



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

LUCIANA MOLINA QUEIROZ

**A IMAGINAÇÃO NEGATIVA: UMA POLÍTICA DA
FICÇÃO**

**CAMPINAS,
2018**

LUCIANA MOLINA QUEIROZ

A IMAGINAÇÃO NEGATIVA: UMA POLÍTICA DA FICÇÃO

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutora em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

Este exemplar corresponde à versão final da Tese defendida pela aluna Luciana Molina Queiroz e orientada pela Prof. Dr. Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior.

**CAMPINAS,
2018**

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CNPq, 159027/2014-4; CAPES, 88881.135272/2016-01

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Dionary Crispim de Araújo - CRB 8/7171

Q32i Queiroz, Luciana Molina, 1988-
A imaginação negativa : uma política da ficção / Luciana Molina Queiroz. –
Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Estética na literatura. 2. Modernismo. 3. Pós-modernismo. 4. Utopias. 5.
Teoria crítica. I. Carvalho Júnior, Eduardo Sterzi de. II. Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Negative imagination : a politics of fiction

Palavras-chave em inglês:

Aesthetics in literature

Modernism

Postmodernism

Utopias

Critical theory

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutora em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior [Orientador]

Antônio de Pádua Fernandes Bueno

Taisa Helena Pascale Palhares

Eduardo Soares Neves Silva

Vitor Cei Santos

Data de defesa: 31-08-2018

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária



BANCA EXAMINADORA:

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

Antônio de Pádua Fernandes Bueno

Taisa Helena Pascale Palhares

Eduardo Soares Neves Silva

Vitor Cei Santos

**IEL/UNICAMP
2018**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

*And indeed there will be time
To wonder, "Do I dare?" and, "Do I dare?"
Time to turn back and descend the stair,
With a bald spot in the middle of my hair —
(They will say: "How his hair is growing thin!")
My morning coat, my collar mounting firmly to the chin,
My necktie rich and modest, but asserted by a simple pin —
(They will say: "But how his arms and legs are thin!")
Do I dare
Disturb the universe?
In a minute there is time
For decisions and revisions which a minute will reverse.*

T. S. Eliot

*Em 1210, Herófilo, sentado à mesa de trabalho,
Pega o próprio punho
Sente a sua pulsação.
Conta o número de pulsos
Por minuto de seu punho. Faz isso muitas vezes
[...] Mas então Herófilo percebe
Só fiz isso no meu punho
E se no punho dos outros
For diferente
E se no punho dos outros
Não fizerem nem tuc nem toc
Não houver pulsação.*

Bruno Domingues Machado

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, devo agradecer imensamente aos meus orientadores durante o doutorado: agradeço ao prof. Eduardo Sterzi, pela cordialidade com que desenvolvemos o trabalho na Unicamp; à professora Odile Cisneros, que me acolheu no departamento de Línguas Modernas e Estudos Culturais da University of Alberta; e ao professor Hans Ulrich Gumbrecht, que me recebeu no departamento de Literatura Comparada da Stanford University. A própria diversidade de perspectivas, frequentemente contrárias à minha própria, ajudou no desenvolvimento deste trabalho.

Meus agradecimentos à Unicamp e ao programa de pós-graduação em Teoria e História Literária, os bons professores com os quais tive contato, os funcionários e colegas que fiz nas salas de aula e corredores. Sem dúvida tenho um carinho especial pela Unicamp, e penso que, considerando tudo, é um dos melhores lugares para se fazer pesquisa no Brasil hoje, um dos mais pluralistas e interessantes. Alguns professores da Unicamp contribuíram enormemente para esta tese e para a minha formação e gostaria de expressar minha gratidão citando-os nominalmente: Alfredo Cesar Barbosa de Melo, Daniela Birman, Maria Betânia Amoroso, Miriam Garate. Ao professor Cesar devo ainda agradecer especialmente pela incrível orientação nos estágios de docência.

Agradeço aos órgãos de fomento que facilitaram em muito a realização desta tese: CNPq, CAPES e o governo canadense, que me concedeu a bolsa ELAP. Foi muito importante ter podido desenvolver parte do meu trabalho nos estágios de pesquisa no exterior, durante os quais encontrei interlocutores extremamente qualificados.

Agradeço aos professores que aceitaram o convite de participar da banca de defesa com vistas a continuar essa conversa que é de vital importância para mim.

Agradeço aos amigos próximos e queridos, que tantas vezes depositaram a confiança em mim. Meus agradecimentos especiais à Fran, Marcelo, Miriam, Tamires e Soraya. Agradeço muitíssimo a dois colegas que me ajudaram na minha trajetória universitária e me mostraram como a prática acadêmica pode ser extremamente generosa e cooperativa: André e Filipe.

Agradeço imensamente ao Bruno, pelo carinho e companheirismo.

Meus agradecimentos à minha família, em especial às minhas irmãs, Juliana e Vitória, e aos meus pais, Carmen e Tião. Desde criança eu sou uma pessoa bastante "idealista", como se diz no senso comum. As duas pessoas que me criaram desse modo, minha mãe e meu pai, têm parte de responsabilidade e inspiração na escolha do meu tema de pesquisa. Agradeço muitíssimo a eles por terem cultivado em mim o desejo de um mundo melhor. Continuamos resistindo, apesar de tudo.

RESUMO

Nesta tese de doutorado é investigada a existência de uma relação constitutiva entre arte e política e, em particular, a possibilidade de entendermos alguns aspectos formais da produção artística contemporânea como críticos à sociedade capitalista atual. Para fazê-lo, tomo como referência teórica principal a Teoria Crítica da Sociedade e um conceito desenvolvido pelo filósofo Theodor W. Adorno, utopia negativa. A tese está dividida em três partes. Na primeira, analisamos o clima cultural que pressupõe um “imobilismo histórico” e que, em razão disso, afirma igualmente a impossibilidade de obras de arte serem utópicas. Na segunda parte, investigamos o processo de autonomização estética, isto é, o modo pelo qual a arte (e, em particular, a literatura de ficção) adquire suas próprias regras de constituição na modernidade. Tomamos como pressuposto que esse processo tem como ápice o modernismo e o modo pelo qual ele é entendido como simultaneamente isolado da vida social e crítico a ela. Na terceira e última parte da tese, analisamos alguns aspectos formais da chamada arte contemporânea/pós-moderna. Tomamos como casos a serem comparados e analisados o conto “Pierre Menard, autor de Quixote”, de Jorge Luis Borges; a obra “Brillo Box”, de Andy Warhol; e o romance “Os Detetives Selvagens”, de Roberto Bolaño. A hipótese que orientou o trabalho é a de que parte da arte contemporânea passa por um processo de desautonomização, segundo o qual algumas obras se tornam críticas à sociedade atual a partir das tensões sociais encontradas no modo idiossincrático pelo qual combinam aparência de não autonomia e autorreflexividade, ou seja, a arte em questão é crítica quando se aproxima formalmente de objetos e práticas cotidianas que têm utilidade e valor de verdade, tais como a crítica literária, a réplica de uma mercadoria, a enciclopédia, o testemunho, etc. Com isso, essas obras fazem refletir a respeito das condições materiais da própria produção artística.

Palavras-chave: autonomia estética; modernismo; pós-modernismo; Teoria Crítica da Sociedade; utopia negativa

ABSTRACT

In this doctoral thesis, it is investigated the existence of a constitutive relationship between art and politics, and, specifically, the possibility of understanding formal aspects of contemporary art as critical to current capitalist society. In order to do so, we take as main theoretical reference the Critical Theory of Society and a concept developed by the philosopher Theodor W. Adorno, negative utopia. The thesis is divided into 3 parts. In the first one, we analyze the cultural atmosphere that presupposes "historical immobility" and, for that reason, also affirms the impossibility of works of art being utopian. In the second part, we investigate the process of aesthetic autonomization, that is, the way in which art (in particular, literary fiction) acquires its own rules of constitution in modernity. We assume that this process finds its apex in modernism and in the way by which it is understood as simultaneously isolated from social life and critical towards it. In the third and final part of the thesis, we analyze some formal aspects of so-called contemporary/postmodern art. We take as cases to be compared and analyzed the short story "Pierre Menard, Author of the Quixote", by Jorge Luis Borges; Andy Warhol's "Brillo Box"; and the novel "The Savage Detectives", by Roberto Bolaño. The hypothesis that guided the work is that part of the contemporary art goes through a process of de-autonomization, according to which some works become critical to the current society because of the social tensions found in the idiosyncratic way by which they combine appearance of non-autonomy and self-reflexivity, that is, the art in question is critical when it formally resembles everyday objects and practices that have utility and truth value, such as literary criticism, the replica of a commodity, the encyclopedia, the testimony, etc. Thus, these artworks reflect on the material conditions of the artistic production itself.

Keywords: aesthetic autonomy; modernism; postmodernism; Critical Theory; negative utopia

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
PARTE 1: UM DIAGNÓSTICO DE ÉPOCA.....	19
CAPÍTULO 1: PÓS-UTOPIA, DISTOPIAS, IMPOTÊNCIA: O CAPITALISMO COMO O MELHOR MUNDO IMAGINÁVEL	20
CAPÍTULO 2: IMAGINAÇÃO TOTALITÁRIA	40
PARTE 2: AUTONOMIZAÇÃO	52
CAPÍTULO 3: A POLÍTICA DA ESTÉTICA	53
CAPÍTULO 4: O BARTLEBY DE MELVILLE (1835) COMO METÁFORA: ENTRE A OBRA DE ARTE MODERNA E A PRÁXIS POLÍTICA	77
PARTE 3: DESAUTONOMIZAÇÃO	91
CAPÍTULO 5: O FETICHE DA OBRA DE ARTE AUTÔNOMA E SEU SEGREDO	92
CAPÍTULO 6: AS PROVAS IMAGINÁRIAS DA EXISTÊNCIA DE UM ROMANCE: JORGE LUIS BORGES E PIERRE MENARD, AUTOR DE QUIXOTE (1939)	104
CAPÍTULO 7: UTENSÍLIO DESPROVIDO DE UTILIDADE: ANDY WARHOL E A BRILLO BOX (1964)	120
CAPÍTULO 8: INDÍCIOS DE ESCRITORES INEXISTENTES: ROBERTO BOLAÑO E OS DETETIVES SELVAGENS (1998)	137
CONCLUSÃO	154
REFERÊNCIAS	158

INTRODUÇÃO

Uma vez que na minha tese insisto que um dos aspectos mais interessantes da arte contemporânea é justamente o modo como ela nos deixa ver as circunstâncias do trabalho intelectual, creio que é bastante coerente introduzir este trabalho em um tom ligeiramente autobiográfico. Após concluir a graduação em Filosofia, iniciei uma dissertação de mestrado também em Filosofia em que propus como tema a inovação artística no pensamento de Adorno. Podemos então começar a ligar os pontos da minha formação: como alguém que escrevia uma dissertação de mestrado sobre a estética de Adorno, comecei a ansiar por debater coisas que não via sendo debatidas na área. Sentia falta de um contato mais íntimo e próximo com as obras de arte, coisa que, salvo raras e honrosas exceções, na filosofia praticamente não existia, tendo em vista que as abordagens da arte tendem a ser mais generalizantes e abstratas. Da mesma forma, era frequentemente instada a me ater a interpretações dos filósofos da arte, e não a fazer eu mesma leituras dos fenômenos artísticos. Concluí que, se quisesse fazer algo mais próximo da crítica ou da teoria da arte, o melhor seria migrar para outra área de estudos. Após frequentar muitos eventos sobre Adorno, comecei a achar desconcertante que o debate sobre arte se restringisse quase sempre a um universo não maior que meia dúzia de artistas (usualmente identificados com o modernismo): Beckett, Kafka, Schönberg, etc. Acreditava que, apesar de serem grandes, não deveriam ser os únicos a ter nossa atenção - a começar pelo fato de que pertenciam a um entendimento visivelmente eurocêntrico da arte. Apesar da ainda grande atualidade da *Teoria estética* adorniana e de diversos de seus textos sobre arte, parecia-me, paradoxalmente, que, se ela não se restringia a períodos históricos e técnicas e estilos muito específicos, ela no mínimo estava a restringir *a mim*.

A Estética de Adorno é comumente associada a obras modernistas, que tinham como característica central, no meu entendimento, uma qualidade individual tão profunda que culminava em uma exacerbação estilística. Muitos dos artistas modernistas são maravilhosos, alguns dos meus favoritos e responsáveis por eu, em primeiro lugar, ter desejado investigar a inovação artística em Adorno. A ideia de mônada, que ele desenvolve em sua obra para falar da obra de arte, passou a ganhar, contudo, um certo sentido ideológico: identifica-se nos estudos em torno de Adorno um apreço pelo que há de mais complexo, hermético e esotérico

dentro das produções contemporâneas. A isso corresponde o sentimento de que a arte contemporânea teria se distanciado demasiadamente do leitor comum. Tal fato pode ser explicado por uma crítica literária insuspeita de carregar os mesmos fundamentos teóricos que a Escola de Frankfurt. Na introdução de seu livro *Kafka en colère*, Pascale Casanova afirma a respeito do autor tcheco:

[...] l'on assiste depuis plus de soixante ans à une sorte de fétichisation de ses textes: les lecteurs s'identifient au scripteur du journal avec passion, la moindre citation arrachée à son contexte, érigée en étendard d'une sagesse mystérieuse mais d'autant plus "profonde", provoque une véritable vénération. Ce culte est encouragé par la critique y trouve l'incarnation la plus parfaite de LA littérature: obscurité, secret, singularité, autonomie apparente (CASANOVA, 1997, p. 12).¹

A autora ainda listaria, fazendo coro ao livro de Michael Löwy sobre Kafka, os modos mais frequentes de lê-lo. Podemos compreender que a fetichização da forma enigmática derivaria da sua "autonomia aparente" e estaria particularmente alinhada com "les lectures post-modernes (pour lesquelles les sens des écrits de Kafka est indécidable" (CASANOVA, 1997, p. 16)².

Autonomia estética é um dos conceitos que foram elegidos como centrais pela tradição de comentadores de Adorno. Ao longo da minha formação, reforcei a impressão de que essa mesma tradição de intérpretes tem esquecido de observar que a obra de arte, para o filósofo frankfurtiano, também é *fato social*, isto é, produto das forças e das relações de produção, e não apenas autônoma. Nesse sentido, super-inflacionou-se a categoria de autonomia estética em seu pensamento. Esta tese, então, nasce de uma tentativa de resgate da dimensão dialética da autonomia estética. A partir da consolidação da autonomia estética moderna, podemos identificar na história da arte uma espécie de dialética entre autonomização e desautonomização. A obra de arte, embora trabalhada tendo em vista um estilo próprio e

¹ "[...] nós temos testemunhado por mais de 60 anos uma espécie de fetichização de seus textos: os leitores se identificam com o escritor do diário com paixão; a menor citação retirada de seu contexto, erigida como um estandarte de sabedoria misteriosa e ao mesmo tempo ainda mais "profunda", provoca uma verdadeira veneração. Esse culto é encorajado pelos críticos e encontra nele a encarnação mais perfeita d'A literatura: obscuridade, sigilo, singularidade, autonomia aparente." (Tradução nossa)

² "[...] as leituras pós-modernas (para os quais o sentido dos escritos de Kafka são "indecidíveis". (Tradução nossa). Casanova faz referência à qualidade de indecidibilidade, que, nos estudos literários, frequentemente é associado à influência da desconstrução francesa como forma de ler textos literários.

autônomo, necessariamente advém dos outros âmbitos da vida e só pode se constituir através deles. Essa "trivialidade" tem sido continuamente esquecida pelo debate adorniano. A meu ver, muito do que há de mais interessante na literatura produzida nas últimas décadas reinsere, em forma de ironia e autorreflexão, as relações e forças de produção no centro da atividade artística, realizando, desse modo, um movimento contrário à autonomização modernista. Dizer que ela "tematiza" esse aspecto da constituição das obras seria uma simplificação. Ela antes encontra soluções formais para a expressão de como as obras se constituem a partir das condições sócio-históricas de um tempo vigente. E ela não raro realiza isso ao torcer as características da ficção moderna para que esta se pareça com gêneros não ficcionais. Seu interesse não advém da "autonomia aparente" que Casanova imputa a Kafka. E sim da sua não-autonomia aparente. Quando perguntamos para escritores, editores, acadêmicos e outras pessoas ligadas à literatura por que tem crescido o interesse pela mistura da ficção (uma das marcas da autonomia da literatura em prosa) com o ensaio ou por gêneros tais como a autoficção, muitas respostas que ouvi relatavam que havia uma busca por mais realidade. Por uma realidade diferente daquela que encontramos na "ficção" entendida como um gênero tão autônomo quanto possível. Isso a princípio causa estranheza. Por que a autoficção, por exemplo, prometeria maior realidade do que a ficção propriamente dita? É bastante comum, mesmo em períodos históricos muito anteriores ao nosso e à invenção do conceito de ficção, que o escritor e o artista lancem mão de suas próprias experiências pessoais. Ainda hoje há estudiosos respeitadas da Divina Comédia que, com razão, relacionam a estrutura interna da obra a particularidades da vida de Dante. Ou seja, como que a autoficção vai além de um rótulo mercadológico, centrado na invenção de um escritor-celebridade? Pergunto-me se não seria possível fazer uma leitura do fenômeno quase na contramão do que pensava Descartes, aquele que muitos entendem como o inaugurador da filosofia moderna. Para Descartes, a existência decorre do cogito. O "auto" que serve de prefixo à autoficção corresponde a uma extensão corporal, na figura pessoal do próprio escritor, que nos relembra que a ficção que temos em mãos não é apenas um produto especulativo completamente inventado, mas que parte de experiências vividas por uma pessoal real - e é justamente por isso que ela se torna verossímil e atraente. Talvez o excesso de virtualidade de uma sociedade em que a tecnologia se proliferou tenha feito as pessoas ansiarem por coisas que lhes pareçam mais reais. Há, então, mais desejo, busca e, talvez, mais apreço, pela *res extensa*. Talvez os experimentos modernistas tenham se tornado tão abstratos e subjetivistas que estejamos experimentando nostalgia por obras que pareçam mais imediatamente ter relação com a vida. E a literatura tem seguido esse desejo por mais cotidiano, matéria, corpo, referencialidade etc. A literatura de

hoje engendra processos contraditórios e fascinantes: é extremamente especulativa e filosófica e, no entanto, apela para registros que nos relembram nossa participação na matéria.

Ao perceber isso, outra dúvida me despontou logo em seguida: haveria o risco de passarmos, então, a super-inflacionar o que há de referencial na literatura e, portanto, mais uma vez esquecermos do aspecto imaginativo, negativo, e, portanto, rebelde à empiria? O que me preocupa é que essa busca por maior realismo seja, novamente, associada a uma visão pragmática e conformista da realidade, que entenda as obras apenas como reprodução da vida e da sociedade atualmente existentes. Há o risco de esquecermos novamente do pêndulo dialético e então começarmos a inflacionar a obra como “fato social”. Mas mesmo nessas obras, passíveis de ser entendidas como pseudofactuais e/ou pseudoutilitárias, pode existir ainda uma fagulha de negatividade. Essa fagulha de negatividade se relaciona com a pergunta fundamental da Teoria Crítica: como é possível ser crítico no mundo atual? Para tanto, exploro um conceito de Adorno que me parece ainda muito profícuo, *utopia negativa*. O que eu propus com a tese pode ser resumido muito simplesmente pela tentativa de desenvolver a questão filosófica sobre uma possível relação constitutiva entre transformação social e arte - ainda que os próprios termos dessa relação sejam, evidentemente, modulados pela história. A pergunta, então, torna-se mais específica e se volta para a possibilidade da utopia na arte hoje. A preocupação se alimenta pelo diagnóstico de época expresso por alguns autores de que estaríamos vivendo hoje um sentimento de fim da história e nenhuma alternativa político-social ao capitalismo vigente.

A tese em parte segue o percurso que eu mesma fiz na minha formação acadêmica. Na primeira parte, chamada *Um diagnóstico de época*, busco situar o problema a partir de uma série de contribuições teóricas feitas por acadêmicos de diversas áreas sobre a existência de um sentimento de impotência na contemporaneidade. Indago, então, quais as consequências disso para a arte e a estética e em que sentido a recuperação da imaginação artística poderia nos levar a superar os impasses colocados pelos nossos tempos. Embora o texto que apresento parta da constatação de um espírito ou diagnóstico de época, não pretendo investigar como esse clima cultural que duvida da transformação histórico-social surge em seus fatores sociopolíticos, históricos e econômicos. Inúmeras obras já o fizeram, seja se reportando ao pós-moderno como corrente teórico-conceitual ou tratando a questão como uma atmosfera mais geral da sociedade contemporânea. Da mesma forma, não pretendo tentar resolver a questão quase fenomenológica de como é possível para obras literárias incitarem a

imaginação na mente humana. Quanto a isso, só posso apontar a questão. Meu objetivo é mais modesto. Esse texto é primariamente um texto de Teoria e Crítica Literária. Com ele, pretendo levantar algumas questões teóricas sobre forma artística a partir da análise de obras específicas.

