. **Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria**. Buenos Aires: Paidós, 2015.

_____. **Temporalidades del presente**. Margens / Márgenes: Revista de Cultura (2002-2007), [S.l.], n. 02, p. 14-27, 2002. ISSN 1677-244X. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/margens_margenes/article/view/10710/9459>. Acesso em: 05 fev. 2020. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/1677-244X.02.14-27>.

_____. **Literaturas pós-autônomas**. Revista Ciberletras – Revista de crítica y de cultura, n, 17, julho de 2007.

MAGRIS, Claudio. In: **A cultura do romance 1**, MORETTI, Franco (Org.) São Paulo. Cosacnaify. 2009.

MENEZES, Priscilla. **São nossas notícias que daremos**. São Paulo: Coletivo de Mulheres RESPEITA! 2019.

OLINTO, Heidrun Krieger. SCHØLLHAMMER, Karl Erik. SIMONI, Mariana (Org.) **Literatura e artes na crítica contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.

OLMOS, Ana Cecília. **Literatura latino-americana e novas cartografias (a perspectiva dos escritores)**. Revista Literatura e Sociedade, [s.l.], n. 16, p.44-53, 29 dez. 2012.

_____. **Acerca de la representación del margen**. In: Anais IX ABRALIC, 2008.

QUEVEDO, Charles. In: BOHÓRQUEZ, Carmen. DUSSEL, Henrique. MENDIETA, Eduardo (Org.). **Pensamiento Filosófico Latinoamericano, del Caribe y Latino (1300-2000). Historia, Corrientes, Temas y Filósofos**. México: Siglo XXI, 2010.

RAMOS, Júlio. **Desencontros da modernidade na América Latina, literatura e política no século XIX**. Tradução: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2008. 166.P.

Nuno Ramos. São Paulo, Ática, 1997, p. 182.

Publicado no catálogo Nuno Ramos. Rio de Janeiro/São Paulo: Centro de Arte Hélio Oiticica e Museu de Arte Moderna de São Paulo, outubro de 1999.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005. 72. P.

_____. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009. 79.P.

RICHARD, Nelly. **Alteridad y descentramiento culturales**. Revista Chilena de Literatura, Santiago, n. 42, p.209-217, ago. 1993.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2018.

SAID, Edward. **Humanismo e crítica democrática**. São Paulo: Companhia das letras. 2007.

SANTOS JUNIOR, Valdir Donizete dos. **A trama das ideias: Intelectuais, ensaios e construção de identidades na América Latina (1898-1914)**. (Dissertação de mestrado FFLCH/USP). São Paulo. 2013. 295p.

SELIGMAN SILVA, Márcio. Walter Benjamin: Errância e sobrevivência numa era de catástrofes. *In*: BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2015. p. 7-22.

STIGGER, Veronica. **Sul**. São Paulo: Editora 34, 2016a. 96 p.

_____. **O útero do Mundo**. São Paulo: MAM, 2016b.