

# Historiar o presente: um problema metodológico\*

---

Susana Scramim  
Universidade Federal de Santa Catarina

## *Resumen*

Este ensayo plantea una discusión sobre el concepto de “presente” en textos literarios. El concepto de “presente” será considerado en su historicidad y temporalidad, y enunciado a partir del punto de vista del “anacronismo” que, según Georges Didi-Huberman, es montaje de tiempos heterogéneos. En ese sentido, este ensayo estudia las relaciones entre el montaje de tiempos heterogéneos y los trabajos de Marcos Siscar, Daniel Samoilovich, Bernardo Carvalho y César Aira.

## *Palabras clave*

Literatura - anacronismo - “presente” - Marcos Siscar - Daniel Samoilovich - Bernardo Carvalho - César Aira

## *Abstract*

This essay proposes a critical approach on the concept of “present” in the literary texts. The concept of “present” will be considered in their “historicity” and “temporality” and observed from a point of view of the “anachronism” that, according Georges Didi Huberman, is montage of heterogeneous times. In this sense, this essay aims at studying the relationships between montage of heterogeneous times and Marcos Siscar’s, Daniel Samoilovich’s, Bernardo Carvalho’s and César Aira’s works.

*Keywords*

Literature - anachronism - “present” - Marcos Siscar - Daniel Samoilovich - Bernardo Carvalho - César Aira

*Resumo*

Este ensaio propõe uma discussão sobre o conceito de “presente” em textos literários. O conceito de “presente” será considerado em sua historicidade e temporalidade, e enunciado a partir do ponto de vista do “anacronismo” que, segundo Georges Didi-Huberman, é montagem de tempos heterogêneos. Nesse sentido, este ensaio estuda as relações entre a montagem de tempos heterogêneos e os trabalhos de Marcos Siscar; Daniel Samoilovich; Bernardo Carvalho e César Aira.

*Palavras chave*

Literatura; Anacronismo; “presente”; Marcos Siscar; Daniel Samoilovich; Bernardo Carvalho; César Aira.

## O que é o presente?

*Por lo tanto, la tarea original de una auténtica revolución ya no es simplemente “cambiar el mundo”, sino también y sobre todo “cambiar el tiempo”.*

*Giorgio Agamben, Infancia e historia*

Quando Giorgio Agamben introduz-nos na discussão sobre o tempo, previamente nos alerta de que uma experiência com o tempo acompanha cada concepção de história; e que numa concepção de história reside uma experiência com o tempo que inclusive a condiciona. Sendo assim, não se produz uma nova cultura, que é resultado de uma experiência com o tempo, se não se muda a relação

com o tempo e não se altera nossa percepção da história. Não podemos acercar-nos da idéia de presente sem que entremos na discussão sobre uma concepção de tempo. Muitos pensam que quando incluem um pensamento sobre a história em seus trabalhos estão, conseqüentemente, refletindo sobre o tempo; se assim fosse a produção criativa feita no decorrer do tempo somente poderia ser vista como um mero documento da história. Sabemos que a história não se resume a uma sucessão de fatos no tempo cronológico, entretanto, ainda assim, é preciso sublinhar que o tempo não se opõe à história e não podemos ignorar a historicidade dos atos criativos dada pelos estratos de tempo que neles encontramos. No entanto, segundo Didi-Huberman em seu livro *Devant le temps*, o princípio de síntese é ilusório tanto na disciplina história da arte como na história da literatura. O saber histórico se vê confrontado com as questões fundamentais da disciplina hoje que são o anacronismo e o eterno retorno. Segundo Huberman, com isso estamos no “pliegue exacto de la relación entre tiempo e historia. Cabría preguntar ahora a la misma disciplina histórica qué quiere hacer de este pliegue: ¿ocultar el anacronismo que emerge, y por eso aplastar calladamente el tiempo bajo la historia - o bien abrir el pliegue y dejar florecer la paradoja?” (Didi-Huberman 2006: 31). Esse é um aspecto fundamental para refletir sobre a categoria de presente, pois que ele não opera sem que antes se tome uma posição frente ao tempo, e é daí que emerge a temporalidade, que poderia ser definida como a densidade de tempo histórico que “pervive”<sup>1</sup> nas obras, a absorção das afecções que as obras produzem, isto é, o seu “efeito”, a sua “duração”.<sup>2</sup> Raúl Antelo em seu ensaio “O arquivo e a política do anacronismo” ressalta que graças ao anacronismo o tempo passa a ser definido como “tempo-com”. Retomando a reflexão de Giorgio Agamben de que a imagem pertence a um tempo no qual os homens encontram-

se ou perdem-se, Antelo propõe que o anacronismo é a “con-temporização” ou temporalização do acontecido, é o tempo posicionado na diferença e no “diferimento”. Antelo ainda ressalta que

*esse tempo-com defende a noção de que a essência do tempo é uma co-essência, ativada no presente de uma leitura, de tal sorte que o anacronismo crítico não pode ser definido como um amálgama aleatório ou impróprio de tempos quaisquer. A temporalização do anacronismo significa, pelo contrário, uma participação temporal na temporalidade e ela revela, além do mais, uma hiper-temporalização, infinita e potencializada, do evento. Se o que define o anacronismo é, portanto, a “con-temporização”, então, não é o tempo natural o que interessa ao comparatista ou ao historiador cultural. Aquilo que define a temporalidade de uma cultura (lida com outras culturas) é, pelo contrário, a sua sintaxe ou composição, seu uso, sua política, e não uma fórmula autonômica e racional. (Antelo 2007:11-12)*

A discussão do tempo presente na literatura não se resume a um “agora” das obras baseado em uma causa que provoca uma alteração ou uma mudança a qual fornece um caráter único e irreversível aos acontecimentos e às obras. O tempo presente é um “agora” das obras nos efeitos que produz nos tempos do “agora” de outras obras, bem como da “duração” e da absorção desses efeitos, isto é, da absorção dos “afectos” que essa obra produz, o que de toda maneira cria as condições de sua sobrevivência como forma primor-

---

dial. No entanto, essa sobrevivência atesta que as formas primordiais elas mesmas são, ainda segundo Didi-Huberman, configurações de uma mesma complexidade temporal, outras montagens de tempos heterogêneos que permanecem emergindo. Essa relação não ocorre apenas no nível formal do texto, uma vez que as homologias morfológicas indicam apenas alterações de caráter cíclico e repetitivo e não satisfazem a necessidade de compreensão dos estratos de tempo que sobrevivem nas obras. É preciso ultrapassar a constatação de que as formas se repetem. Também é importante compreender que esses estratos de tempo não se referem a uma confluência ou uma concordância entre o tempo em que se produz a obra e o tempo da obra; não se referem a uma “eucronia”. Tampouco esses estratos de tempo que sobrevivem na obra se manifestam nos conteúdos, ao contrário, ganham forma mediante uma economia das paixões e dos afetos dos corpos que se manifestam nos valores de uma determinada época. Essa economia das paixões promove uma mímica de determinadas formas cujos modelos encontram-se sob a forma de ruínas, objetos destruídos e depositados nos estratos de tempo das obras criativas daquilo que chamamos de história. No entanto, os modelos selecionados mediante as “affectios” de uma época são carregados de novos sentidos, polarizando-se muitas vezes com o seu sentido original.<sup>3</sup> Com esse procedimento, mais do que um atualizar uma forma, o que se opera é uma apropriação crítica de um meio, descobrindo não somente os estratos de tempo ali presentes, mas despertando a sua temporalidade, isto é, sua capacidade de intervir, sua potência crítica. Dessa maneira, chegamos a uma definição possível de temporalidade do presente. As obras que consideraremos portadoras desses estratos de tempo “presente” serão aquelas que lograram selecionar os valores que se encontram formalizados numa economia dos afetos, que não são precisamen-

te uma forma, mas, antes, maneiras de combinar os efeitos do processo de “vir-a-ser” e extinguir-se das obras. Daí que o presente seja uma categoria que não esteja na obra senão como traço de sua vida, aquilo que Walter Benjamin denominou como vida natural da obra, vida natural das obras, isto é, o processo do seu “vir-a-ser” e declinar.