No segundo capítulo, para explicitar melhor a que me refiro com imaginação negativa e analisar de que modo a sensação de fim da história se desenvolve a partir de uma formação estética, volto-me para o exemplo do personagem de história em quadrinhos Batman. O cerne do argumento é que os diversos produtos derivados do personagem acabam por propiciar um sistema acabado de significados, isto é, uma pré-interpretação da obra, da qual dificilmente a obra individual consegue se desembaraçar. A metanarrativa construída pela exploração sistemática do Batman acaba por afunilar as potencialidades interpretativas da obra individual. Em Batman temos um modelo genérico de trauma que foi altamente difundido pela Indústria Cultural. O que pretendi fazer ao analisá-lo foi investigar como o clichê de uma obra individual repercute no leitor levando em consideração sua repetição exaustiva. Nesse sentido, a estereotipia e os clichês dos produtos da Indústria Cultural podem ser lidos como a constituição de uma imaginação política positiva ou mesmo como embotamento da imaginação política propriamente dita, e, como tal, ela se constitui como afirmativa em relação à sociedade atual.

Na segunda parte da tese, intitulada *Autonomização*, faço uma recuperação de alguns aspectos centrais do debate marxista e dialético, situando o problema a partir das questões suscitadas pelo realismo e o modernismo. Foi nessa tradição teórica, afinal, que mais se desenvolveu a percepção de que a arte participava de uma resistência sócio-política. Reporto-me especificamente a ela, ainda que não me prive de tentar construir um debate que englobe o pensamento radical e anticapitalista em geral. No primeiro capítulo, realizo uma espécie de balanço entre as principais posições teóricas na estética marxista, passando por alguns pressupostos de Lukács, Benjamin e Adorno. A fim de discutir a pluralidade de estilos e materiais que encontramos hoje na arte contemporânea, tomo como exemplo dois autores que são bastante comuns nas discussões marxistas, ou, pelo menos, na tradição da Teoria Crítica: Proust e Kafka. Meu objetivo com esse capítulo é menos o de prover uma leitura minuciosa dos autores do que de situar a discussão existente e conseguir pensar a partir dela. A análise dos dois escritores contribui para o argumento na medida em que, ao reconhecer em materiais literários distintos interesse estético, podemos, de maneira análoga, reconhecer que o mesmo

ocorre na arte produzida contemporaneamente. Tendências aparentemente antagônicas, como a metaficção e a volta do realismo e da figuratividade, podem apresentar uma relação distinta com a expressão das tensões sociais, mas nem por isso devem ser rechaçadas como tipos artísticos excludentes e necessariamente opostos quanto ao valor político-social. A arte não se renova em grandes cumes, mas antes possui, à maneira elíptica da dialética, um tipo de inovação em que materiais artísticos podem inclusive voltar, desde que com outro valor e sentido.

No capítulo seguinte, discuto o *Bartleby* de Melville. É importante entender por que faço esse recuo, isto é, por que saio de obras que começam a surgir na primeira metade do século XX, como Proust, Kafka, ou mesmo o Batman, um personagem criado em 1939, e retorno para o *Bartleby* de Melville, uma obra publicada pela primeira vez em 1853. Nos últimos anos, a obra tem suscitado crescente interesse de filósofos, sobretudo no que se refere à discussão de estratégias de engajamento político. Sendo assim, o que me questiono nesse capítulo é o que há em *Bartleby* que faz com que seus críticos vejam uma obra de arte moderna, ou seja, o que há de supostamente mais destacado da práxis política, como algo capaz de suscitar questões políticas. Ao longo da pesquisa, algo extremamente interessante ocorreu: percebi que houve mudanças na própria história das leituras de *Bartleby*. Se, a princípio, a obra era lida como metáfora do isolamento do artista na época moderna, nas últimas décadas ela tem servido como metáfora para aquele que, à primeira vista, encontra-se no extremo oposto: o militante político. Penso que essa contradição não é comportada apenas pelo *Bartleby*. É antes a sina da arte moderna em geral, assim como marca de sua autonomização: ela simultaneamente pertence e não pertence a um momento histórico-social.

Na terceira e última parte, intitulada *Desautonomização*, analiso alguns aspectos que são comumente relacionados ao estilo pós-moderno. Entendido frequentemente como um estilo híbrido ou relativista, apresento uma leitura que compara o pós-modernismo com a autonomização do modernismo. O neologismo desautonomização se justifica pela seguinte razão: ele implica uma autonomização que a precede lógica e cronologicamente, e é dela dependente, além de reforçar seu caráter processual e incompleto. Desse modo, tratamos a relação de forças entre autonomização e desautonomização, em vez de adotar uma categoria menos fluida e mais taxativa como arte/literatura “pós-autônoma”, empregada por Josefina Ludmer (2010) em contexto parecido para analisar obras latino-americanas. Tendo isso em vista, no capítulo *O fetiche da obra de arte autônoma e seu segredo*, argumento que é

possível identificar em certas obras da literatura contemporânea um impulso desficcionalizante, isto é, uma tentativa de aproximar a arte, e em particular a literatura, de gêneros textuais considerados não ficcionais e, portanto, não autônomos, e sim utilitários. Essas obras nos permitem explorar a dialética entre autonomização e desautonomização. A utopia negativa migra para obras que prenunciam em sua forma o fim da arte autônoma - sem que consigam realizá-lo de fato. Nesse sentido, as obras comparadas são um conto de Borges, *Pierre Menard, o autor de Quixote*; a obra *Brillo Box*, de Andy Warhol; e o romance *Os Detetives Selvagens* do chileno Roberto Bolaño. Seguindo pistas de autores como Roberto Schwarz, Fredric Jameson, Pascale Casanova, Héctor Hoyos etc., que colocaram em relevo o problema geo-espacial da periferia e da literatura global, estou interessada em discutir as possibilidades abertas por essa literatura hispânica periférica para a representação das sociedades atuais e para a construção de uma imaginação negativa. Essa constelação nos permite observar diferentes relações irônicas para com o modernismo e as vanguardas, identificando, desse modo, tensões existentes entre o moderno e o contemporâneo. A imaginação contemporânea, contrariamente ao que verificamos como tendência dominante do modernismo, busca reinserir as produções culturais em seu contexto e condições de produção. Em razão disso, ela chega a ser capaz inclusive de fazer refletir sobre as iniquidades do trabalho e da distribuição de riquezas - algo bastante pungente em uma obra como *Os Detetives Selvagens*, de Roberto Bolaño, que ironiza a relação da vida dos escritores com o *establishment* literário. A originalidade dessa interpretação advém da recusa em tratar o contemporâneo como uma espécie de epifenômeno das teorias pós-modernas e pós-estruturalistas. O contemporâneo é analisado a partir de uma relação dialética com o modernismo e com seu próprio contexto social. Mais especificamente, trata-se de apontar como ele se constitui não como uma negação abstrata, mas antes como negação determinada de procedimentos formais tipicamente modernistas. Optei por realizar uma tese temática, na qual eu investigasse uma hipótese teórica. Os objetos de análise foram escolhidos em função, frequentemente, de seu reconhecimento como clássicos, e pela capacidade que tiveram, muito antes de eu poder investigá-los, de suscitar discussão e de perdurarem na imaginação dos leitores. Minha intenção é menos a de prover análises originais dessas obras do que de investigar a mencionada hipótese teórica a respeito de como a imaginação artística se associa ao inconformismo político e social. No entanto, acredito que as obras escolhidas apresentam diferentes direções de ironia em relação ao fetichismo da autonomia estética. No capítulo 6, discuto como, em Borges, temos uma reflexão bastante filosófica e abstrata sobre o tempo histórico-social de uma obra de arte. Em Andy Warhol, que é tema do capítulo subsequente,

vemos a criação de uma impostura: uma obra de arte que se assemelha a um objeto inventado pelo capitalismo: uma mercadoria moderna e que, no entanto, permanece sem valor de uso e, portanto, também sem valor de troca no momento de sua exposição e contemplação pelo receptor. Por fim, no último capítulo, discuto Bolaño. O que me interessa em Bolaño é que ele se aproxima das políticas implícitas nas obras de arte de maneira ainda mais direta, ao retratar tanto as condições materiais como as práticas e ideais políticos dos artistas. Além disso, chama atenção sua capacidade de apresentar uma alternativa mais sensual a uma tendência extremamente intelectualista que vejo em algumas produções contemporâneas. As leituras que faço de tão diferentes obras e autores compartilham um fundo interpretativo e uma luta comum: como é possível ver alternativa ao capitalismo contemporâneo?

Deliberadamente tomei o cuidado de evitar os excessos do biografismo em favor da crítica imanente e formalista. Sempre que necessário, volto-me para algumas considerações históricas e biográficas. Não há necessariamente uma oposição entre essas abordagens. Mas observo que essa tese é mais o resultado de uma reflexão teórica-conceitual que histórica, no sentido de que não objetivei traçar relações imediatas e diretas entre contexto histórico-social e obras. Não tenho a intenção de fazer uma apresentação biográfica ou cronológica dessas obras. Em todo caso, acredito que a relação entre sociedade e obras de arte é mais complexa e sutil do que muitos gostaríamos de admitir, não sendo possível derivar relações causais diretas entre eventos e estruturas históricas e o conteúdo social que foi retrabalhado por um artista e transformado em obra de arte. O que buscarei mostrar aqui é a utopia como uma consequência da *forma estética*. Desse modo, a utopia colocada pela forma tampouco é concebida como um gênero literário específico ou como uma forma específica de imaginação, isto é, como uma capacidade de criar imagens novas que mostrem as possibilidades concretas colocadas para a superação das tensões e contradições sociais. Ao contrário: a forma é vista como sedimentação das contradições sociais. Por isso ela tem instalada em si a marca do *devir*. O reconhecimento da própria historicidade das obras é um dos pontos centrais da minha investigação. Mas talvez seja pertinente diferenciarmos um tipo de concepção que frequentemente se atém a uma abordagem meramente contextualista da história e outra que se proponha a perceber a relação entre a obra de arte e uma dimensão prospectiva, que diz respeito ao ético e ao político. É possível resumir tal diferença de pressupostos, *grosso modo*, como a oposição entre uma crítica literária historicista e uma crítica literária que tente pensar a dialética e o devir como componentes estruturais das obras analisadas.

PARTE 1
UM DIAGNÓSTICO DE ÉPOCA

CAPÍTULO 1: PÓS-UTOPIA, DISTOPIAS E IMPOTÊNCIA: O CAPITALISMO COMO O MELHOR MUNDO IMAGINÁVEL

Em 1979, Jean-François Lyotard publica *A Condição Pós-Moderna* (2008), obra em que discute a relação entre utopia e opressão. Na visão de Lyotard, as utopias, por derivarem das metanarrativas ocidentais, seriam etnocêntricas e opressoras. Algumas das metanarrativas exemplificadas por Lyotard seriam, por exemplo, o ideal de emancipação humana presente tanto no Iluminismo como no Marxismo. Lyotard atrelou a percepção da irrelevância da noção de utopia ao diagnóstico sobre a existência de um momento cultural específico, a pós-modernidade. Sobre isso, Fredric Jameson comenta que, com a chegada do período, o ideal marxista de que seria possível conceber um estado de felicidade geral, como reivindica a utopia, teria caído em descrédito e se tornado estigmatizado como elitismo de intelectuais³. Uma das premissas básicas por detrás dessas críticas é de que os intelectuais desconsideram que as massas podem ter desejos espontâneos e autênticos, sendo capazes de se autorrepresentarem politicamente. Acrescenta-se a isso a percepção de que essas abordagens críticas da sociedade seriam necessariamente imposições externas feitas por uma elite intelectual e, portanto, seriam opressoras. Tal perspectiva otimista acerca da autorrepresentação desconsidera o modo bastante pervasivo pelo qual a ideologia, enquanto conjunto de ideias de uma classe dominante, atua na sociedade.

Essas produções teóricas requerem contextualizações históricas: Lyotard era um intelectual de esquerda, que, como muitos de sua geração, frustrou-se com o encaminhamento do socialismo. Nesse período em que Lyotard produziu grande parte de suas obras, as sociedades europeias pareciam triunfantes, sem os fantasmas colocados pelas crises recorrentes que Marx imputou ao capitalismo. Foram muitos os que descreveram esse momento histórico de prosperidade nas sociedades capitalistas como celeiro para uma desconfiança em relação à

³ “The Utopian return to the old Platonic distinction between true and false happiness, as in Marcuse, is now denounced as humanism by a mass culture flowering into full postmodernity, and unmasked as the elitism of intellectuals attempting to pass themselves off as philosopher-kings” (JAMESON, 2005, p.155).

“O retorno utópico à velha distinção platônica entre a verdadeira e a falsa felicidade, como em Marcuse, é hoje denunciado como humanismo por uma cultura de massa em direção à completa pós-modernidade, e desmascarada como elitismo de intelectuais que buscam passar-se por reis-filósofos.” (Tradução nossa)

utopia⁴. Afinal, não teríamos já então chegado ao melhor dos mundos possíveis? - perguntaram retoricamente alguns pensadores neoliberais. Em 1992, Francis Fukuyama produziu, então, uma das obras mais contundentes sobre o assunto, *O Fim da História e o Último Homem*, em que, reportando-se à tradição de Hegel e Marx, decretava que as sociedades neoliberais teriam conseguido alcançar o mais alto grau de desenvolvimento humano. Ironicamente, a suspeita em relação à teleologia emancipatória do marxismo e do Iluminismo encontrou sua contrapartida na crença de alguns autores liberais e neoliberais, que entendem o mundo atual, capitalista, como o melhor mundo possível e imaginável. Com o fracasso da alternativa socialista e a queda do muro de Berlim, podemos dizer que uma onda anti-marxista varreu as humanidades, e isso se faz sentir frequentemente pela ideia de que não seria possível discutir de um ponto de vista político para onde as sociedades atuais deveriam ir. É como se tivéssemos perdido o desejo de pautar as transformações sociais.

Como essas ideias chegaram ao campo da arte e da estética? Com a reivindicação da obsolescência das utopias no campo político, passou-se também a abandonar a ideia de que a arte seja utópica. Daí o poeta e ensaísta Haroldo de Campos afirmar, não sem alguma dose de ambiguidade, a existência da poesia pós-utópica. Situando a questão a partir da crise das ideologias ocorrida a partir da década 1950, derivada sobretudo da decepção dos intelectuais em relação à alternativa socialista, ele compreende que o momento em que atualmente vivemos “[...] não é propriamente um momento pós-moderno, mas, antes, pós-utópico” (CAMPOS, 1997, p. 265). Campos toma como referencial o marxista Ernst Bloch. Ele sugere que o princípio-esperança de Bloch foi abandonado em favor do princípio-realidade. O ensaio de Haroldo de Campos é repleto de ambiguidades. Para contrapor realidade à esperança, o poeta cria uma oposição entre Walter Benjamin e Ernst Bloch:

Ao princípio-esperança, voltado para o futuro, sucede o princípio-realidade, fundamento ancorado no presente. Concordo com Octavio Paz quando expõe, nas páginas finais de *Los Hijos del Limo*, que a poesia de hoje é uma poesia do “agora” (prefiro a expressão “agoridade”/ *Jetztzeit*, termo caro a Walter Benjamin): uma poesia “do outro presente” e da “história plural”, que implica uma “crítica do futuro” e de seus paraísos sistemáticos. Frente à pretensão monológica da palavra única e da última palavra, frente ao absolutismo de um interpretante final que estanque a “semiose infinita” dos processos sógnicos e se hispostasie no porvir messiânico, o presente não conhece senão sínteses provisórias e o único resíduo utópico que nele

⁴ Ver ANDERSON, Perry. *The origins of postmodernity*. London; New York: Verso, 1998; CONNOR, Steven. *Postmodernist culture: an introduction to theories of the contemporary*. New York: Basil Blackwell, 1989.

pode e deve permanecer é a dimensão crítica e dialética que inere à utopia (CAMPOS, 1997, p. 269).

Embora não defenda a abdicação e sim a criticidade, apropria-se de um autor conhecido por seu messianismo, Walter Benjamin, para contrapor à esperança de Bloch. Mas o conceito de Bloch é tomado bastante livremente. Para o filósofo, o princípio-esperança seria antes uma capacidade humana, e não algo que, na interpretação de Haroldo de Campos, atrela-se ao espírito comunal das vanguardas históricas:

Sem esse princípio-esperança, não como vaga abstração, mas como expectativa efetivamente alimentada por uma prática prospectiva, não pode haver vanguarda entendida como movimento. O trabalho em equipe, a renúncia às particularidades em prol do esforço coletivo e do resultado anônimo, é algo que só pode ser movido por esse motor “elpídico”, do grego *elpis* (expectativa, esperança). Em seu ensaio de totalização, a vanguarda rasura provisoriamente a diferença, à busca da identidade utópica. Aliena a *singularidade* de cada poeta ao *mesmo* de uma poética perseguida em comum, para, numa etapa final, desalienar-se num ponto de otimização da história que o futuro lhe estará reservado como culminação ou resgate de seu empenho desdiferenciador e progressivo (CAMPOS, 1997, p. 266).

Haroldo de Campos explica, dessa forma, como teríamos saído de um momento em que a produção artística era repleta de grupos organizados em torno de manifestos para uma situação de maior liberdade, em que cada artista pudesse fazer valer sua própria autoexpressão idiossincrática. Sua perspectiva assemelha-se em muito ao modo como o filósofo estadunidense Arthur Danto analisa o problema em seu livro *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tomando como ponto de partida a filosofia da história de Hegel, aponta que observaríamos na arte contemporânea uma mistura sem paralelos de estilos e possibilidades artísticas. A explicação que ele oferece se alimenta novamente do tópos de fim da história utilizado por Fukuyama. O que há por trás dessa percepção de uma arte não utópica parece ser a impossibilidade de pensar na história como algo que se transforma qualitativamente.

Algumas dúvidas podem, contudo, surgir dessa análise. Embora as vanguardas históricas fossem mais organizadas que os movimentos contemporâneos, é duvidoso que a contemporaneidade tenha efetivamente dissipado as organizações artísticas ou mesmo que as influências mútuas entre artistas, inerentes a um fundo histórico compartilhado, tenham deixado de existir. Da mesma forma, ainda que muitos artistas se organizassem sob a rubrica de um estilo comum, é inegável que as diferenças entre as várias vanguardas já assinalavam uma ampla tomada de liberdade dentro da arte. De qualquer forma, essa percepção de uma

momento pós-histórico na estética acaba por fazer eco à concepção de fim da utopia pelo pós-moderno.

Embora haja trabalhos já clássicos, sobretudo de cunho epistemológico ou ético⁵, que rejeitem a posição pós-moderna, é incomum vê-la ser criticada pelos estetas e teóricos da arte – que, pelo contrário, muitas vezes se mostram entusiastas das noções estéticas defendidas por Lyotard e tantos outros pensadores que se valem de princípios pós-modernos. Podemos mesmo questionar se hoje essa não é a percepção mais recorrente e própria ao *establishment* dos estudos sobre arte. Assim, tampouco há pesquisas que se proponham a problematizar quais são de fato as consequências da filosofia pós-moderna para a ética, a política e a formação humana, sobretudo no que se refere à conexão entre estética e utopia. A historiadora Ellen Wood (1999) relaciona uma série de características que estariam presentes no pensamento pós-moderno, tais como o relativismo epistemológico e ontológico e a pulverização da luta política em diversas “micropolíticas”. Hoje talvez fosse o caso de identificar a repercussão do pós-moderno e do pós-estruturalismo na constituição das chamadas “lutas identitárias”. Convém ressaltar que, no que diz respeito à discussão estética, a influência da “Agenda Pós” (WOOD, 1999) é tamanha que, muitas vezes, vemos os termos “arte contemporânea” e “arte pós-modernista” sendo tratados como sinônimos⁶. Tal parece ser potencialmente um problema porque a nomenclatura sugere que talvez haja uma teoria mais adequada, isto é, uma teoria oficial, para se relacionar com a arte que se produziu ao longo das últimas décadas. O risco que corremos com isso é o de entendermos que a arte é chamada de pós-moderna porque fundamentalmente reproduz os principais temas e fundamentos do pós-modernismo e do pós-estruturalismo na teoria e na filosofia. Creio que esse é um posicionamento de imediato castrador para todos que se interessem em usufruir e interpretar obras de arte. Por isso pergunto-me se não seria possível encontrarmos outras formas de ler a

⁵ Alguns textos já clássicos que analisam de maneira crítica o relativismo pós-moderno na ética e na epistemologia: GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.; NAGEL, Thomas. *A última palavra*. São Paulo: UNESP, 2001. ; SOKAL, Alan; BRICMONT, Jean. *Imposturas intelectuais*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

⁶ Ver, por exemplo, Rosalind Krauss e a naturalidade com que ela, discutindo inovações na escultura, resolve adotar o termo pós-modernismo: “Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, um depois do outro, assumiram uma posição cujas condições lógicas já não podem ser descritas como modernistas. Precisamos recorrer a um outro termo para denominar essa ruptura histórica e a transformação no campo cultural que ela caracteriza. Pós-modernismo é o termo já em uso em outras áreas da crítica. Parece não haver motivos para não usá-lo” (KRAUSS, 2007, p. 135).

produção artística contemporânea. Os pós-modernos não necessariamente deram e precisam dar a última palavra sobre estética.