## Como produzir literatura do presente?

Uma literatura do presente mais do que pressupor uma contemporaneidade implica uma noção compartilhada do fazer literário. Os “escritores do presente” não são necessariamente contemporâneos, mas produzem um pensamento comum acerca do literário cujo efeito não é o de reuni-los em grupos, mas o de criar uma comunidade sem laços, uma comunidade de singularidades movidas por um desejo de fazer arte e não propriamente de um fazer artístico. Walter Benjamin escreveu o seu trabalho sobre o drama barroco alemão motivado por esse conceito do presente, isto é, um presente artístico-filosófico. O que Benjamin buscava eram “as formas originárias” da arte, intimamente ligadas ao próprio conceito de origem desenvolvido nesse mesmo trabalho. Encontrou as formas originárias do drama barroco alemão no século XVI e XVII e detectou como elas sobreviviam nas formas originárias do expressionismo alemão da primeira década do século XX. Além de formular uma teoria das formas primordiais na arte, baseado na leitura de Goethe sobre as formas originárias, Walter Benjamin produz um conceito de temporalidade do presente na arte. O tempo presente se constitui com base no conceito de forma originária. Desse modo, as obras do tempo presente, além de manifestarem uma forte opção pela arte produtora de pensamento, estariam ligadas a certas noções de fazer literário

que incluem um não-fazer, reafirmando, com isso, apenas um “querer” fazer, isto é, incluem uma noção de abandono do “fazer” a literatura. Walter Benjamin detecta essa modulação de arte do presente no barroco do século XVII e no expressionismo. Partindo desse método, que deve ser entendido como um procedimento crítico, essa comunidade do presente pode ser aumentada mediante uma modulação desses mesmos procedimentos na arte. Assim, uma tentativa de fazer conjunto crítico dessas obras, abrigando-as em uma nova tendência ou grupo, será sempre incompleta e provisória, uma vez que obras serão justamente analisadas com base em um “querer ser” e não efetivamente em um “ser” arte. É daqui que surge a posição política de algumas obras do presente de abdicarem definitivamente da característica de “ser arte”. Esse “abandono” pode levar a uma ultrapassagem dos limites de mediação entre a realidade e a ficção nos quais a arte modernista se situa, assumindo-se, então, como uma prática fluida que promove o trânsito entre as fronteiras dos gêneros da crítica e da ficção ou ainda levando à enunciação de uma forte negatividade ativa. Nesse sentido, a arte do presente, ou ainda, a literatura do presente é ficção no mesmo momento em que é ensaio ou crítica, no entanto, sendo ao mesmo tempo todas essas modalidades discursivas, não é nenhuma delas autonomamente.

Essa atitude afirmativa frente ao “ser” arte que se manifesta apenas em “querer ser arte” acontece justamente quando se arrisca com desconhecido para se chegar a outros lugares igualmente desconhecidos e assim produzindo uma “modulação”, um “movimento” que não é de ruptura e tampouco é de continuidade, ao contrário, pertence a uma deriva da tradição moderna. A modernidade com sua tradição caracterizada pela ruptura revelou-se incapaz de elaborar um pensamento para o tempo presente, bem como sobre a

literatura do presente. A literatura do presente que envolve uma noção muito maior do que a noção de contemporâneo é aquela que assume o risco inclusive de deixar de ser literatura, ou ainda, de fazer com que a literatura se coloque num lugar outro, num lugar de passagem entre os discursos, entre os lugares originários da poesia, e que não devem ser confundidos com o espaço como circunscrição de um território para a literatura. Escrever literatura do presente hoje tem a função de fazer coincidirem duas coisas que a modernidade esgotou há muito: a possibilidade do conhecimento e da experiência.

O problema é como fazer experiência poética e ao mesmo tempo produzir conhecimento se nosso presente está saturado de memória. Nietzsche já falava da hipertrofia da memória em “Considerações extemporâneas”, essa superabundância que paralisa a ação, elimina o futuro e promove a melancolia. Como recuperar a faculdade de se ter e fazer experiência? Será que precisamos suspender o conhecimento, a tradição? Giorgio Agamben comenta as possibilidades da experiência na filosofia e na arte em seu livro “Infância e História”. Reconstrói, para propor caminhos, a história da experiência no pensamento ocidental. E ao comentar o problema da experiência nas “quêtes” medievais nos oferece uma reflexão interessante para pensar a literatura do presente. A instância que marcava a produção do conhecimento na Idade Média demonstra que o sujeito do conhecimento somente poderia conhecer o bem “*per scietiam*”, dessa forma, na “quête” residiria essa impossibilidade de unir conhecimento e experiência num único sujeito. A experiência humana precisamente é concebida nas “quêtes” como “*aporia*”, isto é, como ausência de caminho. Giorgio Agamben completa a análise dizendo que enquanto a experiência científica é efetivamente a construção

de um caminho seguro, de um “métodos”, em direção ao conhecimento, a “quête” ao contrário é o reconhecimento de que a ausência de caminho, isto é, a “aporia”, do grego “a-poria” (sem caminho), é a única experiência possível para o sujeito. Dessa forma, Agamben ressalta a posição de Dom Quixote, o velho sujeito do conhecimento, com toda sua memória da tradição, que foi enfeitiçado, e só pode fazer a experiência sem nunca possuí-la. Dom Quixote é o sujeito marcado pelo procedimento da “quête”, isto é, ele vive o cotidiano e familiar como extraordinário e exótico, porém, esse tipo de “Unheimlich” pré-freudiana, é somente a cifra da “aporia” essencial de toda experiência. À “quête”, ou seja, o reconhecimento do não-saber, da não-arte, e a aceitação de um apenas “querer fazer”, Agamben opõe o procedimento que envolve a aventura. Segundo o filósofo italiano a aventura pressupõe que exista um caminho até a experiência e que esse caminho passe pelo extraordinário e pelo exótico como instâncias a serem conquistadas e dominadas ao final do processo do conhecimento. Dom Quixote faz experiência com a tradição e não a propõe como uma aventura. Não se relaciona com a tradição para nela encontrar valores e critérios, nunca toma posse da sua experiência e tampouco a reproduz com base num cânone, portanto, não produz o conhecimento mediante a construção de um caminho certo, de um “métodos”, ou seja, de um ABC da literatura em direção ao valor máximo da construção lingüístico-discursiva. Ao invés disso, o procedimento de Dom Quixote se fundamenta em um caminho paralelo que é o caminho da “quête” medieval, o caminho dos heróis que ele recorda em sua relação de desvio da tradição. Ao contrário de todo experimentalismo possuidor de conhecimento seguro, é o reconhecimento da ausência de caminho (“a-poria”), de método, que fundamenta a única experiência possível para uma literatura do presente. Pelo mesmo motivo a “quête” é o oposto da aventura

que na idade moderna se apresenta com o último refúgio da experiência. Poderíamos com isso sublinhar que Jorge Luis Borges, ao reciclar o valor de *Quixote* em *Pierre Menard, el autor del Quijote* se mostra também um produtor da literatura do presente, pois Pierre Menard arrisca com o desconhecido retomando e ao mesmo tempo abandonando a noção do autor na modernidade.

Essa relação experimental teleológica que envolve toda aventura na modernidade, isto é, a vivência e como conseqüência a autoridade exemplar dela decorrente como procedimento franqueador do conhecimento conduz toda experiência artística na modernidade ao cansaço. A aventura gera cansaço, gera a fadiga nas retinas do poeta, lembrando aqui o poema, “No meio de caminho”(1928,<sup>4</sup> de Carlos Drummond e que teve seu valor reciclado pelo poema “Fractal”(1991),<sup>5</sup> de Carlito Azevedo. Os vanguardistas brasileiros já falavam do cansaço. Mario de Andrade, em *A escrava que não é Isaura*, anota que um “menino de 15 anos neste Maio de 1922 já é um cansado intelectual. [...] O raciocínio, agora que desde a meninice nos empanturram de veracidades catalogadas, cansa-nos e CANSA-NOS” (Andrade 1980: 251). O cansaço é algo produzido por uma exaustão do projeto da modernidade. Se o problema da arte do presente não pode ser definido pelo projeto moderno porque ele já provocou seu próprio cansaço, não é possível atualizar apenas os procedimentos da vanguarda, a saber, a paródia, o pastiche e a citação. Das análises em que se toma o cansaço e a repetição como único caminho a percorrer decorrem as visões da literatura contemporânea baseadas na ruptura ou continuidade das gerações e nas filiações entre os trabalhos daqueles que se aventuraram e se iludem com a sensação de que ao tomarem o espaço que seus antecessores lhes deixaram estão construindo o futuro.

---

Enganam-se, pois a fadiga é estéril e a melancolia paralisa. É interessante nesse sentido pensar a literatura do presente com os procedimentos da “busca”, ou seja, da “quête”, no lugar de aventura. Na “quête” sobrevive uma noção de abandono do “projeto”. Contudo, o tomar o caminho de um outro projeto, o da “quête”, pressupõe a aceitação não da memória carregada de imagens da modernidade, mas a consciência da “aporia” constitutiva de toda experiência, de todo projeto. A literatura do presente se propõe a catar, a buscar catando aquilo que sobra, para então querer fazer com esses restos alguma literatura. Isso se constitui em outro tipo de projeto. A aventura envolve um projeto detentor de uma finalidade, um fim. A literatura do presente é um meio que abandona o seu fim, e isso deve ser entendido na sua ambigüidade, ou seja, um meio sem finalidade. Penso que há textos que podem demonstrar essa opção pelo abandono do projeto tomado como garantia, esses textos acenam com a possibilidade da literatura continuar existindo. O poema “Depois da história”, do último livro de Marcos Siscar, *O roubo do silêncio* (2006), constrói fortemente essa política da poesia do presente como acumulação sem dono, direção sem rumo, isto é, a experiência produzida pelo poema tomada como “aporia”.

*(Hoje dispensei os chinelos, desci descalço na direção da porta do prédio. Tudo me levava à comunhão com o solo, a um espírito de precisão. Mas logo na sola dos pés percebeu-se o embaraço. E a razão do próximo passo feriu-se à sombra amarela da repetição. Olhei bem direto no metal e no vidro da porta, mas minha força se dividiu em duas. Uma dela partiu em direção à rua, levando o lixo, fiel à humana pista, e desfez-se no pó de dias. A outra ficou, ciência sem*

*método, acumulação sem dono, direção sem rumo*). (Siscar 2006: 42)

Não está em jogo propriamente o abandonar a literatura, trata-se de um abandono da concepção de poesia como produtora de experiência e de conhecimento baseados num caminho seguro, na tradição. Os jogos intertextuais são abandonados em suas funções anteriores e usados nessa concepção anacrônica do tempo como procedimentos que permitem o tomar posse do tempo histórico.

Daniel Samoilovich com seu livro de poemas *Las encantadas* (2003) retoma os jogos textuais, porém de outra maneira. Não por acaso o arquipélago de Galápagos foi escolhido para ser o lugar desses poemas. Estão nele sobrevividos os textos das narrativas dos espanhóis e ingleses sobre esse espaço geográfico produtor de lugares retóricos: Melville, Darwin, e todas narrativas de viagem que a ele se referem. O procedimento pode inclusive ter a forma da citação ou paródia, no entanto, o poema se confunde com seu texto, com sua forma, é ele mesmo sua forma.

*La isla se confunde con su mapa, viviendo en una isla  
no es posible apartar de la cabeza  
el mapa de la isla. Es cierto que todo  
vive de una forma, plegado en una forma,  
en una superficie; pero la isla es una forma  
a la que una oscura razón, quizás la propia  
limitación de su tamaño, le impone  
conciencia de ser forma,  
y esto es bien raro, esto sí que es capricho,  
esto sí es pandemonio, estando dentro  
de su cuerpo no hay ninguna razón  
para que sepa que es un cuerpo.*

(Samoilovich 2003: 28)

Não há a metáfora dizendo que a ilha é o poema, também não se diz que ela é tal qual ele, e tampouco há construções de imagens que afirmem a ilha de palavras; no entanto, ilha e poema se posicionam no texto um frente ao outro sem que se crie pelo menos uma vizinhança. A ilha e o poema apenas se espelham, pois ambos se confundem com seu mapa; o poema e a ilha vivem de uma forma, estão dobrados nela, e a própria limitação de seu tamanho impõe a consciência de ser forma. O mapa de certa maneira proporciona ao poema a potencialidade de executar uma ação sem ato, uma ação referida ao mesmo agente, uma ação em que agente e paciente entraram em uma zona de absoluta indistinção, aquela que Deleuze lê em Espinosa, a do passear-se a si, ou seja, constituir-se a si visitante, mostrar-se a si visitante. São essas expressões que fazem coincidir a potência com o ato e a inoperosidade com a obra. “*estando dentro de su cuerpo no hay ninguna razón para que sepa que es un cuerpo*” (Samoilovich 2003: 28).

### A combinação entre temporalidades literárias: seu uso, sua política

Com uma obra marcada por uma preocupação com a literatura, mas sem ser metalingüístico, característica das obras do alto-modernismo, César Aira vem discorrendo sobre o problema do tempo, da autoria e do espaço literários como procedimento de desconstrução da idéia mesma de obra. No lugar de uma posição de ruptura, a deriva praticada pela narrativa de Aira não passa por um abandono da forma narrativa moderna. Seria precipitado dizer que Aira abandona a narrativa e esposa o relato, como faz o escritor brasileiro Bernardo Carvalho. A deriva se realiza no mesmo tempo em que ele esposa os procedimentos a serem desconstruídos.