Pós-modernismo, a exemplo de um conceito presente na História Cultural como Barroco, é um termo escorregadio. Pode aludir ao estilo, ao momento histórico ou ao arcabouço ideológico e teórico. Assim, não é facilmente definível. Por um lado, propõe um recorte histórico, cujo marco está longe de ser consensual. Por outro, é relacionado a características formais imanentes às obras, tais como a hibridização de estilos e culturas ou mesmo a indiferenciação entre arte erudita e popular. Nesse sentido, é possível identificar características do pós-modernismo não só anteriores ao advento histórico do termo como também ao suposto “período histórico pós-moderno”. Tendo em vista essas considerações, questiono-me, afinal, qual o sentido de emparelhar as produções artísticas do pós-modernismo com o pós-modernismo na filosofia e na teoria. Ao contrário do que ocorreu em períodos como o Romantismo, em que não raro os poetas e literatos eram também filósofos, essa identificação completa entre teoria e arte não se dá na contemporaneidade. É um emparelhamento feito a posteriori, pela tradição de comentadores. Nesse sentido, sua naturalização tem algo de arbitrário e até, por que não?, de autoritário.

Essas nomenclaturas e definições, evidentemente, não foram inventadas por mim. Encontram-se em uso por artistas e também por aqueles que estudam e pensam obras de arte. É forçoso citar essa nomenclatura aqui, dentre outras razões, porque frequentemente ela se associou a toda desconfiança pela utopia, que tomo como ponto de partida para a discussão que ora proponho. Há, igualmente, um debate em curso sobre as condições apresentadas pela arte contemporânea de fazer resistência ao estado atual do mundo. Sendo a arte contemporânea, como já mencionado, frequentemente intercambiável com “pós-modernismo”, parece evidente que, para tratar de uma, faz-se necessário ao menos referir-se à outra. Fredric Jameson, um dos grandes pensadores marxistas vivos, é o proponente de uma interpretação que entrelaça momento histórico e estilo artístico sob o termo pós-modernismo. Para ele, o pós-modernismo seria a lógica cultural do capitalismo tardio. Seria traço da dominante cultural pós-moderna a incapacidade de ver qualquer possibilidade para além do momento atual, o que faz com que ele tenda a rechaçar ou a ter uma avaliação crítica negativa sobre as obras que entende como pós-modernas.

Essa concepção parece nos dizer algo não só sobre os pós-modernos, mas também algo sobre a identidade do que veio antes dele, isto é, parece ser ponto pacífico que o modernismo e as vanguardas eram vinculadas, de alguma forma, a utopias. Ou, pelo menos, a um momento em que não havia tanta desconfiança em relação a utopias. Mas que tipo de utopias eram essas veiculadas pelas obras de arte de então? Já na concepção do moderno a relação entre obra de arte e utopia é mais complexa do que parece à primeira vista e, por isso, não é possível diferenciarmos o moderno e o contemporâneo tão somente pela vinculação ou não à utopia. Muitas obras modernistas que algum dia foram consideradas utópicas recebiam essa avaliação a partir da análise formal. Seus analistas estavam mais atentos às próprias obras de arte do que ao que diziam os artistas sobre as obras de arte que realizavam, de modo que a alegação da mudança de ideologia dos artistas contemporâneos não pode ser compreendida, por si só e a priori, como um necessário abandono da utopia pela arte. Assim, não só é viável perguntar como é possível à estética ser utópica em um sentido mais geral, como também o modo pelo qual seria possível à obra de arte de *hoje* ser utópica. Para tanto, é preciso enfrentar a observação e análise das características formais do que se entende por pós-modernismo, e que foi tantas vezes rechaçado sem que se houvesse esforço de minimamente compreendê-lo. Como veremos melhor adiante, minha aposta é que a cópula automática entre o pós-moderno na filosofia e nas artes tenha levado parte da esquerda tradicional, em particular aquela relacionada ao marxismo, a rejeitar precipitadamente a produção contemporânea. Nesse sentido, questiono se a insistência a-dialética na autonomia da obra de arte modernista não teria levado os marxistas a uma incompreensão profunda dessas características formais comumente relacionadas ao pós-modernismo.

Com isso, podemos levantar as seguintes perguntas: as obras de arte não teriam mais vocação para transcender o estado de coisas atual? Ou seja, não caberia mais nos perguntarmos qual a relação entre obra de arte e mudança histórica? Poder-se-ia pensar que a ruptura com o modernismo e as vanguardas teria levado ao abandono das ideias utópicas. Frequentemente essas novas obras seriam, em uma análise preliminar, até mesmo críticas de toda concepção utópica. Seguiriam, dessa forma, uma tendência mais geral que se verifica no âmbito da cultura e da política.

Isso, contudo, parece levar os estudos literários a alguns impasses. É difícil de acreditar, por exemplo, que os estudos culturais e a literatura comparada se constituíram como revolta ao *new criticism* e às leituras formalistas, incrementando abordagens que buscavam resistir às

opressões dos mais variados tipos, para acabarem reivindicando a pura conformação com a realidade existente. Se essas abordagens da arte e da literatura almejam algum compromisso ético-político, como esse poderia se dar?

Alguns poderiam argumentar que as novas tendências teóricas nos estudos literários e culturais são contrárias à dominação, mantendo-se críticas, entretanto, às tendências teleológicas ou autoritárias relacionadas ao que, dentro do marxismo, poderia ser considerado “utópico”. Essa percepção se alimenta pela interpretação do que foi o socialismo real. A existência ou não de uma teleologia e mesmo de uma utopia em Marx está longe de ser objeto de consenso - mas, em todo caso, parece ser tratado como fato por muitos de seus críticos, que perdem de vista dimensões importantes da questão. Em livro sobre a possibilidade de criarmos formas de alegrias coletivas, Lynne Segal (2017) pondera que, atualmente, poucas coisas são tão zombadas quanto a noção de utopia⁷. Ao invés de corroborar a ideia de que o marxismo é uma fonte de utopias a partir dos vários espantalhos de Marx que foram feitos ao longo do último século, ela recupera um debate que está relativamente esquecido: a visão que o próprio marxismo ortodoxo fomentou de que as utopias, quanto melhor delineadas, mais tinham chances de cair em puras fantasias longe de qualquer viabilidade prática. Ela relembra, assim, a rejeição de Marx e Engels ao socialismo utópico, o que nos permite fazer uma análise mais complexa da imaginação como fonte de atuação política. Vistos como pouco científicos, os representantes do socialismo utópico pareciam confiar demais em uma visão ideal de sociedade. Segal questiona então se o socialismo real, ao invés de ter recebido excesso de instruções do marxismo, na verdade não recebeu instruções *de menos*, e que tenha sido essa falta de orientação e objetividade que os levou aos horrores do regime e, finalmente, ao fracasso do mesmo. A autora sugere igualmente que Marx e Engels possivelmente contribuíram para o atual desprestígio da utopia dentre aqueles que se consideram de esquerda.

⁷ “[...] almost by definition, few impulses or activities have been more mocked and dismissed in contemporary times than those labelled ‘utopian’” (SEGAL, 2017, p. 157).

“Quase por definição, poucos impulsos ou atividades têm sido mais zombadas e desprezadas nos tempos contemporâneos quanto aquelas taxadas de “utópicas”.” (Tradução nossa)

Se a descrença em relação a uma realidade diferente da existente animou a obra de Lyotard, Fukuyama e tantos outros como um clima cultural e político que envolveu de maneira geral as humanidade, cabe dizer que mesmo autores marxistas, anarquistas, anticapitalistas ou simplesmente radicais e à esquerda parecem bastante convencidos de que é a imobilidade histórica que ainda marca a tônica da imaginação social de hoje. Jonathan Crary (2014) chega à conclusão de que é necessário reabilitarmos uma noção de desejo coletivo para contrapor ao individualismo típico do capitalismo tardio. Para Segal, uma mudança no modo como se percebe o pensamento utópico precisa se efetivar a fim de que seja possível haver novamente algum tipo de resistência político-social:

[...] utopian thinking, in whatever shape or form, has been systematically discredited over recent decades. Dystopias, not utopias, capture the popular imagination nowadays, whether in some of our most applauded literary fiction or in box-office hits. Fear and paranoia are writ large, for instance, in the most successful work of leading literary figures, including Kazuo Ishiguro, Margaret Atwood, Don DeLillo or Dave Eggers, as well as in the huge cinematic appeal of *The Hunger Games*, *Divergent* or *The Maze Runner*. I look at the immense appeal of this dystopic narrative, while suggesting that a more utopian spirit may actually be necessary for us even to envisage real social change, that is, may be essential for us to resist mere accommodation to the known harms of the present. It is what many radical thinkers have argued throughout history, though often meeting derision (SEGAL, 2017, p. 30)⁸.

Ao invés de utopias, a imaginação contemporânea, de *blockbusters* cinematográficos a autores consagrados, estaria repleta de distopias, ou seja, de versões catastróficas da realidade. Segal chama atenção para o fato de muitas distopias populares nas últimas décadas apresentarem uma visão esquemática da sociedade, em que alguns poucos se encontram em ótimas condições socioeconômicas enquanto a maioria da população se encontra empobrecida:

Whether hatched in Hollywood or popular culture generally, especially coming from North America, the dystopic imagination had become ubiquitous in fantasies of the future in the early twenty-first century. [...] Indeed, reviewing *Such a Full Sea*,

⁸ "[...] o pensamento utópico, em qualquer forma, tem sido sistematicamente desacreditado nas últimas décadas. As distopias, não as utopias, capturam a imaginação popular nos dias de hoje, seja em alguns de nossos livros de ficção literária mais elogiados ou em sucessos de bilheteria. Medo e paranóia estão inscritos, por exemplo, nos trabalhos mais bem-sucedidos de importantes figuras literárias, incluindo Kazuo Ishiguro, Margaret Atwood, Don DeLillo ou Dave Eggers, bem como no enorme apelo cinematográfico de *Jogos Vorazes*, *Divergente* ou *The Maze Runner*. Eu olho para o imenso apelo desta narrativa distópica, ao mesmo tempo em que sugiro que um espírito mais utópico pode realmente ser necessário para até mesmo imaginarmos uma mudança social real, isto é, pode ser essencial para resistirmos à mera acomodação aos danos conhecidos do presente. Isso é o que muitos pensadores radicais têm argumentado ao longo da história, embora muitas vezes encontrem escárnio." (Tradução nossa)

Ursula Le Guin noted that over the last thirty years, all literary writers, from whatever genre, were now visiting Dystopia and writing similar, rather dull books: nearly always a place where the privileged few live in total luxury, completely sequestered from the impoverished majority who are seen as wild and primitive. Yet in her view such situations were 'too self-contradictory to serve as warning or satire' (SEGAL, 2017, p. 405)⁹.

Franco Berardi (2017) faz observações similares à Segal. Compartilha de seu diagnóstico de que, hoje, as possibilidades de mudança se encontram desacreditadas. Para ele, é possível falar em uma tendência do contemporâneo a se ver como impotente diante dos problemas sociais. Como resposta a isso, defende a importância de falarmos em uma "futurabilidade" e na capacidade de intervir na sociedade. Como Segal, ele salienta que as produções culturais contemporâneas parecem ter algum vínculo com esse estado de coisas:

What about our imagination of the future in this age of impotence?
Let us go to the movies. Dystopia has taken centre stage in show business: Hollywood blockbusters bring us a perception of the future which is simultaneously violent and depressing (BERARDI, 2017, p. 44)¹⁰.

Berardi parece acreditar que não só a imaginação política está tolhida como há uma enorme tendência a ver o mundo da forma mais depressiva possível. Berardi e Segal certamente não são os únicos a perceber a proliferação das distopias e nem a interpretar a popularidade do gênero como indício da impotência contemporânea. O antropólogo David Graeber, no ensaio *Dead zones of the Imagination: An Essay on Structural Stupidity* (2016), argumenta a respeito da necessidade de fortalecermos a criatividade do sujeito político. Ele, talvez num gesto muito rápido e precipitado, parece diferenciar radicalmente a imaginação voltada para a práxis e a imaginação empregada em construções ficcionais e artísticas. Evidentemente há diferenças significativas entre construtos artísticos e práxis política, mas há também semelhanças

⁹ "Seja em Hollywood ou na cultura popular em geral, especialmente vindo da América do Norte, a imaginação distópica se tornou onipresente nas fantasias do futuro no início do século XXI. [...] De fato, ao resenhar *Such a Full Sea*, Ursula Le Guin observou que nos últimos trinta anos todos os escritores literários, de qualquer gênero, estavam agora visitando a Distopia e escrevendo livros semelhantes, bastante monótonos: quase sempre um lugar onde os poucos privilegiados vivem em total luxo, completamente isolados da maioria empobrecida que são vistos como selvagens e primitivos. No entanto, na opinião dela, tais situações eram "muito autocontraditórias para servir como advertência ou sátira". (Tradução nossa)

¹⁰ "E quanto à nossa imaginação do futuro nesta época de impotência? Vejamos o cinema. A distopia tomou o centro das atenções no *show business*: os *blockbusters* de Hollywood nos trazem uma percepção do futuro que é simultaneamente violenta e deprimente." (Tradução nossa)

fundamentais que podem ser exploradas tendo em vista as características das sociedades capitalistas contemporâneas.

Como bem nota Mark Fisher (2009), ideias anticapitalistas recorrentemente aparecem no capitalismo (a exemplo de nos filmes de Hollywood) e, ao invés de realmente serem críticos em relação ao capitalismo, na verdade o reforçam¹¹. Fisher cunha então o conceito de realismo capitalista: não só argumenta que há dificuldade de ver alternativas ao capitalismo que, hoje, é entendido como “fatalidade”, como também aponta que o fato exclusivo de veicularem conteúdo anticapitalista não faz com que obras de arte possam efetivamente ser críticas em relação a ele. Lancemos mão de um exemplo. Um dos temas mais relevantes discutidos na universidade hoje é o advento do antropoceno e as questões ecológicas no contexto do capitalismo. Podemos observar como o tema atravessa a franquia Jurassic Park/Jurassic World, que teve seu primeiro filme lançado em 1993 e que tem seu último filme atualmente em cartaz em muitos cinemas mundiais. A franquia sobre o fracasso reiterado de um parque que busca ser rentável a partir de dinossauros geneticamente revividos está permeada de “anticapitalismo”. Pode ser lida como uma alegoria para a relação entre capitalismo e natureza. Jurassic World, de 2015, tem no protagonista Owen Grady (Chris Pratt), pesquisador que lida diretamente com os dinossauros, contraponto à gerente de operações Claire Dearing (Bryce Dallas Howard). Enquanto esta representa as preocupações financeiras do parque, aquele questiona a busca desenfreada pelo lucro. Irônico e cínico, entretanto, é o fato de que Jurassic World tenha tido a quinta maior bilheteria cinematográfica da história. Poderíamos ler a convivência entre capitalismo e anticapitalismo a partir da qualidade de indecidibilidade que normalmente é vinculada às leituras desconstrucionistas ou mesmo a partir da concepção de polifonia de Bakhtin. Isso deixaria de lado, entretanto, a contradição entre o anticapitalismo percebido na obra a partir de um ponto de vista formal e o que, do ponto de vista da rede de distribuição e recepção, está integrado à sociedade capitalista. Até mesmo produtos menos ambíguos do ponto de vista formal, que se reinserem

¹¹ “After all, and as Žižek has provocatively pointed out, anti-capitalism is widely disseminated in capitalism. Time after time, the villain in Hollywood films will turn out to be the ‘evil corporation’. Far from undermining capitalist realism, this gestural anti-capitalism actually reinforces it” (FISHER, 2009, p. 18).

“Afinal, como Žižek provocativamente apontou, o anti-capitalismo é largamente disseminado no capitalismo. De tempos em tempos, o vilão nos filmes de Hollywood vem a ser uma corporação maligna. Longe de enfraquecer o realismo capitalista, esse gesto anticapitalista na verdade o reforça.” (Tradução nossa)

em uma clara lógica maniqueísta, possuem uma relação curiosa com a manutenção do capitalismo. Crianças que cresceram ao longo dos anos 1990 provavelmente acompanharam um desenho que passava na televisão chamado Capitão Planeta. Os jovens heróis da história representavam elementos da natureza (água, fogo, terra, ar e coração), enquanto os vilões eram capitalistas que não se preocupavam em destruir a natureza contanto que conseguissem enriquecer. Como é usual, o final de cada episódio transcorria sem surpresas: o Bem triunfava sobre o Mal.

Produzidos e consumidos de maneira integrada à sociedade contemporânea, obras de claro valor anticapitalista ainda assim pertencem ao capitalismo e o corroboram. A utopia não ocorreria pela produção de uma “mensagem”, pois, como se lê no aforismo de Adorno na *Minima Moralia* “Cinza e cinza”, a mensagem “reifica a resistência contra a reificação” (ADORNO, 2008b, p. 198), também inserindo-se na lógica instrumental predominante na contemporaneidade. Ao invés de instigar a crítica imanente, a mensagem, pelo contrário, costuma reforçar a tendência totalizadora que se verifica nas produções culturais do capitalismo avançado. Não é circunstancial que os filmes de Hollywood frequentemente passem uma mensagem ou moral para o telespectador, que, no fundo, já era sabida de antemão. Eles são refratários ao devir. E dificilmente algum conteúdo anticapitalista seria capaz de absolvê-los disso. Para a crítica radical, impõe-se então uma pergunta urgente: se até obras de conteúdo anticapitalista podem ser conservadoras, como produções culturais teriam chances de ser resistentes ao capitalismo?

Os livros publicados muito recentemente por Segal, Berardi, Graeber, dentre outros, parecem sinalizar que já desponta uma preocupação nas ciências humanas de discutir questões relacionadas à necessidade e possibilidade de concebermos uma felicidade coletiva, a qual alguns, em oposição à mera felicidade individual, ainda chamariam utopia. Há fortes indícios de que estamos adentrando em outro clima cultural, talvez propiciado pelas novas crises econômicas. Essa possível oportunidade histórica, que talvez já não vejamos há algum tempo, é possibilitada pela desconfiança em relação ao capitalismo. A atmosfera cultural anti-utópica e pró-capitalista advinda da prosperidade econômica é distinta da que vemos hoje. Inúmeros países passam por crises econômicas; a Grã-Bretanha decide se retirar da União Europeia (até então um dos exemplos mais bem-sucedidos de sociais-democracias no planeta) em um episódio que se habitou chamar de Brexit; observa-se ascensão de ensejos próximos ao fascismo na Europa, nos Estados Unidos, no Brasil e em diversas outras partes do globo. Na

época de *A Condição Pós-Moderna*, talvez utopias não fizessem a menor falta. Hoje, talvez venham novamente a calhar, como resposta aos problemas sociopolíticos que atravessam o globo. Podemos dizer que foi justamente nos momentos de prosperidade que mais se fomentou essa noção de “imobilidade histórica”. Mas já se começa a produzir material criticando a própria noção de imobilidade histórica. Ao contrário do que poderiam supor à primeira vista, essas críticas advêm de influências teóricas tão diversas quanto Marx, Deleuze, comunismo, anarquismo etc., ou seja, correspondem a preocupações de um espectro político que parecem reunir velhas e novas esquerdas tanto do ponto de vista prático como teórico.