Portanto, trata-se simultaneamente de estar “com” e “contra”. Com isso, retomamos a tese de Raúl Antelo de que o trabalho de Aira o conduz a uma concepção de tempo anacrônico, uma vez que nessa narrativa dois corpos ocupam o mesmo lugar no espaço ao mesmo tempo, bem como porque a compreensão do tempo na obra de Aira indica uma compreensão da história como arqueologia do presente.

*Parmênides* (2006) é uma novela que nos conta a história de um jovem poeta Grego a quem é designada uma tarefa. Depois de ser contratado por Parmênides, prestigiado aristocrata da Grécia do século V a.C., para que o ajude a escrever seu livro sobre a natureza, Perinola, um poeta de certo respeito entre os seus, se vê numa situação um tanto paradoxal: recebe durante anos o pagamento por uma tarefa que não chega a concluir, seja por dispersão e falta de projeto de seu patrão e orientador, seja por dispersão e falta de projeto dele mesmo. Mais que uma reflexão sobre a natureza, motivo do livro de Parmênides, a novela de Aira desenvolve um vasto pensar sobre o problema do tempo e da vida da literatura. Não sem ubiquidade temporal Perinola é descrito já no início do texto em três tempos: o da história já transcorrida, isto é, dez anos depois da sua contratação por Parmênides, o do início de sua carreira como poeta jovem cuja fama o apresentava como uma promessa, e como um não tão jovem assim escritor, pois que já começa nessa época a deixar de ser jovem, tinha algo como 40 anos. Mesmo que a estrutura da narrativa obedeça a certa linearidade, como faziam os narradores pré-modernos, quando, por exemplo, o narrador trata de comentar e descrever o fazer poético do jovem e promissor poeta de aluguel, há interrupções dessa linearidade. Quando são articulados o tempo em que vive o jovem escritor e o tempo em que vive o não tão jovem escritor, isto é, o da promessa literária que ele representou um dia a linearidade

temporal da narrativa é interrompida. O tempo do poeta já quase fracassado interrompe a lógica discursiva moral, corta-se o processo de fabulação interpõe-se uma outra lógica, uma não-lógica, mas que não chega a ser ilógica. Essa lógica se materializa no texto quando se passa a descrever o processo de composição do livro que Perinola está escrevendo, a escrita ali desempenhada e que atesta a alteração no ponto de vista e no tempo narrativo é a escrita automática.

*De modo que esa noche, después de acostar a los niños, se sentó en su rincón y se puso a escribir. Antes de empezar, en ese momento de suspensión en el que todo era posible, hasta desobedecer a la musa, se preguntó una vez más (y esta vez a sí mismo): escribir... ¿qué? Fue como si la vieja pregunta tomara sentido pleno por la primera vez.*

*Fue un instante: al siguiente ya estaba escribiendo, y lo hizo sin detenerse durante dos o tres horas. Fue un trabajo sonriente, intercalado con risas, que tuvo que contener para no despertar a la familia. No porque lo que escribía fuera cómico: era serio, pero él no lo escribía en serio; lo cómico estaba en la situación. La sonrisa también reflejaba la facilidad con que salían los versos, una emisión fluida, casi automática, que parecía como si pudiera seguir indefinidamente. En cierto modo, era un regreso de la musa, por el camino indirecto del personaje adoptado o la voz ajena. Quizá siempre debería haberla buscado ahí.(Aira 2006: 35-36)*

Esse momento da escrita automática é o tempo presente de Perinola e, portanto, o presente da literatura. E a pergunta que Perinola faz a si mesmo é a pergunta que sempre se coloca à escritura, isto é, ao fazer literário, é a pergunta que não cessa nunca de não se inscrever: “escribir... ¿qué? Fue como si la vieja pregunta tomara sentido pleno por la primera vez.” A pergunta de sempre introduz Perinola no presente da literatura, ou aquilo que sempre esteve aí.

*Porque lo que estaba haciendo, y lo que suponía que tendría que seguir haciendo durante meses, era asumir la voz y el pensamiento de “autor”, es decir, Parménides. Ahora bien, justamente ése era el problema: que no sabía qué contenía ese pensamiento. A pesar de lo cual descubrió que podía asumirlo. Tenía la máscara, y se la ponía, y la máscara arrastraba todo lo demás. La “máscara” eran los gestos de Parménides, el timbre de su voz, su modo de hablar; no le era difícil ponerse en el personaje porque lo había tenido en el primer plano de su mente cada momento de esos tres días, desde que lo había conocido. Y sí el “estilo” exterior de una persona es expresión del pensamiento, éste puede deducirse de aquél.*

*Por supuesto, esta magia no funciona en los hechos, aunque basta con que uno se convenza de su eficacia para que funcionen. A Perinola lo dio resultado, dentro de los modestos límites que se había propuesto. En realidad, traspasó esos límites. (Aira 2006: 36-37)*

De fato, surrealistas e dadaístas haviam apostado na escrita automática como procedimento que garantisse o desvio da imposição de fazer arte com finalidade, seja ela uma finalidade autônoma seja ela uma finalidade social. A escrita automática arrancava o fazer artístico de ambas as lógicas. No entanto, a escrita automática desenvolvida pelo personagem Perinola, e não pelo narrador da história de Perinola, desdobra e, desse modo, explica o procedimento dos vanguardistas. No conceito de prega de Gilles Deleuze, desenvolvido no livro *A dobra*, reside a noção de explicação como um desdobramento e não como revelação ou esclarecimento de um problema. O processo de dobragem em sua diferenciação do de iluminação ou esclarecimento é comentado e desenvolvido por Mario Perniola, em *Enigmas*. A explicação, segundo Perniola, nas línguas derivadas do latim, indica a atividade de conhecer, e que na leitura de Kant haverá um privilegiar do termo esclarecimento em detrimento do termo explicação.

*Mientras la primera [la clarificación] - dice Kant - consiste en el exponer originariamente el concepto explícito de una cosa dentro de sus límites seguros, la segunda tiene un ámbito de aplicación meramente empírico. En la explicación, según Kant, el concepto no está dentro de límites seguros y por tanto no puede ser definido. (Perniola 2006:17)*

O que parece um defeito do processo de aquisição do conhecimento baseado na explicação para Kant, para Mario Perniola pode funcionar, sob outro ponto de vista como uma possibilidade produtiva. Se a produção de conhecimento e sabedoria nunca se encontra em limites seguros e tende sempre a ficar à margem deles tentando superá-los é porque

os conceitos de conhecimento e de sabedoria não estão baseados em limites pré-fixados. Reutilizar um procedimento vanguardista não quer dizer que esse procedimento esteja sendo explicado, isto é, desdobrado em sua potência produtiva. Reutilizá-lo pode ter apenas o sentido de esclarecê-lo e, portanto, de fixá-lo sob uma forma rígida do conhecimento. Dessa forma, não se garante a transferência da força “disruptiva” e desestabilizadora com a qual o procedimento foi criado ou utilizado na última vez em que aparece como evento. Sua força vem justamente de sua potência de “*ex-pli-car*”, isto é, de desdobrar e desenvolver as pregas.

Dessa forma, a escrita automática, procedimento da vanguarda, se desdobra, se “*ex-pli-ca*”, em uma hesitação entre um apagar a presença do sujeito auto-suficiente, e uma apreciação do lugar vazio dessa presença. Ainda no livro *Enigmas*, Mario Perniola, ressalta que o “neo-pathos” que é proposto especialmente pelo expressionismo e posteriormente desenvolvido pelos surrealistas e dadaístas, implica a suspensão e a abolição do “eu” considerado em sua identidade e em seu papel psicológico e social. A arte que esse novo pensar produz congrega uma nova forma do sentir que é mais abstrata bem como indeterminada. E mais, lembremos também o diagnóstico que Walter Benjamin faz do expressionismo na sua comparação com o barroco cuja similaridade está baseada em um incontido e impessoal desejo de ser arte. A arte ultrapassa o limite do procedimento vanguardista, ao considerá-lo um conhecimento limitado, e procede a desdobragem do procedimento com o perseguir os rastros deixados pelo sujeito que se ausentou. A escrita automática que Perinola executa persegue o rastro de Parmênides que funciona como máscara de um sujeito. A máscara testemunha uma presença que não está presente. Perinola não é Parmênides, tampouco assume seu lugar como “per-

sona”, como artifício, ao contrário, lhe reconhece estatuto de existência, porém se contenta apenas em contemplar sua ausência. Esse contemplar o vazio produz para o trabalho do poeta Perinola o tão necessário pensamento de Parmênides. A já solene frase para a literatura de que o “estilo é o homem” adquire um sentido a mais. Aira amplia a equação: o estilo é o homem, se transforma em: o pensamento de deduz a partir do estilo, dessa forma, a filosofia produz-se pela arte.

*Y sí el “estilo” exterior de una persona es expresión del pensamiento, éste puede deducirse de aquél. (Aira 2006: 36)*

O sujeito pode ser recriado mediante a sua ausência. Esse é o tempo mediante o qual a novela concebe o poeta Perinola, o tempo de sua maturidade como autor, que no experimento da escrita automática se interessa pela contemplação de um sujeito pertencente a um outro tempo, Parmênides. Estamos diante de uma novela que conjuga tempos paralelos que pertencem à temporalidade do presente. E com isso retornamos ao tempo da narração da história de Perinola pelo narrador que sabe que a história do poeta teve um final cujo desdobrar ingressa o poeta de aluguel numa também temporalidade do presente. Da mesma forma que Perinola se deixa levar pelo automatismo da escrita para criar o autor do texto, isto é, criar Parmênides, compreende que também poderia aplicar o mesmo procedimento para com os acontecimentos de sua vida. Como se talvez lhe fosse possível com esse procedimento contemplar a presença no vazio de significação de outros sujeitos. Os procedimentos artísticos vanguardistas, no que toca ao seu pertencimento à categoria de experiência, levavam consigo sua potência de perigo, perigo pela insegurança do caminho ainda não trilhado. O desdobramento da trama interessa mais do que

propriamente o destino de Perinola que morre golpeado pelas patas de um cavalo “branco” que, impaciente e zangado por estar preso no estábulo, acertou a cabeça de Perinola que tomou a forma de um melão maduro arreventado. Impressiona propriamente não a brutalidade do destino e tampouco a da cena descrita, antes é a inserção da vida de Perinola num fluxo de acontecimentos que produzem o inesperado. A esse fluxo a literatura de Aira tem chamado, não somente na novela *Parmênides*, de “presente”. Depois de despistar um jantar familiar na casa de seus sogros, com desculpa que ainda tinha que finalizar o livro já terminado que Parmênides lhe encomendara, Perinola, que apenas se contagiou por um desejo de deixar que as coisas acontecessem, entra num fluxo de acontecimentos que ele mesmo já não pode controlar.

*Era el presente. Al entrar en la taberna Afrodita, Perinola había entrado en el presente, a sabiendas. ¿Qué otro motivo habría tenido para entrar? Habría bajado allí huyendo de las acumulaciones rutinarias de tiempo, en busca de un presente que resistiera. Ahora advertía (en la medida en que su estado de aturdimiento le permitía advertir algo) que el presente podía llegar a resistir demasiado, a hacerse intratable. Quizás así debía ser. Después de todo, él no se había propuesto violar al presente, penetrarlo, o dominarlo; en todo caso, había aspirado a ponerlo de su parte. Pero ¿cómo poner de su parte a una fiera turbulenta que soltaba rugidos incomprensibles y escapaba en todas direcciones? En un último intento de pensar, se dijo: El presente crece....*

*En realidad lo que crecía dentro de él era un fenomenal disturbio visceral, efecto de la comida y de la bebida, que no tardó en poderlo del otro lado. (Aira 2006: 125)*

O presente ao qual a novela de Aira se refere insere-se num fluxo de acontecimentos que não obedece a uma lógica cronológica linear. Ao contrário de uma orientação em direção ao futuro essa temporalidade do presente da qual se compõe a narrativa de César Aira se posiciona num fluxo de uma rede que intersecciona todos os tempos que a obra conjuga. Essa temporalidade é mais um operador temporal do que propriamente uma substância temporal, nela o tempo encontra como se estivesse sempre à disposição e num sempre aí da coisa. Perinola entra num tipo de passividade fundamental, isto é, ingressa na irreduzibilidade de um “aí-desde-sempre” quando se embriaga e se empanturra com a pouca a comida que come na taverna justamente na noite em que termina o livro cujo efeito era o de duplicar o pensamento do patriarca Parmênides na sua própria escrita. *En un último intento de pensar, se dijo: El presente crece....*

O livro que Perinola escreve nada mais é do que a grande obra de Parmênides *Sobre a Natureza*, ou *Fisiologia*. Um complexo poema sobre o ser no qual ele é definido como uma revelação da verdadeira natureza da realidade, do ser, ingênito e imperecível, uno e contínuo, imutável, perfeito, esférico, ao contrário das atribuições que lhe conferia Heráclito para quem o ser era mutável, isto é, em movimento. Sendo assim, com o produzir-se da obra *Sobre a Natureza*, Perinola entra nesse presente que “crece” que lhe insere na temporalidade do conceito de ser pertencente a uma “contemporalidade” que o faz participar por combinação de outras temporalidades que tratam do problema do ser e por

conseqüência do problema da autoria, da mesma forma em que lhe ingressa na temporalidade de toda forma de escrever que perdeu sua causa.