Em consonância com isso, ainda é bastante atual - e sem resposta - a pergunta que dá título a um livro clássico nos estudos culturais, escrito pela indiana Gayatri Spivak: *Pode o subalterno falar?* A essa questão, acrescento outras: o subalterno pode representar a si mesmo? Se sim, como isso seria possível? Spivak retorna aos estudos sobre ideologia de Marx e parece colocar algumas dúvidas em relação à capacidade de autorrepresentação do subalterno. Representante do pós-colonialismo, Spivak também é conhecida por ser a tradutora de *Da Gramatologia*, do filósofo franco-argelino Jacques Derrida, para o inglês, e tem em seus textos clara influência do mesmo. Embora Derrida faça interpretações críticas (e muito questionadas pelos marxistas) de Marx em os *Espectros de Marx*, ele se utiliza de algumas categorias que preservam parte do desejo de mudança de Marx que parecem importantes mencionar para essa discussão: a compreensão de que é necessário falar de um porvir, isto é, que, apesar de não termos certeza de que nossos ideais de justiça se concretizarão, precisamos continuar os perseguindo; e a concepção de uma Nova Internacionalista, a fim de assinalar a importância de não entendermos a busca de justiça social como algo a ser perseguido apenas dentro das fronteiras de uma comunidade ou nação. Nesse sentido, a mesma Spivak (2013) analisará em um dos seus livros a formação estética junto à globalização e a necessidade de se pensar uma nova forma de “literatura mundial”. O termo “literatura mundial”, bastante utilizado nos estudos literários, também fora aludido anteriormente por Marx e Engels no Manifesto Comunista, com o fito de chamar atenção para o modo como o capital desmanchava as fronteiras nacionais e como o proletariado deveria, conseqüentemente, ser não menos internacionalista que o próprio capital. Essa discussão se encaminha para a necessidade de pensar a justiça e a felicidade coletiva a partir de uma globalização ou “mundialização” capaz de interferir na soberania nacional dos diferentes países do globo. Nesse sentido, discutir um porvir implicaria também a possibilidade de se fazer críticas ao capitalismo.

Muitas dessas críticas ao capitalismo não são feitas a partir das discussões estéticas e da teoria da arte e da literatura. São antes investigações político-sociais. Mas imputam a essas produções imaginárias, senão responsabilidade por criar nossas percepções da atualidade, ao menos um caráter de sintoma: elas diriam como sentem e pensam as sociedades atuais em relação à própria possibilidade de transformação social. Podemos, contudo, perguntar se esses posicionamentos não são muito simplistas, justamente por ignorarem uma lógica própria à recepção estética e às produções artísticas. Que a arte tenha sido uma fonte para o trágico e representações pessimistas, passíveis de serem descritas até mesmo como violentas ou depressivas, não é novidade. Então por que essa tendência dos analistas contemporâneos a sobrevalorizar as distopias como peça fundamental do nosso *Zeitgeist* ou clima cultural?

Quando Adorno discute a utopia negativa na *Dialética negativa*, ele pretende adotar, inspirado pelo tabu do judaísmo em relação às imagens, uma perspectiva crítica em relação ao positivismo e em relação a um certo marxismo ortodoxo e oficial, que parecem supor que é possível captar imagens da realidade social. O que há de interessante em Adorno para a discussão é que ele próprio criticou as noções totalizantes de filosofia e de história que normalmente são associadas à utopia. Para ele, não existe tal coisa como uma utopia pronta para se "receber" da análise social. No que diz respeito à arte, relacionou a utopia com a obra de artistas considerados "catastróficos", tais como Beckett, Kafka, Schönberg. Essas leituras, bastante contra-intuitivas, complexificam a relação entre arte e transformação social, que é identificada não pela existência de uma ideologia dominante na obra, mas antes pela noção de forma estética. Desse modo, haveria uma relação constitutiva entre a utopia e o que Adorno entendia como obra de arte autônoma. Essa utopia não era colocada figurativamente pela obra, ao contrário do que ocorria com a utopia entendida como um gênero literário e que remonta a Thomas Morus ou aos socialistas utópicos. Para Adorno, a utopia da obra parecia residir na prática de leitura que confrontava o leitor e a alteridade formal da obra. Com isso, criações literárias são colocadas à luz de uma noção de negatividade, que compreende as obras como "esquemas inconscientes" da transformação social.

Habitou-se a pensar a imaginação a partir de modos e funções. Assim, fala-se nos estudos literários em imaginação metonímica, imaginação melodramática, imaginação pornográfica etc. Diante do exposto, parece fundamental debatermos a possibilidade de uma *imaginação negativa*, voltada para a práxis e para a transformação da sociedade. Uma *imaginação*

negativa se contrapõe a uma imaginação positiva, que inculque imagens concretas de reconciliação social, como as existentes tanto nas utopias como gênero literário como em muitos produtos da cultura de massas em que o grande vilão é um capitalista maldoso. Talvez as obras de arte sejam o primeiro lugar onde poderíamos procurá-la. Afinal, não é onde a imaginação se coloca, ao menos em tese, com mais liberdade e menos coerções?

Talvez seja intempestivo combater o estigma em relação à utopia, e por isso possivelmente é preferível usar um termo que soa aos ouvidos contemporâneos como mais brando e livre de conotações negativas. O termo proposto, imaginação negativa, parece ter algo de paradoxal, porque imaginação está relacionado à produção de imagens, mas, ao contrário de uma imaginação positiva, a imaginação negativa pressupõe uma produção imaginativa não imagética. Assim, o que a arte nos provê como receptores e leitores não são imagens prontas e acabadas a serem recebidas pela consciência, mas talvez antes uma predisposição para a imaginação.

A metáfora de uma imagem fotográfica que surge pela obra pode emoldurar compreensões problemáticas entre arte, história e sociedade. A imagem como uma cena congelada e inerte, que apenas “representa” ou “expressa” um tempo histórico específico, parece ser signo do próprio imobilismo social. Para se pensar esse imaginar engatilhado pela obra de arte, é preciso enfatizar os aspectos da obra que fogem da empiria, o que sem dúvida é difícil de ser percebido quando temos, nos estudos sobre arte e cultura, uma ênfase enorme em abordagens que entendem a relação entre arte e história de maneira que se enfatiza sobretudo o contexto. Há muitos livros de história e crítica literária que se empenham em mostrar a relação entre obras e os contextos históricos de que derivam. A possibilidade de pensar a história no ato mesmo de sua construção caiu em descrédito no modo como entendemos as sociedades em geral, o que engloba também o modo como frequentemente abordamos as obras de arte. Ao invés de lermos obras de arte como estruturas dinâmicas, passamos a entendê-las como artefatos de épocas passadas.

Há uma longa tradição que defende que obras de arte são importantes porque elas portam verdades referenciais sobre o mundo. Já em Aristóteles, a poesia é exaltada em relação à história por portar verdades universais. Poder-se-ia argumentar que o que se quer dizer com isso é que a obra porta verdades universalmente aceitas em seu tempo. Mas mesmo uma concepção historicista parece problemática, porque encerra uma obra apenas em seu próprio

tempo histórico. Toda obra evidentemente pode - e deve - ser situada a partir de um contexto histórico-social. Sabendo em que época uma obra foi feita, é possível relacioná-la a vários aspectos de um determinado tempo histórico. Mas a obra de arte é também um produto da invenção, e, como tal, não é mera conformação a um tempo histórico: possui a semente de um ataque contra o existente. A obra representa e não representa o tempo histórico de que ela provém. Talvez isso se perceba mais claramente em alguns gêneros, como a fantasia e a ficção científica, que frequentemente escapam de nossas concepções mais arraigadas sobre o que se pode fazer em relação à natureza, à ciência e às relações sociais em uma determinada época, projetando as sociedades em um tempo futuro. Ou, ainda, na literatura histórica, que tenta recompor por meio da imaginação um tempo passado. Mas não é razoável supor que toda obra de arte é um trabalho de invenção, e não apenas uma perfeita conformação com sua época? A dialética sempre foi uma resposta a polos aparentemente irreconciliáveis: o individual e a coletividade social, o presente e o porvir. A dialética na arte, afinal, pode ser entendida como a experiência estética da transformação social. Nesse sentido, a obra de arte se apresenta a partir do paradoxo de ser contemporânea e extemporânea. A principal contribuição do Iluminismo para as teorias artísticas possivelmente foi a ideia de autonomia da arte, segundo a qual a obra de alguma maneira se conserva à parte do tempo histórico, não se conformando completamente à especificidade política e social do *status quo* de uma dada época. Construções estéticas nunca fazem plenamente parte de um estado de coisas vigente. Não são um espelho social ou um produto determinista da sociedade. Elas são um produto da invenção humana, e, nesse sentido, é onde nós vemos mais claramente também uma produção ao menos em parte não baseada em coerções sociais.

Mesmo os historiadores profissionais precisam se deparar com questões valorativas dentro da prática historiográfica. Qualquer análise feita sobre tempos históricos passados engendra um valor ético-social que, em alguma medida, orienta nossas ações hoje e nos permite visualizar um futuro em aberto, em construção. Nas *Teses sobre história*, Walter Benjamin, evocando referências tão diversas quanto a *Segunda Consideração Intempestiva*, de Nietzsche, e o messianismo judaico, faz duras críticas ao historicismo e ao positivismo, opondo-lhes ao materialismo histórico, que, para ele, tinha a intenção de restituir a justiça para os injustiçados. Independentemente do grau de convicção que se imputa a Benjamin e ao marxismo em relação à possibilidade de construir uma história futura *comunista*, parece ser importante resgatar o entendimento de que a história não chegou ao fim, tendo em vista que ela é construída todo dia e de maneira imanente. Mas como a arte pode nos auxiliar a fazer

isso? E como ela, ao contrário, corrobora os diagnósticos de impotência e de fim da história? Poderíamos nos perguntar a respeito da configuração histórico-social em torno de uma determinada obra. Ao mesmo tempo em que não descarto totalmente essa abordagem, tento me perguntar outra coisa: o que a obra também nos diz sobre o futuro? Obras de arte não ocupam o papel do misticismo, da cartomancia, do visionarismo, etc. Não são capazes de expressar um futuro certo, mas antes o que nelas há de desejos e aspirações para *futuros potenciais*. Quando uma obra é composta, cristalizam-se na obra visões, anseios, preocupações sobre um tempo histórico. Por isso é pertinente perguntarmos o quanto essas obras são capazes de influenciar a sociedade.

Se nos perguntamos o que ganhamos com o fato de a obra de arte não demonstrar verdades referenciais e não estar em uma relação de contiguidade com o mundo empírico, o interesse, então, recai sobre o que na obra é inventivo e escapa à subordinação ao tempo presente. Por isso me pergunto se o fato, por vezes tão subestimado, de que uma obra de arte não é capaz de ser uma mera reprodução do existente já não é motivo suficiente para considerarmos as obras como possuindo potencial utópico. Como analisar e avaliar a rebeldia contra a empiria?

Seria muito simplista se entendêssemos qualquer invenção humana como utópica, e por isso é preciso atentar para os termos da invenção moderna e iluminista que buscou negar a tradição existente desde a Antiguidade, e presente na Idade Média, que entendia a *poiésis* e a produção de obras de arte em geral como técnicas dentre outras. Não haveria nesses períodos históricos preocupação em estabelecer diferenças fundamentais entre produzir uma peça de artesanato e uma tragédia. Essa preocupação passa a ocorrer mais claramente no período moderno, e busca garantir relativa independência entre produções intelectuais, dentre as quais a arte e a literatura, e os poderes estabelecidos, seja o Estado, a Igreja ou o Mercado. Também corresponde a uma diferença fundamental em relação às sociedades tradicionais, mais hierarquizadas, mais coesas, e com relativa pouca liberdade para a criação de produções idiossincráticas, histórias individuais, etc. Com maior consciência, a Idade Moderna, representada por seus principais estetas, teria inserido na definição de obra de arte a impossibilidade de ser completamente compreendida a partir de sua utilidade. Na Grécia Antiga, as expressões artísticas, o templo grego, as tragédias, etc., adivinham das crenças, das práticas religiosas e sociais, que conformavam e mantinham coesa a sociedade. Na modernidade os estetas passaram a se preocupar com a necessidade de garantir que as expressões artísticas não pudessem ser limitadas, administradas e censuradas. O filósofo

Jürgen Habermas identificou na cultura beletrista do Iluminismo as possibilidades de se derivar uma esfera pública capaz de se opor às instituições vigentes. A narrativa que frequentemente se constrói a respeito do processo de autonomização da estética costuma entender a autonomia como cifra de sua aparente obsolescência política. No entanto, o que me pergunto é se isso não pode ser entendido como uma forma de garantir independência em relação à reprodução da política contemporaneamente existente.

A crítica de arte utópica poderia então se dedicar a ler e interpretar as tensões e contradições sociais expressas por uma obra. Talvez justamente nisso que resida parte considerável do potencial negativo da mesma. As obras são capazes de nos incutir perplexidade: elas nos fazem, por exemplo, constatar que há muita riqueza no mundo e, no entanto, mesmo assim as pessoas passam fome. Para Hegel, o real é racional e, portanto, efetivo. As obras mais interessantes, ao contrário do que postula Hegel, são capazes de acender fagulhas em nossa imaginação sobre a completa ilogicidade da realidade. A realidade, nesse sentido, não é vista como necessária, mas como transformável. As obras contêm em si esse outro mundo como uma miragem de transformação. Desse modo, o enigma das obras é derivado da tentativa de tornar o mundo inteligível e de seu consequente fracasso em fazê-lo de maneira definitiva. O enigma não é algo que se produz acidentalmente nas obras. Advém da própria relação entre obra e sociedade e é uma reivindicação de uma dialética negativa. Quanto a isso, reconheço o meu débito a algumas interpretações do professor Ian Macdonald a respeito das dialéticas de Hegel e Adorno que pude assistir quando fui pesquisadora visitante na University of Alberta durante o doutorado. Ao explorar as relações entre interpretação filosófica e *Rätsel* (Enigma) no texto de Adorno “A atualidade da filosofia”, ele aponta alguns caminhos possíveis e relevantes que podem ser constituídos até a abordagem da arte como enigma na *Teoria estética*. O enigma, assim, corresponde à própria apresentação da contradição dialética nas obras.

A crítica dialética por vezes parece cair em aspectos eminentemente metafísicos. Uma vez que escapam à lógica clássica e se expressam como devir, as obras de arte são mais a promessa contraditória de reconciliação do que sua verdadeira realização. Estabelecer vínculos entre o que existe e o que é prometido talvez se configure como um desafio para uma estética orientada por critérios materialistas, mas a tarefa vale a pena ser levada a cabo, pois é ela que nos dá a medida do quanto a obra de arte, sendo autônoma, contraditoriamente é capaz de

estabelecer uma relação idiossincrática com a consciência humana e, dessa forma, levar à transformação social.

Obras de arte não podem ser entendidas como utopias positivas, e tampouco como construtos completamente desvinculados das tensões existentes na sociedade. A imaginação negativa não consiste na formação de imagens na mente de objetos existentes. Tampouco em uma idealização social formulada previamente por intelectuais. Trata-se antes justamente de cavar um espaço para que imagens do não existente se produzam na mente de qualquer um. A imaginação, dessa forma, é entendida em seu sentido criativo e negativo, ou seja, pela sua capacidade de transformar a realidade. E também é entendida a partir de uma perspectiva democrática, que reivindique o acesso de todos a obras de arte, porque parte do pressuposto de que elas têm potencial para amplificar a reflexão do ser humano em relação à sociedade.

Tendo esses aspectos em vista, gostaria de sugerir aqui uma leitura de produtos culturais muito em voga no nosso tempo, a fim de me questionar por que a sensação de impotência é tão pungente no mundo atual. Vimos que alguns autores interpretam a proliferação das distopias como indício da nossa imaginação social no mundo contemporâneo. É natural que o façam. Distopias fazem um enorme sucesso. Refiro-me, claro, ao alcance dos *blockbusters* junto ao público. Nesse sentido, talvez o reconhecimento do apelo popular acabe reforçando a concepção de que eles são objetos nos quais poderíamos buscar compreender a mentalidade contemporânea. Para um grande número de pessoas, o que quer que seja veiculado por uma obra da Indústria Cultural tem mais chances de ter atenção do que obras de arte contemporâneas que ficam isoladas em museus. As cifras ostentadas pela indústria do entretenimento são, nesse sentido, eloquentes por si só. Quem desconfia dos fundamentos teóricos para afirmá-lo talvez se convença pelos números. Marcas como o McDonald's, o Super Homem ou o Batman são algumas das mais conhecidas do planeta - e isso frequentemente independe das características culturais idiossincráticas de uma dada comunidade. Com Marx ou Derrida, podemos dizer que pensar a Indústria Cultural hoje é também pensar a globalização capitalista. Enquanto falamos sobre utopia negativa em Kafka e Beckett, crianças nascem e morrem sem sequer terem a chance de ser alfabetizadas. Essas pessoas à parte da elaboração mais formal e complexa frequentemente são pensadas como fora do que entendemos como comunidade política. Isso é evidentemente um equívoco, pois é essa hegemonia cultural de que fazem parte que melhor informa a imaginação política do nosso tempo.

Indústria Cultural é um conceito de Adorno e Horkheimer desenvolvido mais especificamente na *Dialética do esclarecimento*, obra surgida a partir de um contexto em que os autores entendiam que as intervenções políticas haviam sido barradas pelas circunstâncias. Dentre outras razões pelas quais a Escola de Frankfurt é entendida a como representante de um marxismo "heterodoxo", está a possível descrença em relação à implementação do comunismo. Lukács fez um comentário de efeito e bastante sardônico para se referir ao pessimismo da Escola de Frankfurt. Ele afirmou que é como se seus integrantes se encontrassem hospedados no “Grande Hotel Abismo”. Cerca de 80 anos depois da *Dialética do esclarecimento*, deparamo-nos com diagnósticos e temas parecidos: parafraseando a pergunta creditada a Fredric Jameson, seria possível para o mundo de hoje sequer imaginar um mundo sem o capitalismo? Assim como a obra *Dialética do esclarecimento* se apresentava em si mesma como uma intervenção teórica, observamos muitos autores convergindo para uma tentativa similar.

Outrora o ensinamento prático foi marca da narrativa, como argumenta Benjamin em sua crítica sobre a obra de Leskov. Ela advinha das relações subterrâneas entre coletividade social e “sabedoria”. Tendo esse papel passado para as produções da Indústria Cultural, que se revela, na observação de Adorno, como uma irônica realização da ontologização da cultura reivindicada por Heidegger, a obra de arte utópica é justamente aquela capaz de desvelar a falsidade de uma totalidade social. Quase não há tensão entre os produtos da Indústria Cultural, enquanto entre as obras elaboradas verificam-se tensões o tempo inteiro, colocadas pela relação problemática entre elas e o conteúdo social que expressam.

O problema não parece ser exatamente a proliferação de obras claramente distópicas como Jogos Vorazes e Black Mirror. Mas antes a construção de um consenso imaginativo que se dá à força: as repetidas exposições a uma linguagem estética predominante, que tem como característica principal tolher a imaginação interpretativa. Não há fatalismo ou determinismo ao descrevê-la dessa forma: não é absolutamente certo se uma pessoa que se educa esteticamente com obras da Indústria Cultural irá necessariamente ter a imaginação sociopolítica tolhida por ela, mas as obras de arte dão a conhecer tensões sociais, enquanto a Indústria Cultural predominantemente distribui uma hegemonia ideológica que se dá pela forma. Para tanto, é preciso examinar como a Indústria Cultural se constitui como unidade sensível e ideológica através de um motivo que atravessa muitas de suas composições

narrativas: a concepção de choque/trauma psicológico. Com isso, é possível explorar as preocupações vocalizadas por Fisher a respeito do realismo capitalista através de um exame micrológico de um dos vários clichês da Indústria Cultural. Quando examinamos um elemento compositivo da narrativa, mais especificamente, o modo como as histórias de choque e os *flashbacks* se constroem predominantemente, assim como o fato de esse elemento compositivo ter se tornado tão recorrente nos mais variados produtos, percebemos como a Indústria Cultural é uma instância imaginativa totalizadora.

Permanece suspensa, por ora, a pergunta a respeito da possibilidade de encontrarmos indícios da imaginação social em lugares menos óbvios. Por lugares menos óbvios, refiro-me a obras de arte com menos circulação e com um tipo de estilização diferente do da Indústria Cultural. Não se trata de reviver antigos desejos da arte como moralizadora. Pessoas que gostam de obras de arte e as frequentam não são necessariamente melhores do que as que não gostam e não frequentam. Mas a questão apresentada diz respeito à possibilidade da formação em artes e literatura ainda engendrar um aspecto ético fundamental, bem como uma noção prospectiva de política, o que será analisado mais adiante.