## Dobrar e desdobrar

O procedimento narrativo empregado nos relatos de Bernardo Carvalho apresenta uma experiência sem garantias do alcance do sentido. Desde seu primeiro livro *Aberração* (1996), que reúne onze contos e onze personagens à procura de um sentido ou de uma explicação, a busca se converte numa total impossibilidade do sentido. O que marca essa interdição do sentido é um procedimento formal do relato de Carvalho, isto é, a divisão do enredo em duas partes sem que a segunda seja uma mera explicação do sentido da primeira. Deste ponto de vista, seria melhor que falássemos de uma duplicação do sentido e não de uma divisão do enredo em duas partes. No emblemático romance *Teatro* (1998) quando a personagem Ana C. passa de um papel secundário na primeira parte da história a personagem principal da segunda não adquire com essa metamorfose o estatuto de personagem principal oculto da primeira. No lugar de apresentar-se como personagem principal que guarda um segredo, ou ainda, que detém a solução do mistério, a personagem Ana C. potencializa as senhas para a compreensão do enigma, mas nunca as fornece ao leitor. A personagem Ana C. duplica a falta de sentido do primeiro relato, acrescentando-lhe elementos novos que tornam o mistério algo impossível de ser solucionado, garantindo a impossibilidade de construir-se o sentido. Esse procedimento não se configura como apenas uma questão formal. O romance *Teatro* encena um enfrentamento com a reflexão de Ricardo Piglia sobre a narrativa curta. Em “Teses sobre o conto”, Piglia enuncia a primeira e a mais fundamen-

tal de suas teses que reafirma, juntamente com as reflexões de Poe e Tchekhov, o caráter duplo da forma do conto: “Primeira tese: um conto sempre conta duas histórias.” (Piglia 2004: 89). Daqui se desdobram outros procedimentos que produzem conseqüências no modo de construir a narrativa. Se Poe “contava uma história anunciando que havia uma outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só” (idem: 91). A versão moderna do conto para Piglia encontra-se nos textos de Tchekhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e James Joyce. Contudo, mesmo com essas variações do procedimento principal o conto para Piglia é “construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta.” (idem: 94). Se tomamos como fundamento de nossa leitura de *Teatro* de Bernardo Carvalho o que Ricardo Piglia propôs como problema técnico que caracterizaria a narrativa curta, isto é, narrar uma história enquanto se está narrando outra e que a segunda história, a secreta, seria a chave da forma do conto e de suas variantes, concordaremos que a estrutura desse romance de Bernardo Carvalho leva em consideração o que Piglia pondera sobre a narrativa curta. No entanto, há uma diferença que divide e opõe esse modo de conceber a narrativa curta, uma diferença de procedimento que envolve a produção de uma outra modalidade de escrita da literatura.

Para além daquilo que Flora Süssekind acertadamente analisou quando detecta no ensaio “Escalas & Ventriloquos”, publicado no “Caderno Mais!” da *Folha de São Paulo*, no dia 23 de julho de 2000, uma miniaturização na narrativa e um alargamento da poesia na literatura brasileira da década de 1990, interessa observar nessa variação de escala uma atitude de negação da própria

modernidade. Apesar de Flora Süssekind não se referir propriamente ao “relato” como uma forma narrativa que poderíamos compreender como a que substitui o romance em termos de escalonamento de tamanho e tensão narrativa, o que fica dessa análise é que o relato se impõe como uma forma de narrativa. No “relato” a miniaturização não apenas altera o tamanho do texto, mas também a sua própria maneira de conceber a narrativa, algo como a aproximação oscilante de sua estrutura à do roteiro de cinema e da estrutura técnica do conto. Nesse sentido, a clave da forma da narrativa curta acaba por tomar o lugar da clave romanesca. Daí que a miniaturização do romance irá ocorrer com frequência na estrutura do enredo, isto é, o enredo é reduzido a mínimas ações, nisso concordando os procedimentos de Piglia e Carvalho. No entanto, como dizia anteriormente a diferença não é somente de escala, ou melhor, a variação de escala produz uma diferença constituinte já não mais entre o relato clássico e o romance moderno, mas, sobretudo, entre o romance moderno e o relato que recicla o moderno. Raúl Antelo (2005) entende essa posição como uma ligação a concepção de modernidade como detrito e à qual se vincula o trabalho narrativo de Bernardo Carvalho, em oposição à narrativa de Piglia que estaria vinculada à concepção de modernidade pedagógica. No entanto, a modernidade como detrito poderia ser compreendida também como um processo de reciclagem da própria modernidade, uma vez que além da miniaturização, detectada por Süssekind, procede a duplicação da narrativa, que não se limita à mimese do real, conforme sublinha Antelo, porém, o ato de duplicação está mais próximo de um dobrar e desdobrar o enredo na sua busca por sentido do que propriamente uma revelação de algo se que encontrava oculto na primeira história. Bernardo Carvalho resenha o primeiro livro de contos de Ricardo Piglia, *A invasão*, publicado em

1967, e comenta que “o desenlace desses contos pode ser muito sutil, quase imperceptível, fazendo de alguns deles uma espécie discreta de parábola” (Carvalho 1997: 6). A parábola sempre tem uma moral, uma mensagem segunda, duplicada num segundo fluxo narrativo, seja ele simultâneo ou posterior à história que se narra. Os enredos no relato de Bernardo Carvalho não se duplicam, ao contrário, se dobram, e o encontro com o sentido é sempre adiado. A segunda história não desarticula a primeira, no lugar disso, duplica o seu problema num outro enredo para o qual igualmente não se encontra sentido. A lacuna de sentido que se constrói entre uma história e outra indica que a dobragem de sentido não ocorre mediante o desvendamento do mistério, ao contrário, opera com base no vazio deixado pelo sentido no espaço lacunar entre as duas histórias. Com isso, o problema do espaço na narrativa ganha outros contornos e estimula a presença de outros procedimentos no texto. Simultaneamente, espaço e tempo operam em uma mesma direção: criar efeitos de descontinuidade, com vistas a interromper o fluxo linear da linguagem.

O irracional, o monstruoso e a aberração nos relatos de Bernardo Carvalho estiveram sempre aí, coexistindo, no plano da imanência, com o que é racional. Dessa forma, a relação com a tese do conto de Ricardo Piglia é herdada como problema e não como solução. A segunda história não enuncia uma verdade, a chave para a forma do conto. Para Piglia ambas as histórias são mimeses do real, real esse compreendido como verdade, como informação, e não como problema que não cessa de derivar-se. As histórias nas teses do conto de Piglia, conforme ressaltou Raúl Antelo, são também “simultâneas e a alegoria é usada como um procedimento de desarticulação da forma, dos valores do relato” (Antelo 2005: 36), no entanto, estão ali para a

enunciação de outro valor, o valor da história como representação ideológica. No relato de Bernardo Carvalho, cuja estrutura sempre está de acordo com o procedimento de dobragem e desdobragem da trama, a história dobrada não se constitui apenas como uma desarticulação da forma da primeira para a valorização da segunda, mesmo que seja para valorizar o seu poder de desarticulação. A segunda história também será desarticulada e nesse caso não por uma terceira história, o que implicaria a manutenção da estrutura da narrativa como representação. A segunda história desconstrói a primeira e a primeira a segunda, não restando nenhum sentido que possa ser reconstruído após o seu dobramento.