CAPÍTULO 2: IMAGINAÇÃO TOTALITÁRIA

Batmacumba

batmacumbaieiê batmacumbaobá
 batmacumbaieiê batmacumbao
 batmacumbaieiê batmacumba
 batmacumbaieiê batmacum
 batmacumbaieiê batman
 batmacumbaieiê bat
 batmacumbaieiê ba
 batmacumbaieiê
 batmacumbaie
 batmacumba
 batmacum
 batman
 bat
 ba
 bat
 batman
 batmacum
 batmacumba
 batmacumbaieiê
 batmacumbaieiê ba
 batmacumbaieiê bat
 batmacumbaieiê batman
 batmacumbaieiê batmacum
 batmacumbaieiê batmacumba
 batmacumbaieiê batmacumbao
 batmacumbaieiê batmacumbaobá

Caetano Veloso e Gilberto Gil

Originalmente, a teoria dos sonhos de Freud, como esboçada principalmente na obra *Interpretação dos Sonhos* (FREUD, 2001), era regida por uma fórmula relativamente simples: o sonho consiste na realização de um desejo. Nessa obra o pai da psicanálise analisa inúmeros exemplos de sonhos com que teve contato na clínica com seus pacientes. Ele argumenta que, mesmo em sonhos onde não havia aparentemente nenhuma realização de desejo e que, pelo contrário, seriam marcados pelo sentimento de angústia, o desejo ainda estaria presente, ainda que cifrado em razão da resistência representada pela censura onírica. Freud só reveria alguns aspectos da teoria dos sonhos anos mais tarde, com a realização de *Além do princípio do prazer*, no qual se questiona em que consiste o sonho traumático. Neste tipo de sonho, que se torna recorrente para gerações que enfrentaram duas guerras mundiais num curto espaço de tempo, seria possível constatar uma quebra no paradigma original. O sonho não mais necessariamente seria a realização de um desejo, mas poderia servir também como uma forma

de elaborar acontecimentos que, quando em curso, não foram plenamente recebidos de maneira consciente pelo indivíduo.

A referência ao soldado que volta da guerra marcado por experiências incommunicáveis é explicitamente colocada por Benjamin em seu texto *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (BENJAMIN, 1994). Talvez tenhamos perdido de vista que a princípio sua reflexão sobre a narrativa era um modo bastante idiossincrático de refletir a respeito do trauma na literatura moderna. Contribuiu para a gênese dessa formulação o conceito de reificação explicitado por Lukács em *História e Consciência de Classe* (2012). As várias interrupções e segmentações temporais às quais são condicionados os seres humanos na modernidade, seja na cidade ou na fábrica (nesse sentido, análogas), teriam diminuído a capacidade humana de formular experiências. Ao invés disso, a vivência seria predominante no mundo moderno. Jeanne-Marie Gagnebin resume essa questão da seguinte maneira: “[...] *trauma*, diz Freud, e *choque*, diz Benjamin (em particular nas suas análises da lírica de Baudelaire), acarretam uma dupla incapacidade: a de lembrar e a de contar segundo uma certa ordem coerente e totalizadora, produtora de sentido” (GAGNEBIN, 2014, p. 219).

Tanto em *O Narrador* como em outros textos, a concepção de choque benjaminiana torna-se mais ampla do que a de Freud, transformando-se verdadeiramente numa reflexão sobre a percepção estética na modernidade. É também o que faz com que ela possa ser bastante criticada a partir de uma visão mais ortodoxa da teoria do trauma. A isso se somam suas formulações sobre a relação entre choque, declínio da experiência e a tessitura da memória involuntária no romance de Marcel Proust, mas também suas críticas literárias de Baudelaire e de Kafka. É possível inclusive levantar-se a hipótese de que a representação do trauma não é unívoca, e se dá por diferentes estratégias, o que se verifica a partir de uma comparação entre Proust e Kafka, em vários sentidos antípodas. Enquanto o primeiro conjuga a tradição realista do século XIX com o fluxo de consciência para desvendar o funcionamento da memória involuntária, nascida da experiência, Kafka já opera por uma lógica de uma sociedade pobre em experiências narráveis. Proust, o autor que dá vazão às reminiscências de um burguesinho, e, por isso, suspeito de relatar aspectos absolutamente idiossincráticos e privados na vida de uma pessoa, é capaz no entanto de expressar processos sociais que se encontram no âmago da modernidade.

Hal Foster (2014), por sua vez, mostraria como a repetição nas várias séries de Andy Warhol estariam igualmente associadas à experiência traumática. Assim ele seria capaz de desvelar uma trama oculta nas obras do artista estadunidense tido por muitos como superficial ou mesmo como alguém que presta elogios ao capitalismo. Quanto a isso é interessante constatar o contraste entre a leitura de Foster e a leitura de seu conterrâneo, o filósofo estadunidense Arthur Danto (2012), que, num livro dedicado ao artista, chega perto de defender que sua obra seria uma celebração do mundo capitalista. O entretenimento vem sendo utilizado como veículo de traumas: tanto para o apagamento como para a espetacularização dos mesmos. Sendo assim, tanto a série das Marilyn Monroes como a série de recortes de jornais que mostram acidentes devem ser destacados como uma ferida na glamourização da indústria do entretenimento.

A *Teoria estética* de Adorno (2008), profundamente interessada na relação existente entre arte moderna e catástrofe, bem como por todos os elementos feios e repelentes que teriam se tornado cada vez mais frequentes na arte do século XX, teria como grande exemplo de literatura a obra de Samuel Beckett, marcada pelo silêncio, pela afasia e pela deterioração da linguagem. Um dos pontos de partida de Adorno é sem dúvida a formulação benjaminiana sobre a narrativa. Ao contrário do realismo crítico de Lukács, esses críticos de arte têm conseguido demonstrar como a arte mais crítica em relação à sociedade atual se encontra perigosamente próxima da reificação. A obra absorve o conteúdo social e o expressa através de sua *forma*. Técnicas estilísticas e formais da vanguarda traduziriam dessa maneira o que até então parecia impossível de ser expresso: o trauma.

Em contraposição a essas astuciosas técnicas da vanguarda artística, é possível dizer ainda que existem formas mais simplistas de representar o trauma. O clichê da pessoa que acorda suada de um pesadelo em que revive um evento traumático é extensivamente utilizado por filmes de Hollywood. O trauma, o evento terrificante do passado que volta em *flashbacks* ou pesadelos, frequentemente é algo utilizado por escritores e roteiristas com a intenção de tornar um personagem psicologicamente profundo e interessante. Essa muleta narrativa provê a motivação do personagem. Torturado pelo passado, ele mesmo assim opta por fazer o bem. Esse é um dos grandes estereótipos de mocinhos que encontramos hoje, sendo utilizado para a composição de personagens de grande popularidade, tais como Harry Potter e Wolverine, e também servindo à estrutura de filmes de terror como *Pânico* e dramas edificantes como *Efeito Borboleta*. O mesmo poderia ser dito sobre o Batman, que, apesar de suas diferentes

versões, tem como fundo uma história de origem baseada em uma experiência traumática, que, mesmo que não plenamente abordada ou mesmo sequer aludida nas versões das diferentes mídias, já é previamente conhecida pelo leitor/telespectador. Como sua história é conhecida de antemão mesmo por aqueles que não têm o hábito de ler quadrinhos, Batman é não raro descrito pelo oxímoro “folclore pós-industrial”.

É provável que jamais tenha havido algo que exemplifique melhor o funcionamento da Indústria Cultural (e sua relação com a indústria como um todo) do que os heróis e super-heróis originalmente criados para histórias em quadrinhos e que mais tarde viriam a ser incorporados por diversas outras mídias e tipos de mercadorias - de séries de tevê com atores humanos a desenhos animados, de longas-metragens a material escolar e lancheiras. O Batman, a exemplo de outros personagens de grande popularidade e longa duração como o Super-Homem e o Homem-Aranha, constitui uma espécie de sinédoque do que vem a ser um dos grandes princípios da cultura de massas: a necessidade de se expandir e, portanto, de criar novos produtos (e, portanto, também novos consumidores e lucros) sem que no entanto coloque em risco sua própria unidade enquanto sistema de produção e consumo. Afinal, o Batman é, antes de tudo, uma franquia, e é como franquia que ele exerce influência junto ao público-consumidor. Sua marca é bastante sólida para emprestar carisma aos produtos em que se encontra estampada.

Embora a crítica imanente de obras que têm Batman como protagonista seja algo plenamente relevante, importa aqui destacar o quanto que o exemplo desse personagem pode lançar luz ao funcionamento da Indústria Cultural enquanto sistema de produção e, complementarmente a isso, é possível relacionar o arquétipo Batman a um determinado tipo de recepção que se tornou hegemônica devido à própria constituição do juízo de gosto corroborada pela Indústria. Essa analogia entre esse tipo de produções culturais e o folclore não só constitui um anacronismo como também desconsidera importantes questões relativas à conformação das sociedades contemporâneas e de como elas se relacionam com o tipo de produtos protagonizados pelo homem-morcego. O filósofo francês Jean-François Lyotard (1996), apesar de não ter um olhar muito crítico sobre a cultura de massas, estabeleceu uma diferença que é útil para essa discussão. Ao invés de um povo, com identidade própria e costumes e crenças relativamente específicos e homogêneos, a cultura de massas pressupõe uma grande massa espectadora, que não só não possui uma identidade própria como atravessa fronteiras regionais e locais.

O fato de haver várias versões do Batman em várias mídias não chega a possibilitar uma analogia eficiente para as variações regionais existentes nos mitos, nas lendas folclóricas, nos contos de fadas e nas narrativas tradicionais. Nelas ocorrem modificações espontâneas ao longo de um longo período de tempo possibilitadas pela forma de registro frequentemente oral. Mas o Batman, já contando mais de 70 anos, surge após o advento da reprodutibilidade técnica e das mídias de massa e é inteiramente dependente das mesmas, o que nos permite considerar que cada uma das suas versões não só se conserva como é distribuída do mesmo jeito em diferentes partes do globo. Ao contrário das histórias tradicionais, que poderiam ter variações conforme a localidade e o povo, o último filme do Batman estreia simultaneamente nos cinemas de vários países – demonstrando assim o caráter e a eficiência de um capitalismo globalizado. E, não obstante a enorme acessibilidade do mesmo, outras mídias o retratam simultaneamente em diferentes versões.

Por mais variações existentes entre os batmans em suas diferentes versões, alguns aspectos continuam invariáveis, e é isso que em alguma medida autoriza tratar Batman como um arquétipo ou como uma mitologia ou folclore pós-industrial. Um dos pontos de destaque dessa narrativa comum aos vários batmans é a explicação de seu passado – a perda dos pais em um assalto, estruturada a partir de um grande choque emocional, uma circunstância traumática, que teria o impulsionado a vestir seu uniforme de combate ao crime. O que deve ser destacado aqui, no entanto, é que essa história não só é conhecida previamente à recepção específica de cada produto do Batman, como também que ela nos provê um esquema hegemônico de como o trauma é representado na Indústria Cultural.

Já no texto de 1944 da *Dialética do esclarecimento* sobre a Indústria Cultural, Adorno e Horkheimer descreveriam semelhanças entre Indústria Cultural e mito. Nesse texto a analogia buscava salientar como se construía a noção de tempo e de historicidade através da Indústria Cultural. Essa distinção no que diz respeito ao modo de percepção do tempo histórico também é retomada por Guy Debord em sua obra *Sociedade do Espetáculo*. O tempo não é mais entendido como algo irreversível. Ao contrário: o Robin pode estar morto em alguma versão do Batman e em outra pode estar nascendo enquanto personagem.

A reversibilidade do tempo essencial e perfeito, e que por isso sempre se repete, comum ao mito e à Indústria Cultural, é o que propriamente justifica o *reboot*. Isto é, o apagamento da

continuidade de uma série e o início de outra. Em um espaço de 20 anos, houve duas séries do Batman para o cinema. O filme lançado em 1989 teve direção de Tim Burton, e teve 3 filmes como sequência, duas das quais dirigidas por Joel Schumacher. Em 2005, estreou a trilogia de Christopher Nolan a partir de *Batman Begins*, em tom mais sombrio e adulto, com uma Gotham City quase gótica. Além disso, seria possível mencionar as histórias em quadrinhos, os desenhos animados para tevê, as séries, os videogames etc. Conta-se que a célebre escritora de romances policiais Agatha Christie teria escrito *Cai o pano*, o romance em que dá fim a Hercule Poirot, seu detetive de maior prestígio, porque não gostaria de vê-lo ser apropriado indefinidamente pelos outros. Tal estratégia, embora tenha funcionado relativamente bem com seu personagem, dificilmente poderia mudar a relação estabelecida atualmente entre a Indústria Cultural e personagens famosos, como é possível testemunhar a respeito das várias adaptações recentes de Sherlock Holmes (algumas encenadas contemporaneamente; outras com mais cenas de ação do que se permitiria o personagem original; outra ainda traz um Watson, o amigo e auxiliar do detetive, como mulher, etc).¹²

Embora os defensores da Indústria Cultural insistam em relativizar a centralidade do capital e do lucro nos produtos da cultura de massa, poderíamos nos indagar, ao reconhecermos que não há variações regionais no Batman, por que no entanto existem tantas versões do mesmo? O Batman só é tão estética e ideologicamente maleável na medida em que corresponde à necessidade aparentemente paradoxal do capital de continuar o mesmo através da inovação. A crença amplamente sustentada pelos fãs mais viscerais de que nenhuma adaptação é plenamente adequada – e no entanto eles são aqueles que jamais perderão qualquer adaptação do Batman – corrobora e confirma o esquematismo da percepção, segundo o qual os consumidores estão formados esteticamente para esperar aquilo que já se encontra pré-interpretado. A adaptação ideal e definitiva implica que não haja mais adaptações, e nada poderia ser menos desejado pelo fã, que acompanha avidamente as notícias nos tablóides e nos jornais e sites de entretenimento com a escalação dos atores e as fotos inéditas do filme por estreiar. Por mais que tenha se revoltado com a escalação de Ben Affleck para o papel, não deixará de comparecer ao cinema para checar a última adaptação. O comportamento dos

¹² É preciso que não sejamos ingênuos: já há livros escritos por *ghost writers* e assinados por Agatha Christie. Como a máquina capitalista não se interrompe, em 2017 também foi lançada nova versão de um dos seus livros mais famosos e protagonizados por Poirot, *O Assassinato no Expresso do Oriente*.

fanboys se torna uma motivação complementar para uma pseudorrenovação das versões do Batman em um curto período de tempo, o que, bem vistas as coisas, ocorreria de qualquer modo, porque nada combina tão brilhantemente conservadorismo e renovação quanto a Indústria Cultural. Por isso na lógica das histórias de super-herói já se encontram previstos e naturalizados os *remakes*, os *reboots* e as continuações a que almejam todos os produtos da Indústria Cultural. As histórias de super-heróis desvelam o que quer a indústria como um todo: realizar a obra e a mercadoria infinitas.

O trauma que explica a origem do Batman, se não vem acompanhado com um certo *happy end* – porque, afinal, não interessa à indústria efetivamente finalizar a história do personagem -, pelo menos deve servir para ser motivação suficiente para inúmeras histórias (e produtos). Tal estrutura se encontra com bastante evidência nas tão populares séries de tevê estadunidenses, que não são constituídas tendo em vista uma *unidade formal*. Cada temporada da série é produzida independentemente, podendo haver mudanças e inclusive o cancelamento da mesma antes que se conclua a narrativa.

Batman não possui nem unidade enquanto obra nem, como pretendo mostrar até o fim deste capítulo, *tensão* entre seus elementos constitutivos, o que propicia, dessa forma, uma leitura superficial. Um leitor forte e original, evidentemente, pode extrair mesmo de Batman uma miríade de leituras. Mas é relevante destacar o quanto que a Indústria Cultural, entendida como unidade de produção e recepção, não contribui para a formação do leitor forte.

Batman tem uma história de origem simples, que remete à estrutura de algumas narrativas tradicionais: a morte de seus pais. É possível dizer que é muito fácil se identificar com ela na medida em que um dos maiores temores infantis (e que em certo grau carregamos ao longo da vida) é o de sermos abandonados ou menos amados pelos pais. Isso efetivamente faz com que Batman possua semelhanças com contos de fadas, como Branca de Neve, Cinderela e João e Maria, que tratam de crianças órfãs e/ou abandonadas pelos pais em sua relação com maturação e autonomização do sujeito. O personagem de contos de fadas não raro descobre uma solução mágica para uma situação adversa, o que vem através de um objeto ou de poderes mágicos. Nesse sentido, quem escuta as histórias infantis é capaz de consolar-se com a ideia de que, por mais temida que seja a separação dos pais e a sensação de abandono, é possível encontrar uma saída benéfica e alentadora para a situação.

Mas há uma ambivalência nessa história de origem que deve ser notada. Do ponto de vista de uma correta adequação entre a história e os sintomas do estresse pós-traumático, é possível dizer que Batman não possui características de alguém que passou por um evento traumático. É habitual que vítimas dessas circunstâncias não só rememorem o passado através de pesadelos e *flashbacks* (algo que certamente ocorre com Bruce Wayne) mas que também fiquem excessivamente presas a eles, o que torna o trauma verdadeiramente uma marca de sofrimento que imobiliza o sujeito traumatizado, prendendo-o psicologicamente ao passado. O estresse pós-traumático frequentemente se associa a uma dificuldade de projetar-se para o futuro. De onde tiraria Batman tanta força para tornar-se um justiceiro na noite e simbolicamente vingar a morte de seus pais ao combater a criminalidade de Gotham City? Batman toma como símbolo o morcego, sua fobia de infância. Assim, reforça-se a ideia de que, ao combater o crime como homem-morcego, ele está superando suas principais fontes de terror e temor. A perda dos pais possibilita que Bruce Wayne se torne o único herdeiro de imensa fortuna, tendo como único “parente” e figura paterna responsável por si um serviçal, o mordomo Alfred, que não só torna-se fiel e completamente condescendente com seus desejos como também inclusive é o único a princípio a conhecer e ajudar Batman em manter sua identidade secreta. Alfred torna-se, assim, o Sancho Pança do justiceiro e vigilante noturno.

Sabe-se que uma das fraquezas da abordagem psicanalítica na interpretação de obras e enredos é o de justamente o de não conseguir captar a relação dos mesmos com um tempo histórico específico. Os diferentes enredos tornam-se variações do Complexo de Édipo. Assim perde-se de vista que há por trás dessa história de origem uma fantasia de onipotência com a qual as pessoas facilmente se associam e que faz de Batman não só um perfeito exemplar do romance familiar dos neuróticos como também se coaduna a uma ideia recorrente na sociedade capitalista. Não é menos relevante lembrar que, mais do que qualquer outra história de super-heróis, Batman é o que melhor reabilita o enredo neoliberal de vencer na vida através do esforço.

Langley (2012) descreve Batman como mais verossímil porque ele trabalha duro para ser fortão e bom em artes marciais, enquanto seus *gadgets* podem ser comprados graças à riqueza herdada dos pais. Batman é percebido como alguém em cuja história pessoal podemos nos espelhar, pois sua transformação em super-herói não se deve a características genéticas herdadas (como nos mutantes do X-Men), a um acidente que o investiu de poderes sobrenaturais (como Homem-Aranha) ou a sua origem extraterrestre (como o Super-homem).

O que faz com que Batman se sobressaia na constelação de heróis famosos de quadrinhos é justamente o fato de, ao contrário de seus pares, não possuir poderes e, no entanto, ter coragem de fazer o que faz. A relação entre ser humano e tecnologia no Batman é, por essa razão, mais relevante do que na trajetória de outros super-heróis. O maravilhoso que possibilitava que os personagens de mitos e contos de fadas saíssem de apuros dá lugar ao esforço e à técnica. Institui-se, desse modo, uma relação fetichizada e sobrevalorizada com a tecnologia, tendo em vista que grande parte dos poderes do herói advém de suas armas, seu uniforme, o batmóvel etc. Langley (2012) comenta, ecoando o que ocorre com muitos, que seu filho começaria a se interessar por automóveis após ter visto o veículo pilotado por Batman. Batman ainda provê melhor do outros super-heróis de quadrinhos todo um arsenal de ideias para brinquedos a serem comercializados com sua marca.