Não há segredos a serem desvendados no relato de Bernardo Carvalho porque o que existe na narrativa está ali como cenário repleto de elementos à disposição do desenvolvimento da ação. O livro *Os bêbados e os sonâmbulos* é dedicado à mãe do autor que lhe contara uma história e pediu, mesmo sabendo que ele não cumpriria a promessa, que não a recontasse a ninguém. Produz-se uma curiosidade singular no leitor: conhecer a história que fez um filho trair a confiança de uma mãe e o fato terrível e abominável que estrutura o livro. Porém, o segredo que constituía essa história jamais será revelado na narrativa, não configurando desse modo nem a traição e tampouco a história material. O livro é povoado de fatos que configuram séries de não-acontecimentos os quais fazem senão configurar a cena da história e seu segredo, mas não o seu desvendamento. O livro constrói as séries baseado na dobragem, na duplicação dos pequenos e insignificantes eventos: num deles o personagem-narrador descobre que tem uma doença hereditária e incurável cujo sintoma é perda total da memória de sua identidade primeira e a adoção de uma se-

gunda identidade. Conta sua história a outra pessoa com o intuito de que o outro se apodere da faculdade de manter seu segredo vital e lembrá-lo (contar de novo) de quem ele era. Há uma ação simultânea que se configura nesse procedimento que instaura no mesmo momento em que sua história se duplica no outro a sua perda, o seu esvaziamento, uma vez que portador original do segredo dessa história, ou ainda, de sua vida, irá perdê-la já que tem uma doença degenerativa que o fará esquecer completamente quem ele é. Para preservar o sentido de sua vida o narrador empreende uma tarefa de interpretação de todos os pontos cegos de seu passado. Para isso cria para si mesmo um sistema de correspondências que não o leva a desvendar nada, ao contrário, potencializam cada vez mais a ausência de sentido das coisas. As correspondências que o narrador cria para doar sentido aos acontecimentos, vazias de sentido próprio, ampliam a rede de não-significação. Um delas se arma quando o narrador está em um vôo para Santiago do Chile, de onde tomará um outro vôo para Temuco e seguirá por duas horas de viagem por terra até Los Angeles na sua busca por um psiquiatra que desaparecera misteriosamente. Durante o vôo para Santiago, lê no guia do Sul do Chile a informação de que no dia 22 de maio de 1960 ocorreu o maior terremoto, com epicentro em Valdivia, registrado naquele século. A essas informações sacadas do guia turístico acresce-se:

*Quase vinte anos depois, o psiquiatra tinha aparecido na pequena cidade de Los Angeles, a trezentos quilômetros de Valdivia, louco, após nove anos desaparecido, no dia seguinte a um forte abalo sísmico que sacudira Los Angeles, na Califórnia. (Carvalho 1996: 28)*

O narrador se empenha, durante o mesmo vôo, em ler o dossiê do psiquiatra desaparecido. Não vê ali nada de especial, porém, no primeiro dos textos escritos pelo psiquiatra que ele folheia, lê o relato de um caso clínico. Arma-se pouco a pouco o sistema de correspondências cuja função primeira é reconstruir o caminho que o leve até o psiquiatra que faz senão proliferar mais e mais caminhos que não conduzem ao paradeiro do médico e tampouco ao desvendamento do próprio passado do narrador. O primeiro documento do dossiê que lhe passa pela mão já lhe desvia o olhar da busca primeira que é o paradeiro do médico. O narrador se interessa por um relato assinado com as iniciais B.C. e intitulado “Eu”, não esquecer que o ponto de partida dessa proliferação intensa de sentidos começou com a leitura do guia turístico sobre um terremoto ocorrido no ano de 1960, ano de nascimento de B.C. . Assim que mais um elemento de duplicação, agora em direção ao próprio autor do relato, numa tentativa de discutir a vida da obra, o processo do seu “vir-a-ser” e o seu declínio. O sistema de correspondências, ou ainda, “da composição em dípticos contrastantes”, longe de se explicar e explicar alguma coisa prolifera o não sentido da história, isto é, recoloca de uma outra maneira a “indiferença para com o verdadeiro e para com o falso” da fábula pré-moderna da qual falava Foucault em “A vida dos homens infames”.

Sendo assim, os dípticos no relato de Bernardo Carvalho funcionam como propulsor da força que move os acontecimentos e não como peças que deverão terminar encaixadas no final da narrativa para o desvendamento daquele sentido que estava oculto. A parte que falta para completar o díptico *Os banhistas ao sol*, quadro que desvendaria o segredo de uma morte e de toda uma história, jamais será encontrado, no entanto, o narrador conhece a cópia do quadro, que ele não sabe se é realmente reprodução

---

do quadro inteiro. Assim o problema da produção da totalidade da obra transfere-se para a ação de duplicar e dobrar ou reproduzir algo que não possui um referente integral e primeiro. A frase com que o texto de *Os bêbados e os sonâmbulos* esclarece o porquê de apenas uma parte do quadro ter sido vendida parece funcionar como um sintoma que perpassa toda a obra de Bernardo Carvalho.

*O museu acredita que o resto do quadro só pode estar com a família. Foi vendido desmembrado de propósito, quando passavam por dificuldades, para que sempre pudessem contestar a imperfeição da obra, com base no fato cabal de estar incompleta, até o mais idiota dos curadores pode afirmar isso sem hesitar, com uma simples passada de olhos. Venderam ao empresário americano a parte esquerda de um díptico com a direita de outro, como se fossem um único trabalho. Oficialmente, vim procurar o resto, a outra peça do quebra-cabeça. Para o museu, o importante é achar a parte esquerda, que acompanha a mulher morta. As testemunhas, os banhistas ao sol, The sunbathers, [disse ele, em inglês] sua obra máxima. (Carvalho 1996: 76-77)*

A literatura do presente hoje, em tempos da pós-história, da pós-natureza, da pós-crítica e do fim da literatura consiste em identificar e reconstruir a vida interior ou natural, como prefere Walter Benjamin no ensaio sobre o tradutor, “das” obras em vez de se reconstruir “as” obras e “as” criaturas. O que realmente importa é não perder a literatura na literatura. Abandonar a literatura sem perdê-la implica não somente identificar formalmente no texto as diversas linguagens ali

presentes e constatar se estão ou não adequadas ao contexto que as produziu, importa é deixar passar, bem como preservar a sua “potência de não-”, autenticamente política. Potência essa que iremos encontrar em vários personagens literários, como por exemplo, Bartleby, Gregor Samsa, Joseph K., G.H., entre tantos outros que poderiam constituir outras comunidades de obras inoperantes e que, portanto, não formam laço social. Essa comunidade não pretende formar outro cânone, já que está construída sob uma concepção de literatura que tem a opção de abdicar da autonomia e aceder a uma soberania que, mesmo não sendo universalista nem relativista, permitirá a reflexão sobre os afetos humanos e a reorganização efêmera de comunidades literárias mais efetivas.

## Notas

- \* . Susana Scramim es profesora en la Universidad Federal de Santa Catarina, investigadora del Núcleo de Estudios Literarios y Culturales- NELIC/UFSC. Es doctora en Teoría Literaria y Literatura Comparada por la Universidad de San Pablo, con tesis sobre la obra de Darcy Ribeiro. Realizó una especialización Pos-Doctoral en la Universidad de Sevilla, en 2005, donde desarrolló una investigación sobre las relecturas del Barroco Ibérico en la Literatura Latinoamericana. Fue Profesora Visitante en el *Talen en culturen van Latijns Amerika*, da Leiden Universiteit, en Holanda, durante el “Spring Semester” europeo en 2007 donde dictó el seminario "Cultural Identity and Post-Modern Writing: the baroque effect" con el curso “El efecto barroco”.

Fue una de las fundadoras de la revista de poesía, crítica y traducción *Babel*. Fue editora, de 2003 a 2006, de la revista de crítica literaria *outra travessia*, del curso de pos-graduación en Literatura de la UFSC.