Mais do que em outras histórias de super-heróis, questões relativas à psique também são fundamentais no que diz respeito às motivações dos vilões e inimigos. Nas várias caracterizações de Gotham City, a cidade ficcional de traços distópicos em que se passam as histórias do Batman, há a existência do Asilo de Arkham, no qual são internados alguns dos vilões combatidos pelo herói. Por trás da gênese de personagens tão populares como o Duas Caras (Harvey Dent) e o Coringa, também teriam ocorrido traumas fundamentais para iniciar sua trajetória no crime. Os inimigos de Batman não raro são retratados como o que o senso comum chamaria de “loucos”. Em geral sociopatas que têm como origem seja um acidente impactante (como o Duas Caras) ou uma origem humilde que teria os levado a um ressentimento contra os ricos (como o Oswald Chesterfield Cobblepot, o Pinguim, e Selina Kyle, também conhecida como Mulher-gato). A gênese do Coringa seria um misto desses dois tipos de motivação. Essa galeria de personagens teria levado as histórias de Batman a incorporar toda uma gama de questões relativas à psiquiatria e psicologia, contribuindo para a popularização das mesmas, ainda que por vezes tal ocorra de maneira equivocada e em contraposição aos estudos mais avançados sobre o tema. Além disso, é possível observar que Batman incentiva leituras moralizantes de doenças psiquiátricas.

Muitos dos vilões são espécies de duplos do próprio Batman, na medida em que são marcados por perdas, tragédias, eventos traumáticos. O que o separa de seus duplos é justamente o modo como Batman lida com a tragédia que faz desmoronar psicologicamente seus oponentes, tornando-os disfuncionais, desajustados, insanos.

Gotham é uma cidade sempre retratada como absurdamente corrupta. Mas, ao invés de nos mostrar quem são os criminosos que enriquecem com o crime, os vilões mais célebres e clássicos de Batman não raro são indiferentes a dinheiro e poder, tendo como motivações para seus crimes razões pouco convencionais, fundamentadas em suas próprias patologias. Daí o Alfred da adaptação de Nolan dizer sobre o Coringa que alguns homens só gostam de ver o circo pegar fogo. Há uma estrutura paradoxal pela qual a criminalidade da Gotham arquetípica é retratada: mais do que em outras histórias de super-heróis, alguns dos vilões mais célebres de Batman são colocados como loucos desajustados incapazes de atender ao sistema e, como tais, são a maior ameaça a essa sociedade, e não propriamente aqueles que enriquecem a partir da corrupção da mesma.

O próprio Bruce Wayne, contudo, é um dos homens mais ricos da cidade, e é retratado como um filantropo e benfeitor, que colabora com orfanatos e instituições de caridade, ou seja, faz-se um retrato dele como um homem rico sinceramente preocupado com o bem-estar dos pobres e com o serviço social. Para completar toda a benevolência desse homem rico, em suas horas vagas, de lazer, ele se torna um justiceiro, combatendo o crime. Por isso, caçar bandidos pela noite é apenas um complemento dessa sincera preocupação com a sociedade.

Do modo como o trauma é retratado em geral nas histórias do Batman, há uma banalização não só do diagnóstico e dos sintomas mas também da terapia. O trauma já está completamente inserido numa interpretação neoliberal, como uma dificuldade que se torna estímulo e escada para o sujeito triunfar na vida. O heroísmo do Batman, mais do que em obter *gadgets* impressionantes ou lutar maravilhosamente bem, advém do fato de ele ter lidado com o trauma e elaborado o passado de uma maneira construtiva. O Coringa, o Duas-Caras e a Mulher-gato, por exemplo, não tiveram firmeza moral para lidar com o sofrimento e transformá-lo em uma virtude. Não foram fortes o suficiente para não se deixar abater pelas injustiças ocorridas devido à desigual distribuição de riquezas em Gotham City. Através do maniqueísmo e do moralismo raso, a Indústria Cultural encontra uma maneira de absorver o trauma na sua estrutura.

Na história concebida por Alan Moore e que já teria adquirido estatuto de *cult*, *Piada Mortal* (MOORE, 1988), sobre a origem do Coringa, tal questão se torna bastante clara. O Coringa de Moore era, a exemplo de outros personagens de Batman, alguém que entra para a vida de um palhaço desempregado que decide participar de um crime quando sua mulher engravida e ele

se vê em uma situação desesperadora motivada pelas dificuldades financeiras. Essa história é contada por *flashbacks*. Paralelamente a isso, Batman se dirige ao Asilo de Arkham para conversar com o Coringa e descobre que ele mais uma vez fugiu. O vilão encontra a filha do Comissário Gordon, Barbara, e a paralisa com um tiro, desenhado de maneira extremamente violenta e realista por Brian Bolland. O Coringa usa uma câmera para tirar fotos de Barbara, que ele mostrará mais tarde para seu pai, com o objetivo de comprovar sua hipótese de que basta um dia ruim na vida de um homem para ele se tornar louco. Dessa forma, ele tenta mexer com os nervos do Comissário Gordon, traumatizando-o. A história, fragmentada e com vários recortes temporais, termina com o Batman perseguindo o Coringa. Este conta uma piada sobre dois loucos em um hospício. Batman, que teria começado a história expressando para seu archi-inimigo sua vontade de tentar resolver as diferenças entre eles através de conversa, parece perder a cabeça e envolve o pescoço do Coringa com suas mãos. O final, tido por muitos como enigmático e ambíguo, insinua que Batman teria finalmente tirado a vida do Coringa. Não sabemos se o Coringa é bem-sucedido em desestabilizar o Comissário Gordon, mas ele talvez tenha sido bem-sucedido em desestabilizar Batman, que aparentemente não atende ao apelo de Gordon de prender o Coringa e puni-lo conforme a lei. Durante essas passagens, o Coringa devaneia sobre o passado e a loucura, e acusa Batman de ser tão louco quanto ele, pois, caso contrário, não haveria motivo para ele se vestir daquele jeito combatendo o crime.

A ambiguidade adquirida pela história de Moore, contudo, é possivelmente resolvida e neutralizada pelo arquétipo que está implícito em todas as histórias do Batman: o dia ruim na vida de Batman já teria ocorrido – e corresponde aos dias em que Batman perde os pais. Ele teria saído triunfante disso. Da leitura e interpretação imanente que poderia ir a contrapelo da Indústria Cultural, somos, infelizmente, recolocados na lógica da Indústria.

Uma abordagem possível do arquétipo Batman seria a de dissecar as ideologias veiculadas em suas histórias, como, por exemplo, fez Slavoj Žižek (2012) no seu texto sobre a trilogia dirigida por Christopher Nolan. O filósofo traça paralelos entre o movimento *Occupy Wall Street* e a vilanização dos movimentos de massa revolucionários. O último Batman possuiria afinidades com distopias como *Jogos Vorazes* e *Divergente*, que alimentam a ideia de que as utopias inevitavelmente levam a sociedade a seu oposto, à injustiça e à pobreza. Em *The Pervert's Guide to Cinema*, Žižek fará uma interpretação do segundo filme do Batman de Nolan, destacando como que foi preciso que o Batman e o Comissário Gordon (os mocinhos

da trama) contassem várias mentiras para aquietar a população ao invés de lidar de maneira enfática com a corrupção existente em Gotham City. Nesse sentido, ironicamente, o vilão Coringa seria mais sincero que os mocinhos. Žižek nos explica por que, em sua opinião, parece ser fundamental perceber para que direção se dirige a imaginação contemporânea:

[...] a crítica da ideologia não deve começar criticando a realidade, mas criticando nossos sonhos. A arte do sonhar revolucionário pode desempenhar um papel crucial em tempos pré-revolucionários. Esse sonhar não se limita apenas a forças radicais: também se pode aprender muito com a forma distorcida como um agente histórico conservador ou liberal imagina a sombra ameaçadora do Evento emancipador. Até um Evento virtual pode deixar vestígios, servir como ponto de referência ambíguo - aí reside o interesse do filme de Christopher Nolan sobre o Batman, O Cavaleiro das Trevas ressurgente, que só pode ser adequadamente entendido contra o pano de fundo do Evento que imagina [...] (ŽIŽEK, 2015, p. 222)

Há uma estrutura que se repete nesses filmes de Nolan e talvez no arquétipo do Batman em geral que é possível inferir dos comentários de Žižek. O Batman, como um vingador solitário que age por conta própria, é mais um paliativo que mantém Gotham como está (a despeito dos aparentes sinais em contrário) do que uma verdadeira solução ou a transformação social necessária para serem modificados os problemas que afligem os habitantes da cidade. Nesse sentido, é mesmo irônico que o trauma de Bruce Wayne seja colocado em primeiro plano, porque é justamente ele que parece inviabilizar que não enxerguemos como um problema político-social, mas antes como algo da esfera ético-moral, das condutas individualizadas, a partir das quais julgamos o Coringa como um sociopata e o Batman como o ricoço virtuoso. Ambos foram traumatizados pela mesma estrutura corrupta existente na cidade, ainda que se encontrem em pólos opostos. O trauma do indivíduo Bruce Wayne, que mais tarde se tornaria Batman, acaba por ofuscar o trauma social da própria Gotham City. Mas o que seria, em oposição à Indústria Cultural, uma arte utópica?

PARTE 2
Autonomização

CAPÍTULO 3: A POLÍTICA DA ESTÉTICA

A História da Estética Filosófica não se constrói sem tensões e contradições. Considerada uma invenção moderna, que remonta a meados do século XVIII e à iniciativa de Baumgarten, ela se relaciona com a separação das discussões sobre o belo, os sentidos e a arte dos demais âmbitos da Filosofia relacionados à Ética, à Epistemologia e à Metafísica. O modo pelo qual a autonomia da obra de arte burguesa pode ser derivada da comparação com os exemplos de que se serve Kant na Terceira Crítica, tais como o canto do rouxinol e os arabescos do papel de parede, ou seja, do belo natural e de um objeto destinado à decoração, é algo que não é de todo claro e que pode suscitar inúmeras dúvidas. Com os movimentos artísticos surgidos a partir de então, vemos a obra de arte progressivamente adquirir suas próprias regras de validação, que não se encontram relacionadas à Igreja, ao Estado, e tampouco às noções de verdade, certo e útil. A ideia de que a consolidação do conceito de autonomia estética se daria de maneira pura e intrínseca à filosofia é, entretanto, bastante questionável. Martha Woodmansee (1994) relaciona o surgimento do conceito de autonomia estética com a tentativa de diferenciar e salvaguardar a arte produzida com "valor literário" da explosão de produção e consumo de histórias comerciais no século XVIII. Não fosse pela defesa do valor intrínseco do belo, talvez ela tivesse perdido completamente seu espaço para a literatura comercial. A filósofa ainda apontaria como, no período da ascensão do romance moderno, embora as mulheres fossem as principais leitoras e frequentemente escrevessem muitos livros, mantinham-se ausentes dos compêndios e coletâneas de escritores e artistas - o que denota como a ideia de autonomia estética esteve historicamente relacionada a alguns tipos de preconceitos extra-estéticos, assim como opressões que se davam nas próprias relações de produção e recepção das obras. Pode-se argumentar também que a autonomia estética é, por inúmeras razões, uma invenção burguesa, passível de ser relacionada com o surgimento de uma esfera de debate público, como argumenta o filósofo Jürgen Habermas (2014), ou mesmo com a distinção de uma classe social, como entende Pierre Bourdieu (2007).

Atualmente observamos muitos apelos de que a arte possa ter algum efeito na política, de modo que não é incomum vermos a descrição da invenção da autonomia da arte durante o Iluminismo como uma tentativa de reprimir as possibilidades da arte de interferir politicamente na sociedade. Mas essa narrativa parece problemática porque pressupõe que em algum momento da história a arte já tenha sido capaz de interferir tão diretamente na

sociedade. Isso não parece ser muito acurado. O que parece ter ocorrido a partir da modernidade foi um descolamento maior da arte em relação às práticas sociais vigentes. O conceito de autonomia estética tem pouco mais de 250 anos. Sua constituição ocorria em paralelo à independência da arte em relação à Igreja e às Instituições. Antes disso, a arte fazia parte das instituições que moldavam as sociedades. Mais do que um elemento de perturbação e questionamento, ela era um elemento de coesão social. Podemos perguntar, é claro, se mesmo assim não entravam elementos críticos nas obras de arte. E provavelmente a resposta seria positiva. No entanto, há uma diferença de intensidade entre o modo pelo qual se exerce a crítica através da arte no período moderno e em períodos anteriores. Uma das principais razões para que fosse concebido um domínio autolegitimante para a estética é possivelmente a de manter a possibilidade de a arte e a alta cultura não serem reprimidas pelos ditames do Estado, da Igreja e do Capital. A princípio, era uma ideia cheia de boas intenções: tratava-se de uma medida contra a censura e a favor da liberdade de pensamento.

O debate marxista começa tendo como pressuposto a concepção de autonomia da arte desenvolvida ao longo do esclarecimento. Ou seja, a ideia central por detrás disso é que as obras da arte são criadas de maneira relativamente independente das outras produções sociais e intelectuais. Têm como prioridade um tipo de legitimidade própria, baseada no valor intrínseco do belo artístico. Assim, as obras de arte não são avaliadas da mesma forma que outras produções intelectuais, que pleiteiam uma relação mais estreita com a verdade, o certo e o útil. É verdade que parte da estética marxista reivindicará o conceito de verdade estética, mas, ainda assim, essa verdade estética necessariamente se separa do âmbito estrito da epistemologia, possuindo um estatuto ontológico diferenciado. Apesar de Marx não ter deixado uma Estética, muito já se produziu sobre a relação entre seu pensamento e a literatura. Com efeito, Marx era um grande literato, que frequentemente fazia uso de passagens de clássicos literários para ilustrar alguns de seus argumentos filosóficos e econômicos. Foi também um dos grandes escritores e estilistas da História da Filosofia. Consta inclusive que no começo de sua juventude teria tido pretensões literárias. Em seu livro *Karl Marx and The World Literature*, S. S. Prawer sintetiza a relação entre Marx e a literatura:

Between 1835 and 1841 Marx showed an urge to literary composition not matched by native talent; a tendency to work out his own attitudes to life and letters in the process of criticizing the attitudes of others; an interest in the *effect* of works of literature as well as in the way they represented their authors and their times; a growing predilection for transferring the terms of literary criticism to other spheres

of human activity; and a developing view of cultural history which embraced at once its particularities and its recurrences (PRAWER, 2011, p. 30)¹³.

Tornou-se um clichê a lembrança de que Marx era particularmente entusiasta de alguns autores burgueses, tais como Balzac. Mas é importante se destacar que as principais contribuições desse modo de pensar a arte e a literatura parecem ter sido a inauguração de uma tradição de abordagem dos objetos artísticos para além do que eles dizem em seu valor de face, a relação entre obra e conteúdo histórico, além da busca pela relação entre o estético e a emancipação político-social. Se é realmente possível alegar que a autonomia da arte é uma concepção criada por autores burgueses, ela no entanto não foi questionada, em seus aspectos centrais, por Marx ou pelos primeiros marxistas. Para esses autores, não era colocado em questão se a arte deveria de uma maneira mais direta transformar a realidade. Ela era ainda avaliada por critérios primariamente estéticos. É sintomático disso que não seja uma contradição na tradição marxista que houvesse uma preocupação formalista e estilística combinada com o objetivo de emancipação social. As críticas literárias de Lukács, Benjamin, Adorno, dentre outros, compartilham uma preocupação minuciosa em analisar os materiais artísticos que se apresentam nas obras. Trata-se de uma combinação de crítica imanente, que propriamente atente para os elementos artísticos de uma dada obra de arte, e crítica transcendente, que associe a obra com os aspectos histórico-sociais sobre os quais ela está fundada. No entanto, quando olhamos esses autores mais de perto, encontramos fissuras e discordâncias no modo pelos quais eles entendem que deve ser avaliada uma obra de arte. Essas questões se entrelaçam a fundamentos epistemológicos e ontológicos. Ou seja, trata-se também do modo como eles entendem que é possível conhecer a sociedade e intervir nela a partir da arte. Aqui, é profícuo nos determos então no exame de Lukács, Adorno e Benjamin, três dos principais teóricos da arte na tradição marxista, a fim de apontar para algumas dissonâncias que parecem centrais para a discussão da relação entre estética e política na contemporaneidade.

¹³ "Entre 1835 e 1841, Marx mostrou uma urgência para a composição literária que não correspondia a seu talento inato; uma tendência a desenvolver suas próprias atitudes em relação à vida e às letras no processo de criticar as atitudes dos outros; interesse no *efeito* das obras literárias, assim como pelo modo como essas representavam seus autores e seus tempos; uma predileção crescente por transferir os termos da crítica literária para outras esferas da atividade humana; e uma visão da história cultural em desenvolvimento que abraçou de uma só vez suas particularidades e suas recorrências." (Tradução nossa)

Já na *Teoria do Romance*, Lukács daria enorme ênfase a uma acurada representação das ações humanas. A relação entre arte e verdade se encontraria no fato de a obra prover uma relação acurada entre a vida interior do personagem e suas ações ao longo do romance. Consideremos os termos pelos quais Lukács definiu o gênero: “O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar sua própria essência” (LUKÁCS, 2009, p. 91).

Embora na época em que Lukács confeccionou a *Teoria do romance* ele ainda não fosse marxista, mas antes basicamente hegeliano, é importante notar como esse quadro permaneceria em momentos posteriores de sua estética, bastante preocupada em destacar a importância da práxis na obra literária.

No jovem Lukács a psicologia do herói tem relevância porque ele não se encontra mais na cultura fechada e coesa que teria dado origem à epopeia e, dessa forma, suas aventuras acabam encontrando através da forma romanesca a função de reintegrá-lo à totalidade social. Apesar das notáveis diferenças entre essa obra de juventude e uma obra como *O romance histórico*, é comum a ambas a concepção de que a interioridade do herói é conduzida à transformação através dos eventos externos que ele encontra no caminho. A obra se apresentaria, dessa forma, como uma representação plástica das possibilidades colocadas para a práxis. Os verbos figurar e plasmar são, por isso, extremamente importantes na sua estética. Em um trecho de *O romance histórico*, ele afirma:

[...] Vimos que a redução do naturalismo à tradução fiel da realidade imediata (exclusivamente dessa realidade) subtraiu da literatura a possibilidade de figurar as forças motrizes essenciais da história de modo vivo e dinâmico. [...] As vivências puramente privadas e individuais das personagens não têm nenhum vínculo com os acontecimentos históricos e, por isso, perdem seu verdadeiro caráter histórico. E, com essa separação, os próprios acontecimentos históricos tornam-se exterioridade, exotismo, mero pano de fundo decorativo (LUKÁCS, 2011, p. 253).

As obras de inúmeros modernistas seriam criticados sistematicamente por Lukács, tais como Joyce, John dos Passos e Kafka, por serem demasiado subjetivistas, e, ao invés de conseguirem promover o retrato do desenvolvimento histórico, apenas reforçariam a compreensão de que não haveria saída para o sujeito no capitalismo, recriando uma revolta subjetivista e impotente, ou, tão grave quanto, ontologizando uma situação histórico-social. Em vez de apontarem para problemas relativos ao contexto histórico, só se apresentariam

como alegorias da própria configuração do real entendida como absurda e vazia de sentido. Em uma introdução escrita por Judith Butler para a versão estadunidense de *A alma e as formas*, está sintetizada a crítica de Lukács aos modernistas:

O que ele mais tarde irá censurar em Kafka, Joyce e Woolf é a sucessão de instantes sem uma totalidade abrangente, contrapondo a isso uma totalidade que não apenas resgate a forma épica de um modo essencialmente dialético (ainda que bem distante daquilo que Brecht viria a oferecer). Os “instantes” tornaram-se depois o anátema de Lukács, para quem cada detalhe deveria evocar a totalidade social (BUTLER, 2017, p. 27).

O que Lukács parecia esperar dos artistas é que eles pensassem a vida social tão bem quanto os intelectuais. Em um trecho bastante significativo no que diz respeito ao tipo de relação esperada por Lukács entre obra e sociedade, o filósofo húngaro corrige a obra de Zola a partir de observações do intelectual Paul Lafargue, buscando demonstrar a falsidade da literatura de Zola a partir dos errôneos nexos causais que ele teria estabelecido em suas obras:

Dentre os escritores naturalistas, Zola é certamente o que trabalhou com maior escrúpulo e procurou estudar seus temas com maior seriedade possível. No entanto, muitas das experiências vividas por seus personagens são falsas ou superficiais precisamente em pontos essenciais. Limitemo-nos a um exemplo, indicado por Paul Lafargue. Zola explica a embriaguez do mineiro Coupeau pelo desemprego, ao passo que Lafargue mostra que este hábito de embriagar-se de algumas categorias de trabalhadores franceses, entre as quais a dos mineiros, tem sua origem não só no desemprego, mas também no fato de que tais trabalhadores só encontram trabalho de quando em quando e, enquanto esperam, ficam nos botequins (LUKÁCS, 2010, p. 177).

Lukács em nenhum momento afirma que a obra literária deve se estabelecer como uma espécie de utopia. Ao contrário, o “utopismo” não raro é depreciado como uma incorreta vinculação com o mundo social. Trata-se antes de uma questão de “perspectiva”, de ser bem-sucedido em refletir as forças motrizes do desenvolvimento social dos homens. Por considerar que a obra reflete a objetividade social, Lukács ainda se prenderia a um vocabulário bastante clássico, ao supor que a obra de arte seria capaz de retratar objetivamente o mundo.

Como Lukács se vê como herdeiro de Marx e Engels e é também assim considerado por parte significativa da tradição de comentadores – como alguém que ainda representa um marxismo ortodoxo e respeitável – não é irrelevante contrastar o posicionamento de Lukács com um trecho de Engels. Em carta à romancista Mina Kautsky, Engels faz uma crítica literária a um de seus romances, pincelando uma ampla variedade de temáticas decisivas no interior da estética marxista:

[...] É evidente que a Senhora experimentava a necessidade de publicitar suas convicções, de fazer a sua profissão de fé diante do mundo. [...] Mas eu sou de opinião que a tendência deve surgir com naturalidade das situações e da ação, sem que seja necessária a sua exposição especial; e penso que o leitor não está obrigado a apresentar ao leitor a futura solução histórica dos conflitos sociais que descreve. Ademais, nas nossas condições, o romance dirige-se preferencialmente ao leitor do ambiente burguês, ou seja, que não pertence diretamente ao nosso meio e, por esta razão, o romance de tendência socialista só cumpre, a meu juízo, o seu objetivo quando reflete com veracidade as questões reais, rompe com as ilusões convencionais que existem sobre estas, fere o otimismo do mundo burguês e fomenta dúvidas acerca da imutabilidade das bases em que repousa a ordem existente – mesmo que o autor não proponha uma determinada solução ou que sequer se posicione ostensivamente (ENGELS; MARX, 2010, p. 66).

Se, por um lado, observamos nesse trecho uma clara rejeição de uma arte ostensivamente didática ou engajada, vemos também a defesa de que “ferir o otimismo do mundo burguês” não exige, contudo, uma proposição de uma determinada solução. Mesmo sem o explicitar plenamente, creio ser possível dizer que Engels se posiciona aqui a favor de uma utopia negativa na arte. Essa percepção sobre arte parece ser melhor compreendida a partir de pelo menos outros dois aspectos da produção de Marx e de Engels, não necessariamente relacionados: em primeiro lugar, as críticas feitas por eles ao socialismo utópico de Robert Owen, Saint-Simon e Charles Fourier, dentre outros, que consideravam incompatível com o que eles próprios reivindicavam a partir de sua crítica à economia política; e a convicção que possuíam em relação à derrubada do capitalismo. Embora muito acusados de serem teleológicos em sua filosofia da história, esse diagnóstico a respeito de Marx e Engels está longe de cessar controvérsias. Quanto à arte, nota-se por esse trecho que Engels reflete sobre essa sorte de questões a partir de um material estético eminentemente realista, tendo em vista que, para ele, a “a tendência deve surgir com naturalidade das situações e da ação”. É um modo um pouco rudimentar de pensar a forma estética, que seria mantido na valorização do realismo crítico de Lukács, a partir do qual a figura humana representada de uma perspectiva mais clássica possui centralidade. Minada a clareza da situação e da ação a partir de iniciativas do romance modernista (com o qual Marx e Engels não tiveram contato), assim como se mostra no romance de Samuel Beckett, mas mesmo antes disso, nas reminiscências proustianas e em seu acentuado realismo psicológico em detrimento do realismo exterior e de ação, e, se não aceitamos a concepção de Lukács de que esses autores modernistas se ativeram a um retrato conservador e impotente do mundo moderno, é possível inferir que a tendência então não mais pode surgir das ações e da situação com a qual se deparam os personagens, mas sim de um modo bastante peculiar pela qual se entende a *forma estética*.

Essa visão de que o romance reintegraria o sujeito a uma totalidade social é ainda hoje muito popular entre os estudiosos do romance, sejam esses marxistas ou não. A forma modernista, no entanto, desde o princípio recusou a categoria de totalidade. Walter Benjamin mostrou em suas críticas literárias como autores distintos, tais como Baudelaire, Proust e Kafka, eram expressão da incapacidade de figurá-la. Tal adviria pela incorporação de princípios do choque e da perda da experiência na composição dessa nova literatura. Se a figura humana ainda é mantida como referência, trata-se de uma humanidade reificada. Benjamin não chegou a deixar uma estética em sentido estrito, na qual compendiasse suas concepções gerais sobre arte, esclarecendo dessa forma o que haveria de comum a esses autores no que diz respeito à sua relevância política. Sabe-se, no entanto, que ele considerava haver uma relação de parentesco entre os autores. Em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, ele afirmaria que Proust é o herdeiro da questão estética deixada por Baudelaire. Os princípios do choque e da perda da experiência são considerados por Benjamin de maneira dialética, em suas facetas positivas e negativas. Se por um lado eles expressam a desmoralização advinda da guerra, da fome, da vivência capitalista; por outro, anunciam a possibilidade de um novo ser humano, que, embora pobre em experiências narráveis, é capaz de construir uma nova sociedade.

A categoria de choque tem importantes compatibilidades com o conceito lukácsiano de reificação explicitado em *História e Consciência de Classe*, uma vez que ambos surgem a partir de um processo de fragmentação engendrado pela vida urbana e fabril. Observa-se que essa obra, feita por Lukács quando jovem, seria negada em sua maturidade. No entanto, há certa concordância dentre os estudiosos que ela teria sido de vital importância para a constituição da Teoria Crítica da Sociedade. Se por um lado a categoria de choque se assemelha à consciência reificada, a incapacidade de totalidade também parece ser o ponto de partida para uma nova compreensão do materialismo. Adorno, na *Dialética negativa*, afirmaria:

Não apenas Hegel, mas também Marx e Engels, em parte alguma tão idealistas quanto na relação com a totalidade, teriam rejeitado a dúvida quanto à inevitabilidade da totalidade. Eles veriam aí, apesar de essa dúvida se impor a todo intento de transformar o mundo, um ataque mortal ao próprio sistema, ao invés de ao sistema dominante (ADORNO, 2009, p. 267).

A argumentação de Adorno se daria a partir da constatação de que a sociedade nunca foi tão totalizadora como em sua época. Os produtos da Indústria Cultural proveem imagens da totalidade falsa, ideológica e reprodutora da sociedade tal como se encontra. A *Dialética negativa* buscava desvelar a verdade do não todo. Da mesma forma, para Adorno, a obra de arte nunca é uma totalidade. A História da Arte é antes formada pela relação dialética entre as obras. O *sentido* e o propósito de se continuar a produzir obras de arte é que elas possam resgatar aspectos da sociedade que haviam sido negligenciados por obras que a sucederam ou que são suas contemporâneas. Nenhuma obra de arte esgota a experiência da sociedade. O conteúdo social sempre escapa à obra, jamais é integralmente por ela, por mais elaborada ou bem-sucedida que seja. A arte nunca encontra sua forma e seus conceitos definitivos.

Além da diferença existente no que se refere à totalidade social veiculada na obra de arte, podemos dizer que o central nas discordâncias estéticas entre Lukács e Adorno não é propriamente a autonomia da obra, mas antes o grau de proximidade entre esta e seus aspectos sociais. Adorno tradicionalmente é visto como o defensor de obras extremamente herméticas e elaboradas. Lukács, portanto, está preso ao paradigma realista, enquanto Adorno avança por critérios valorativos simpáticos ao modernismo. Essa não é apenas uma questão de definição teórico-conceitual. Em suas obras dedicadas à estética, Adorno efetivamente encontra aspectos elogiáveis em artistas como Picasso, Kafka, Joyce etc. Mesmo 50 anos após sua morte, observamos que muitos dos artistas elogiados pelo filósofo são extremamente apreciados pelo público e pela crítica contemporânea, o que se constitui como uma razão adicional para nos perguntarmos o que permanece vivo em suas intuições sobre estética e o que ele ainda tem a nos dizer sobre artistas que adoramos ainda hoje. Afinal, o filósofo não só se mostrou cético em relação às obras de arte mais abertamente engajadas ao compreendê-las como insuficientemente críticas em relação à sociedade como também apostou no caráter utópico de obras de arte que não mostravam utopias colocadas positivamente. Para ele, a obra de arte se vincula a uma utopia não positiva, que não põe de maneira concreta e figurativa o que estabeleceria a transposição das sociedades atuais. Essa utopia só se dá a conhecer negativamente, pelo que ela não é. Adorno encontra utopia mesmo em obras acentuadamente catastróficas e estilizadas, como demonstra sua valorização da dissonância de Schönberg e do mutismo de Samuel Beckett. Para ele, é possível elogiar uma pintura como Guernica, que mostra os horrores da Guerra Civil espanhola. Ele reconhece que apenas ao se imiscuir a materiais repelentes que outrora haviam sido recusados pela arte clássica a arte moderna é capaz de expressar a sociedade atual. Quando Adorno identifica uma utopia negativa, os

exemplos são quase sempre os mesmos: Beckett, Kafka, etc. No entanto, há uma breve passagem na *Teoria Estética* em que ele relaciona o conceito a uma obra renascentista, *Romeu e Julieta*, o que parece sugerir que a capacidade da arte de portar uma utopia não é algo apenas restrito ao período contemporâneo ou ao advento da arte autônoma moderna, mas talvez condição da arte em geral:

Em *Romeu e Julieta*, Shakespeare não enalteceu o amor sem a tutela familiar, mas, sem a nostalgia de um estado em que o amor não mais fosse mutilado e condenado pelo poder patriarcal ou por qualquer outro, a presença dos dois apaixonados não teria a doçura que os séculos não conseguiram superar - a utopia sem palavras e sem imagens; o tabu do conhecimento acerca de toda a utopia positiva impera também sobre as obras de arte (ADORNO, 2008, p. 371).

Talvez por isso essa utopia seja definida por ele como próxima do catastrófico (e, possivelmente, do trágico). Ela tem o sabor agridoce de algo que poderia ser fonte de felicidade mas que a qualquer momento pode se transformar no seu inverso.

Se, por um lado, é necessário reconhecer a originalidade do pensamento de Adorno face às estéticas hegeliano-marxistas clássicas, aqui exemplificadas por Lukács, bem como a possibilidade da continuidade do potencial crítico do conceito de “utopia negativa” para discutir as produções estéticas contemporâneas, por outro é preciso indicar pelo menos dois legados problemáticos de sua Estética: 1) a concepção estritamente modernista de que a obra de arte crítica só faria uso de materiais artísticos específicos, tendo como tabus o realismo na literatura, a figuratividade na pintura, a tonalidade na música etc; 2) o entendimento da autonomia estética da obra de arte burguesa como um valor praticamente intransponível.

A que se deve isso? Um caso muito comentado e lembrado sobretudo por aqueles que criticam o frankfurtiano é o de sua relação com o jazz, estilo musical que era entendido por ele como extensão da música estandardizada. Tomadas ao lado da apreciação positiva da música moderna representada pela música dodecafônica e o serialismo, suas reflexões sobre arte podem ser interpretadas como constituindo uma espécie de estética normativa, que exclui técnicas e estilos passados e determina o emprego de experimentações específicas. Ainda que a *Teoria estética*, obra inacabada, possua um formato completamente distinto de uma obra como as poéticas normativas que surgem na história da filosofia e que fazem recomendações de como escrever boa poesia, é viável compreender como essa situação se constituiu. Em muitos casos, dada a concretude dos exemplos providos pelo próprio Adorno em suas obras

dedicadas à estética, é possível para o leitor fazer uma confusão entre sua apreciação de obras de arte e os valores do alto modernismo. Ou seja, no trabalho de Adorno frequentemente a cifra de autônoma só se cola a obras cuja forma é tão intensamente trabalhada e desenvolvida que frequentemente ganham a fama de impenetrabilidade. Para ele, o processo de autonomização e modernização estética teve como consequência o crescente nominalismo estético, segundo o qual uma obra acentuadamente idiossincrática só poderia ser avaliada a partir de seus próprios méritos. Em contrapartida, Adorno não só faz críticas à Indústria Cultural, mas também ao que ele entende como “arte moderada”, que ficava no meio termo entre o experimentalismo da arte radical e o convencionalismo das obras precedentes. A crítica à arte moderada pode ser entendida como intolerância às obras que falhavam em alcançar a radicalidade expressiva da arte nova. Seguindo esse raciocínio, seria absurdo insistir em um estilo realista diante do experimentalismo de Joyce ou pintar se utilizando da figuratividade clássica após o advento do cubismo.

Embora evidentemente tal ocorra por influência da formulação de autores anteriores, é possível dizer que a tradição marxista traz algumas novidades para a noção de autonomia. Adorno não se referia somente ao processo de autonomização estética engendrado pela modernidade, ou mesmo ao processo de esclarecimento em geral, para estabelecer o valor utópico das obras, mas antes a uma capacidade trans-histórica das obras de arte de, a partir de sua constituição específica, superarem o contexto de que surgiram, como se realizassem um comentário crítico sobre a sociedade pelo simples fato de serem um produto de invenção, que se distancia da imediatidade empírica de um modo que outros objetos cotidianos não podem se distanciar. Uma obra de arte tem um estatuto diferente de um sapato ou de um prato, dentre outras razões, porque ela não serve apenas para reproduzir a vida. A obra de arte não é apenas uma instância reprodutora da sociedade existente, mas é também um foco de resistência. A essa capacidade podemos chamar imaginação negativa. Podemos, é claro, nos questionar se essa capacidade já foi mais reduzida em outros períodos da história. Afinal, a composição poética na Grécia Antiga, por exemplo, possui características próprias, que levam a crer que a produção do período se entrelaçava mais firmemente a práticas e crenças cotidianas de uma sociedade mais coesa. As tragédias eram em geral baseadas em mitos ou histórias e pessoas

verídicas¹⁴. No entanto, com a Modernidade e a própria autorreflexividade sobre a autonomia da obra, observamos a constituição da obra de arte moderna como comparativamente mais associal ou até mesmo antissocial. Ela se afasta do mundo cotidiano e passa a ser regida por regras cada vez mais idiossincráticas. E isso não diz respeito apenas ao mundo da arte apenas e sim ao modo como cada obra de arte individual acentua suas regras de constituição.

A autonomia estética é praticamente uma hipótese de trabalho. Isto é, ela jamais é perfeita e total. No entanto, o problema surge quando a noção de autonomia estética é utilizada como um valor absoluto, sem gradações ou dialética. É isso também, a meu ver, o que faz com que haja uma dificuldade dessa tradição de analisar com mais generosidade as obras contemporâneas. Como eles supõem que a autonomia crítica foi totalmente alcançada por autores realistas (em certa interpretação de Lukács) ou modernistas (em certa interpretação de Adorno), eles tendem a ver formas literárias diferentes como um necessário retrocesso. Mas a autonomia não é um valor absoluto. É um valor relativo. Faz parte do par dialético que Adorno utiliza para definir obras de arte: autonomia e *fato social*.

Fato social é um conceito do sociólogo francês Émile Durkheim. Para Durkheim, fato social é tudo que foge à deliberação do indivíduo, na medida em que se estabelece como uma forma de coerção social. Adorno acrescenta noções marxistas a essa apropriação. Ele entende que tanto as relações como as forças de produção são fatos sociais, isto é, aspectos da sociedade que não são deliberados pelo indivíduo e que, portanto, impõem-se a ele. Podemos dar como exemplo o vocabulário de uma obra literária. Para se escrever no século XXI, há alguns vocábulos à disposição que talvez não fossem do conhecimento do escritor do século XIX e, dessa forma, não seriam utilizados por ele. Poderíamos citar igualmente como fatos sociais as condições que pressupõem a escrita, como os materiais que se encontram disponíveis, como também as relações de dominação e subordinação existente entre homens e mulheres na sociedade. Mas a constituição de uma obra de arte é também autônoma, na medida em que depende do indivíduo e de suas contribuições específicas, para se realizar. A autonomia da obra é análoga à liberdade do indivíduo. Alguns poderiam objetar que o indivíduo tampouco é totalmente livre. No entanto, o fato de ele ao menos em parte ser livre pode garantir condições

¹⁴ Ver PAIGE, Nicholas D. *Before fiction: the ancien régime of the novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.

suficientes para que ele consiga realizar um tipo de construto estético independente das condições sociais vigentes, ou seja, das condições que reproduzem a sociedade tal como ela se encontra. Assim, indivíduo e obra artística possuem condições de se opor à sociedade. Esse é o raciocínio que encontramos no crítico materialista em geral, aliás: a ideia de que uma grande obra pertence a um contexto histórico, mas que, ao mesmo tempo, absorve as contradições sociais capazes de transformar a sociedade. Mesmo obras bastante autônomas são ainda fatos sociais, porque, para Adorno, dizer isso nada mais é do que reconhecer que as obras de arte são produtos das forças e das relações de produção existentes em uma dada sociedade.

Quando, a partir das análises formalistas e imanentes, nós entendemos a obra a partir de uma “literariedade” ou “artisticidade”, será que não apagamos justamente as relações sociais ali presentes? O crítico formalista quer analisar a obra por sua forma e materiais artísticos e frequentemente é indiferente às relações de opressão e subordinação que ali se pressupõem. Essa abordagem formalista parece ser particularmente favorecida pelas características idiossincráticas do modernismo literário, que acentua a especificidade de cada obra particular. Em contrapartida, há abordagens que questionam a obra a partir de seus aspectos não propriamente formalistas, e sim históricos, sociais, econômicos, etc. Se entendemos o surgimento de campos como os estudos culturais como uma reação a esse modo fetichizado de entender a autonomia da obra de arte, a pergunta que se impõe é a seguinte: por que tudo isso, nos estudos culturais, seria feito em nome de um pretenso abandono do aspecto propriamente político da obra e de sua capacidade de lutar contra essas opressões - que é, justamente, o fato de ela ser autônoma, negativa e ter uma especificidade formal que se diferencia da prática cotidiana que reproduz a vida?

Afinal, apesar de os críticos marxistas dessa tradição formalista frequentemente deixarem de lado a crítica das relações de subordinação e opressão implícitas na construção da obra, é improvável que eles neguem que essas relações de opressão realmente existam. Voltemos à questão de como a tradição marxista entende as relações de opressão na estética. Essa é uma questão mais problemática do que parece à primeira vista. Há muitos indícios de que tanto Benjamin como Adorno, em oposição a Lukács, entendiam a obra de arte como um construto que, de alguma forma, mimetiza criticamente aspectos da reificação social. Nesse sentido, as relações de opressão na sociedade entram na própria forma estética. No entanto, a diferença mais drástica entre esses críticos marxistas e aqueles que defendem maior participação de

grupos específicos no cânone literário (uma abordagem que é frequentemente relacionada ao advento dos estudos culturais) é que, para os primeiros, não há uma correlação imediata e mecânica entre a origem do artista e a capacidade das obras criadas de serem críticas em relação à sociedade. Baudelaire, um autor que frequenta as classes baixas, é tão capaz de criar obras críticas quanto Proust, o frequentador de salões aristocráticos. Podemos inclusive fazer o caminho oposto e nos perguntarmos se um artista proveniente das classes oprimidas poderia fazer um produto estético reacionário. Para a tradição marxista, a resposta seria positiva, porque isso deve ser decidido a partir da análise imanente e formal das obras. No entanto, para outras tradições, o simples fato de o artista pertencer a grupos oprimidos poderia garantir que suas obras fossem contra a opressão.

Há uma contribuição do formalismo marxista que frequentemente parece estar ausente da discussão protagonizada pelos críticos da utopia: eles entendem que a obra de arte também é produto da liberdade humana e, em razão disso, igualmente pode ser capaz de participar da construção da liberdade social. Balzac não é apenas um autor burguês, mas sim também um autor capaz de revelar as tensões sociais da sociedade burguesa através da forma literária. Essas tensões podem entrar na obra inclusive à revelia do autor.