Fue organizadora de las ediciones especiales de la revista *outra travessia* sobre Euclides da Cunha y sobre Giorgio Agamben e Georges Bataille. Posee ensayos publicados sobre los proyectos políticos de nación, desarrollados en la literatura brasileña a lo largo del siglo XX, así como ensayos sobre problemas estéticos e culturales vividos en América Latina, incluyéndose allí el tema de la vanguardia estética concretista y los pro-

yectos de algumas poéticas del presente. Colabora con revistas como *Inimigo Rumor*, *Babel* y *Cult*.

1. Walter Benjamin desenvolve o conceito de *pervivência*, *Fortleben*, como algo que faz com que alguns elementos ou as obras de arte mesmas sobrevivam para além da época que as viu nascer. Na argumentação que Benjamin constrói do conceito de *Fortleben* ou da “pervivência” da obra na memória coletiva sobressaem as observações sobre “transformação” (*Wandlung*) e sobre “renovação” (*Erneuerung*) a isso o filósofo alemão chama o “pós-amadurar” (*Nachreife*) da linguagem da obra, “um dos processos históricos mais fecundos”. Cf. Walter Benjamin. “A Tarefa do Tradutor”, tradução Susana Kampf Lages, em Heidermann, Werner (org.), *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001. Há tradução desse ensaio para o castelhano, cf. em *Ensayos Escogidos*, trad. Héctor Murena, Ed. Sur. 1967.
2. Gilles Deleuze em seu trabalho sobre Spinoza ressalta que a característica do signo para o filósofo da *Ética* era a de ser sempre um efeito. O efeito num primeiro momento é um vestígio de um corpo sobre outro, é o estado de um corpo que sofreu a ação de outro corpo. Dessa forma, segundo Deleuze, em Spinoza é o efeito uma “*affectio*”. As afecções são conhecidas pelas idéias que temos, pelas sensações ou percepções. Porém, essas afecções não são efeitos instantâneos de um corpo sobre outro, mas são, especialmente, efeitos sobre a própria duração. Deleuze dirá que esses efeitos pensados, enquanto duração, não podem mais ser chamados de afecções, mas antes devem ser pensados como “*affectos*” propriamente ditos, pois indicam que as durações constituem “passagens, devires, ascensões e quedas, variações contínuas de potência que vão de um estado a outro.” Cf. “Spinoza e as três éticas”, em *Crítica e clínica*, tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997; *Espinosa. Filosofia prática*, tradução Daniel Lins e Fabien Pascal. São Paulo: Escuta, 2002. Tradução para o castelhano de Thomas Kauf., *Crítica y Clínica*. Anagrama. Barcelona: 1996.
3. O conceito de origem aqui empregado é o desenvolvido por Walter Benjamin em seu trabalho sobre o Barroco. Para Benjamin no processo de transmissão da tradição ou na leitura histórica do legado cultural o conceito de “origem” não pode se lido sem o de destruição.
4. No meio do caminho tinha uma pedra/tinha uma pedra no meio do caminho/  
tinha uma pedra/no meio do caminho tinha uma pedra.// Nunca me  
esquecerei desse acontecimento/ na vida de minhas retinas tão fatigadas.  
/Nunca me esquecerei que no meio do caminho/tinha uma pedra/tinha  
uma pedra no meio do caminho/no meio do caminho tinha uma pedra.  
(Drummond, *Revista de Antropofagia*, N° 3, 1928).
5. No meio da faixa de terreno destinada a trânsito tinha um/[mineral da  
natureza das rochas duro e sólido/ tinha um mineral da natureza das rochas

duro e sólido no/[meio da faixa de terreno destinada a trânsito/ tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido/ no meio da faixa de terreno destinada a trânsito tinha um/[mineral da natureza das rochas duro e sólido. //Nunca me esquecerei deste acontecimento/Na vida de minhas membranas oculares internas em que/[estão as células nervosas que recebem/ [estímulos luminosos e onde se projetam /[as imagens produzidas pelo sistema /[ótico ocular, tão fatigas. [...](Azevedo 1991: 32).

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio (2001). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, tradução Tomás Segovia. Valencia: Ediciones Pre-textos.
- (2005). *Infância e História*, tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- “A potência do pensamento”, tradução Carolina Pizzolo Torquato, em *Revista do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense*. ISSN 0104-8023, vol. 18 N° 1 Niterói Jan./Junho 2006.
- Aira, César (2006). *Parmênides*. Barcelona: Mondadori.
- Andrade, Carlos Drummond (2001). *Alguma Poesia*. Rio de Janeiro: Record.
- Andrade, Mário (1980). *Obra Imatura*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Antelo, Raúl (2005). (org.) *Critica e Ficção*. Florianópolis: Nelic/CAPES.
- (2006). *Maria con Marcel. Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- (2007). “O arquivo e a política do anacronismo”, conferência proferida no *Colóquio Archivo y experiencia*, Universitãit Leiden, Holanda, 2007, inédito.
- Azevedo, Carlito (1991). *Collapsus Linguae*. Rio de Janeiro, Sette Letras.
- Benjamin, Walter (1984). *Origem do drama barroco alemão*, tradução de Sergio Rouanet, São Paulo: Brasiliense.
- (1994). “Sobre o conceito de história”, *Magia, Técnica. Arte e política*, tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- Carvalho, Bernardo (1993). *Aberração*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (1996). *Os bêbados e os sonâmbulos*. São Paulo: Companhia das Letras.

- \_\_\_\_\_ (1997). “O desafio inicial de Piglia”, *Mais! Folha de São Paulo*, 3 de ago.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- Deleuze, Gilles (1991). *A dobra. Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz Orlandi. São Paulo: Papirus Editora.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Crítica e Clínica*, tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: ed. 34.
- Eagleton, Terry (1993). *A ideologia da estética*, tradução de Mauro Costa. Rio de Janeiro Jorge Zahar Editor.
- Foucault, Michael (2003). “A vida dos homens infames”, em *Ditos e Escritos IV*, tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Huberman, Georges Didi (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, tradução Oscar Funes. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo.
- Loraux, Nicole (1994). “Elogio do Anacronismo”, em Novaes, Adauto (org.) *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ludmer, Josefina (2002). “Temporalidades do presente”, em *Margens/Márgenes*. Revista de Cultura, Nº 2, dez., Belo Horizonte/Buenos Aires/ Mar del Plata/ Salvador.
- Perniola, Mario (2006). *Enigmas. Egipcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Murcia: Cendeac.
- Piglia, Ricardo (1986). *Crítica y Ficción*. Cuaderno de extensión Universitaria, Nº 9, Serie Ensayo, Universidad Nacional del Litoral, Argentina.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Formas Breves*, tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo Companhia das Letras.
- Siscar, Marcos. “Discurso da história na teoria literária brasileira”, em *Desconstruções e contextos nacionais*. Santos, Alcides, Durão, Fábio e Silva, Maria das Graças (Org.). Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Süssekind, Flora (2000). “Escala & Ventriloquos”, *Mais! , Folha de São Paulo*, 23 jul.
- \_\_\_\_\_ (2003-4). “Desterritorialização e forma literária - literatura brasileira contemporânea e experiência urbana, em *Literatura e Sociedade, Departamento de Teoria da literatura e Literatura Comparada*, USP, Nº 3, São Paulo: Nankin.
- Virno, Paolo (1999). *Il ricordo del presente. Saggio sul tempo storico*. Torino: Bollati Boringhieri.