É comum que se entenda a utopia a partir de uma perspectiva teleológica, como se ela estivesse apontando para um tipo de sociedade específica. Mas isso, é importante ressaltar, não tem relação com o modo pelo qual Adorno entende a utopia negativa. Há algumas tendências nos estudos literários que talvez nos impeçam de compreender de que se trata essa utopia sem imagem. A utopia não é representada e, portanto, não pode ser identificada através de uma análise hermenêutica. Ela é mais uma dinâmica colocada para funcionar a partir da diferença e da distância entre a obra, produto da invenção humana, e a sociedade. Tal pode ocorrer independentemente de a obra prover modelos de engajamento ou mesmo conclusões felizes e utópicas. Nesse sentido, aponta-se para uma contribuição da obra de arte em relação à formação humana em geral. A educação estética não é vista apenas como reprodutora das normas sociais vigentes, mas também como algo que propicia ao indivíduo condições de se tornar autônomo e crítico em relação à sociedade. A recepção da obra de arte, dessa forma, não é apenas ideológica e afirmativa em relação à sociedade. Mas também *negativa*. Tendo isso em vista, uma das perguntas que sugiro para guiar a análise de obras contemporâneas (o que veremos mais à frente) é: como entender as obras que têm como um dos centros de sua

composição a autorreflexividade a respeito do par dialético autonomia e fato social (relações e forças de produção) utilizado por Adorno para definir a própria produção de obras de arte?

Em alguns textos de Benjamin, como *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica e O autor como produtor* (1994), é possível observar a sugestão de uma superação de aspectos associados à obra de arte tipicamente burguesa, tais como sua produção individual, que poderia ser substituída pela produção coletivista no cinema, ou mesmo a sugestão de que a prioridade estética seja substituída pela prioridade política. Apesar de esse ser um desdobramento legítimo das reflexões estéticas de Benjamin, é importante ressaltar que alguns de seus textos de crítica literária mais influentes e relidos são sobre Baudelaire, Proust, Kafka, dentre outros, isto é, sobre obras que se mantêm autônomas no sentido e pelos critérios elencados por Adorno. Em razão disso, a exegese tanto de Benjamin quanto de Adorno manteve parte considerável da crítica literária anticapitalista atrelada a critérios estabelecidos pela e para a obra de arte autônoma que progressivamente acentua sua elaboração idiossincrática - e possivelmente não estejamos preparados para abdicar do prazer estético promovido por ela. Assim, faz-se útil questionarmos que potencial crítico ele via nessas obras modernistas.

Há uma naturalização do fato de que Proust e Kafka seriam semelhantes ao expressarem a pobreza de experiências como o tipo de existência predominante na sociedade moderna. O que parece negligenciado pelos leitores de Benjamin é que Baudelaire, Proust e Kafka são autores com diferenças estéticas notáveis, não sendo autoevidente a afirmação de que cada um deles expressaria através da forma das obras a estética do choque e da pobreza de experiências. É preciso compreender o choque não como limitador, mas antes como um conceito que revela a miríade de possibilidades colocadas para a experiência estética moderna. Benjamin contribui para canonizar autores que, apesar de suas afinidades sobretudo em relação à impossibilidade de figurar uma totalidade narrativa, são tão diversos quanto Baudelaire, Proust e Kafka. Como é possível então afirmar que os três são expressões distintas do declínio da experiência e da estética do choque? As obras de arte modernistas, de tendência fortemente nominalista e monadológica, isto é, cada vez mais construídas como obras idiossincráticas e incomensuráveis, conjugam técnicas artísticas que, de alguma maneira, absorvem o conteúdo histórico-social. O estabelecimento a priori de materiais artísticos historicamente verdadeiros incorre numa compreensão estanque e idealista da estética. A obra de arte, e em particular a obra de arte nova, experimental, deve antes ser

compreendida como uma experiência verdadeiramente plural, capaz de se utilizar de variados materiais artísticos.

A problematização dessa leitura da crítica de Benjamin coloca em questão um importante posicionamento, senão de Adorno, presente na tradição de comentadores do mesmo: a concepção de que só haveria arte negativa a partir dos materiais artísticos desenvolvidos pelo modernismo. O modernismo não pode ser entendido como um bloco homogêneo, que apenas rejeitou técnicas, estilos e materiais considerados antiquados. A arte moderna, não tão diretamente social quanto a arte que a precedeu, não é coagida a seguir convenções específicas da arte. Por conseguinte, observamos que cada obra individual encontra soluções diversas para a expressão do conteúdo social, algo que se verifica na ampla variedade de materiais literários empregados e na constituição da forma. Isso explica por que autores como Kafka e Proust, que escreveram ambos nas primeiras três décadas do século XX, conseguiram dar à forma romanesca impulsos tão distintos que, por vezes, chegam a ser antagônicos. Muitos defendem que na arte contemporânea, por observarmos uma variedade tão grande de escolas e movimentos, não haveria mais uma metanarrativa unificadora. No entanto, essa variedade estilística e formal já se encontrava no modernismo. Em cada *ismo*, encontra-se também um importante impulso dialético, em que obra particular e movimento artístico encontram-se em tensão. A verdade histórica não se encontra então em um único estilo ou obra. Como dito anteriormente, a dinâmica dialética entre as obras antes expressa que toda obra é mediatizada por um sujeito e, como tal, limitada e incapaz de dar conta do todo social.

Em seu livro *Realism after modernism: the rehumanization of art and literature*, Devin Fore (2012) analisa artistas do período entre as duas guerras mundiais, tais como László Moholy-Nagy, Brecht, Ernst Jünger, dentre outros, pontuando que as obras realistas do período foram historicamente consideradas conservadoras em relação ao modernismo e às vanguardas, mas, por mais que representassem um retorno à figura humana, frequentemente não se tratavam apenas de uma repetição de um realismo pré-modernista, mas possuíam proposições específicas. Ainda voltaremos a esse argumento mais à frente. Por ora, quero lembrar que o próprio modernismo se alimentou de uma relação ambígua para com os estilos constituídos.

Se em Proust é possível constatar o desenvolvimento da tradição realista¹⁵, em Kafka encontram-se inclusive gêneros ainda mais tradicionais, como a parábola, o apólogo, o aforismo etc. Mesmo do ponto de vista formalista e estilístico, temos nesses autores construções literárias muito distintas, e é isso que gostaria de explorar ao comparar a leitura marxista com a tradição de comentários em torno desses autores.

No começo de *Em Busca do Tempo Perdido*, é a partir de uma mistura de nostalgia e carinho que o narrador de Proust nos apresenta alguns dos personagens mais recorrentes de sua saga pessoal, inclusive os muitos serviçais e pessoas em situação economicamente inferior que povoam sua vida. O tom é constantemente indulgente para com os personagens retratados, mesmo quando a cena relatada é uma anedota que supostamente colocaria em situação desfavorável a personagem em cena. Em geral, não soam como críticas abertas, mas antes como inofensivas anedotas de que se tem saudades. Nesse sentido, ocorre como se as tensões sociais da *Recherche* fossem abafadas pelo procedimento da memória involuntária. Em sua análise da obra monumental de Proust, Benjamin desvela a relação entre memória involuntária e experiência, em contraposição à memória voluntária e à vivência, mais típicas de um período marcado pelo choque e pela fragmentação da percepção. Proust foi capaz de desenvolver aspectos de uma prosa vanguardista e experimental, ao mesmo tempo em que bebeu nas fontes da tradição realista, criando um microcosmos ainda profundamente marcado por uma certa nostalgia de uma época pré-moderna, em que a memória não havia sido devastada pelo choque. A própria possibilidade da memória involuntária que estrutura a narrativa é capaz de depor sobre esse caráter transicional da obra proustiana.

O microcosmos proustiano é capaz de, marginalmente, inteirar-se da vida de serviçais, mas tal só ocorre na medida em que os mesmos se tornam importantes em interações com a aristocracia e a burguesia – esses sim, o verdadeiro coração da história. Por isso é razoável afirmar que a narrativa de Proust é o elo perdido entre a prosa realista do século XIX e as vanguardas literárias, bem como também é o elo perdido entre os primórdios da modernidade e a configuração do capitalismo tardio. Algumas palavras mais devem ser reservadas para comentar o realismo de Proust. O monólogo interior, uma das grandes novidades da

¹⁵ Ian Watt (2010) argumentou que a introspecção psicológica das personagens, como ocorrida na obra de Sterne, é um dos desenvolvimentos legítimos da tradição realista. É possível indicar o mesmo na obra de Proust.

Recherche, não chega a ser um rompimento brutal com a tradição realista. Sabe-se que o que ele desenvolve com maestria é o realismo psicológico, que também se encontra, por exemplo, em um livro como *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*, de Sterne. Uma lembrança, um sentimento, uma impressão, é capaz de perdurar por parágrafos torrenciais, adquirindo, dessa forma, o máximo de verossimilhança em relação ao tempo como o sentimos e experimentamos enquanto o vivemos.

O realismo exterior, apesar de menos desenvolvido, volta-se para a descrição de coisas belas e nobres. Com o mesmo detalhamento que ele descreve a paisagem ou as moças em flor, ele também descreve a mobília, a decoração, a suntuosidade das casas e palácios. Talvez nisso já possamos identificar o desabrochar de um fetichismo da mercadoria, a partir do qual pessoas são tratadas como coisas e coisas como pessoas. É comum encontrarmos na literatura realista do século XIX (e isso não se restringe apenas à literatura nacional francesa) essa dinâmica do salão, do requinte, do mundo da moda. Frequentemente esses romances realistas não retratam o mundo do trabalho, como Benjamin insistiria ser o tema central de Kafka, mas, por se tratarem de descrição das classes abastadas, eles estão o tempo todo enfocando a riqueza acumulada, o consumo e o prestígio social.

Assim podemos analisar o amor que ele em um primeiro momento possui pelos nomes da aristocracia, sem que de fato tenha um conhecimento íntimo das pessoas donas dos nomes. A apreciação parece ser inúmeras vezes menos pela pessoa do que pelo que elas significam socialmente. O amor que nutre pela Condessa de Guermantes é um exemplo disso. Previamente a qualquer contato mais próximo e direto com a Condessa, ele já sente que a ama. E esse amor se reveste de um interesse e admiração pelo modo com que ela se veste. Se em Proust o bem vestir na mulher amada é sinal de máxima delicadeza e elegância, o mal vestir é sinal de profundo mau gosto e vulgaridade. Por conseguinte, algo que ele está sempre reprovando em pensamentos. Essa reprovação parece partir do mesmo esnobismo com que ele nos conta as anedotas sobre os serviçais. Em mais de um momento da *Recherche*, ele aponta para o mau uso que Françoise faz da língua francesa. Esse narrador é, para empregar o termo usado por Walter Benjamin, um esnobe frequentador de salões. Ele é tão verdadeiro em seu conteúdo social pela absorção do esnobismo burguês e aristocrata quanto pela sua capacidade de resistir a ele.

”O projeto proustiano pouco tem a ver com a política; assim como Nabokov, ele só usa as questões públicas da época para dar uma certa cor local” (RORTY, p.175), afirmaria o filósofo estadunidense Richard Rorty. Para ele, os aspectos históricos em Proust são tão menos importantes que a busca pessoal que se pode dizer que eles estão lá apenas para dar uma cor local. No entanto, é possível considerar os aspectos que constituem a "cor local" como os mais ortodoxa e estritamente materialistas de Proust. Por materialistas, refiro-me a tudo que na obra evoca a matéria: as relações entre classes sociais, os ambientes e objetos descritos, a geografia, a dimensão físico-corporal, etc. O materialismo de Proust e a vida interior encontram-se unidos o tempo todo, mesmo quando tendem a ir para direções opostas. De maneira análoga, se a história se mantém coesa pelo realismo, ela tem, no entanto, um importante impulso desagregador em todos os aspectos reflexivos do romance.

Proust é o continuador de Baudelaire que, ao estruturar seu romance a partir da memória involuntária, finca sua literatura em dois lugares distintos. As correspondências, comuns a ambos, em Proust de certo modo estão a serviço de uma visão nostálgica em relação à própria possibilidade da experiência e da memória involuntária. O fluxo de consciência como técnica narrativa insurgente busca captar a natureza digressiva da reminiscência, sem que deixe para trás as belas passagens de dicção realista, descrições volumosas e exuberantes de paisagens e personagens. Por outro lado, essa mesma capacidade digressiva observável na *Recherche* faz com que ela se componha de trechos ensaísticos. Proust tem a capacidade de mostrar o belo e de simultaneamente pensá-lo, razão pela qual Benjamin observa que seu romance passeia por diversos gêneros literários, dentre os quais o tratado sobre estética.

Os rótulos de metaficção e autoficção para Proust forçosamente soam demasiadamente contemporâneos e, nesse sentido, talvez possuam algo de anacrônicos, pois, embora claramente poucas obras se comparem a ele em amplitude de reflexões estéticas (isto é, a estética em Proust é entendida sob variadas matizes e subtemas: a percepção, os sentimentos, o belo natural, a arte, a atração sexual), ainda assim talvez os procedimentos de metaficção e autoficção pareçam demasiadamente sutis na *Recherche* se comparados à franqueza com que são usados por autores de décadas adiante. Que Proust se apropriasse ludicamente da ideia de crítica de arte e, com isso, misturasse crítica de obras reais com obras ficcionais, isso é evidente e é um dos aspectos mais ricos da *Recherche*.

Em Proust, como tudo o mais, a crítica de arte se confunde com a vida interior do narrador, dando-lhe clareza e discernimento (talvez, enfim, sabedoria e experiência!) acerca dos fatos da vida. Possivelmente nenhum outro romance se afigurou como tão expressivo no que se refere ao dito de Benjamin sobre a função do gênero romanesco no mundo moderno: é como se a reflexão sobre a vida individual pudesse lançar luz à nossa própria vida. Feito uma espécie de romance de formação, ele ainda aposta que o sujeito consegue se religar à totalidade social através da experiência. É essa função também que incontáveis vezes a crítica de arte, a referência às obras mais diversas, se prestou a realizar pelo narrador: lançar luz aos acontecimentos de sua própria vida. No segundo volume do romance, por exemplo, filtrada pelo monólogo interior, a dicção realista amalgama-se tão fortemente ao ensaísmo que o vemos transitar sem tropeços ou sobressaltos entre a descrição de um quadro de Elstir e a contemplação das raparigas em flor.

Embora as interpretações de Deleuze e Benjamin possam à primeira vista parecer muito distintas, ambas se fundamentam na aposta da capacidade de aprendizado (ainda que ela falhe em recuperar uma totalidade inteligível). O aprendizado restitui a integralidade do sujeito, sua relação com o mundo e com as pessoas. É, por conseguinte, uma experiência de segunda mão, passível de ser restituída ou mimetizada pela memória involuntária. Em Proust há uma nostalgia da totalidade que em Kafka já não mais existe. Na obra de Kafka, somos lançados na crueza de um mundo “pobre de experiências”, em que os indivíduos se sentem pouco à vontade em relação aos costumes e às tradições - elas próprias sentidas como tão arbitrárias quanto as instituições e o mundo do trabalho. Não é irrelevante notar que a figura do forasteiro perpassa inúmeras narrativas kafkianas. Sobre isso, Roberto Calasso comenta que

Karl Rossmann é o estrangeiro no sentido mais radical e literal: o adolescente expulso da pátria e jogado no novo continente. K. é o estrangeiro no sentido tradicional: aquele que chega da cidade e chega a uma região rural, fechada e inóspita. Josef K. é estrangeiro no sentido de ignaro em meio a uma grande organização que o suga para dentro. O caçador Graco é estrangeiro no mundo inteiro, pois viaja sem trégua na zona intermediária entre a terra e o mundo dos mortos. O explorador na Colônia Penal é o estrangeiro que visita lugares exóticos e toma nota de seus estranhos costumes. Gregor Samsa é o mais irremediável dos estrangeiros, tornou-se irreconhecível em seu próprio quarto, não mais estrangeiro, mas biologicamente diverso (CALASSO, 2006, p. 141).

Assim, Kafka parece construir inúmeras representações do novo bárbaro descrito por Walter Benjamin: aquele que não se encontra suficientemente alinhado às tradições pré-modernas, mas que tampouco se alinha à barbárie do mundo administrado. Se suas obras são alegorias,

decerto parecem descumprir sua função principal, que é a de manter claro o que foi alegorizado. Mais dependentes da hipótese alegórica são as leituras psicanalíticas e teológico-metafísicas de suas obras. As leituras políticas prescindem da alegoria na medida em que têm como base os elementos histórico-sociais que dão corpo aos enredos. Por mais que se queira divergir das interpretações anarquistas e marxistas de Kafka, é inegável que suas obras têm como material a modernidade porque quase sempre se referem a estruturas de poder e organização modernas, ainda que essas não sejam abordadas a partir de retratos fidedignos, e sim por um procedimento de estranhamento. Seus personagens são também tipicamente modernos, tendo em vista que, dentre eles, são vários os funcionários, sejam esses da iniciativa privada ou de órgãos públicos.

Kafka se despoja do caráter altamente descritivo da tradição do romance realista, raramente lançando mão de expedientes como a caracterização física e psicológica das personagens. Tampouco os cenários e ambientes possuem detalhamento, o que faz com que muitos críticos tenham apontado para a secura da linguagem de Kafka. Em um comentário lapidar, Calasso afirmou que Kafka faz com que a tradição literária passe por uma espécie de navalha de Ockham, reduzindo a linguagem ao mínimo essencial. Essa navalha de Ockham narrativa faz com que sua literatura lembre a economia das fábulas e dos mitos, em que as circunstâncias e personagens parecem ser fundamentalmente arquetípicas ou exemplares, e por isso prescindem de maiores detalhes. Para Benjamin, é justamente essa sobriedade em relação aos detalhes que facilita a memorização das narrativas.

Se muitos, como Ian Watt, apontam as origens do romance como derivada da diferenciação social, o que culminaria na maior relevância e interesse pela descrição do cotidiano de indivíduos, é interessante notar que Kafka parece ir em direção inversa. As descrições se tornam desnecessárias porque os trabalhadores passam a incorporar uma rotina de procedimentos que tanto quanto possível se universaliza nas mais diversas instituições modernas. Suas narrativas prescindem de caracterização física ou psicológica das personagens porque no fundo há uma fungibilidade entre os subalternos e as estruturas de poder, demonstrando a notável influência exercida sobre Kafka por *O Duplo* de Dostoiévski, uma história sobre um funcionário que se encontra angustiado a partir da descoberta de um homônimo capaz de lhe usurpar sua identidade. Quanto a isso a diferença em relação a Proust é significativa. Em Kafka vemos se delinear um tipo de subalterno que em nada se assemelha à servicial Françoise. O subalterno é tratado tanto quanto possível de maneira impessoal.

Por isso Kafka é, em alguns sentidos, mais tipicamente moderno que Proust, pois enquanto esse tem a capacidade de mostrar o belo e simultaneamente pensá-lo, o universo kafkiano é frio e sombrio, além de livre de detalhes supérfluos. Isso é, naturalmente, completamente distinto do apreço pela abundância e do pendor reflexivo de Proust. A linguagem seca de Kafka contrasta radicalmente com a linguagem abundante e afetiva da *Recherche*. Enquanto um parece correr contra a perda da experiência, o outro não tem nada a fazer senão aceitá-la. Todorov aponta para o procedimento do fantástico em Kafka e parece dizer muito também sobre como se dá a impossibilidade da experiência em Kafka:

A metamorfose parte do relato sobrenatural para ir lhe dando, com o passar do relato, um ar cada vez mais natural; e o final da história se afasta por inteiro do sobrenatural. Desta sorte, toda vacilação se torna inútil: servia para preparar a percepção do acontecimento insólito, caracterizava o passo do natural ao sobrenatural. Aqui, o que se descreve é o movimento contrário: o da adaptação, que segue ao acontecimento inexplicável, e que caracteriza o passo do sobrenatural ao natural (TODOROV, 2004, p. 89).

Em um primeiro momento, a incompreensão em torno dos acontecimentos é tão patente para o protagonista quanto é para o leitor. Depois ele progressivamente se adapta de tal forma aos acontecimentos que a própria incompreensibilidade se torna aceitável. Como exemplo de narrativa advinda da formação de experiência, Benjamin cita os contos fantásticos de Leskov, sempre dotados de um ensinamento prático. Do cruzamento de certas características da literatura fantástica e da perda da experiência surge o fantástico em Kafka, como algo que promete uma experiência e não a cumpre. Mas para seus pobres protagonistas a assimilação do estranho não vem pela satisfação, e sim pela estafa e conformismo produzidos a partir de uma luta que se descobre vã. É Gregor, cansado de lutar contra as impotências de sua própria metamorfose. É K., que não é capaz de se deslindar da capilaridade onipotente do processo.

Em certo sentido, deveria ser um mistério a entrada de Kafka para o cânone do moderno. O escritor tcheco abusa de características típicas de gêneros tradicionais e pré-modernos, tais como a parábola e a fábula. Ou mesmo os paradoxos enigmáticos, tão similares aos ensinamentos zen-budistas: "há esperança suficiente, esperança infinita - mas não para nós."

Ele torna patente o quanto é falacioso o raciocínio de que as obras artísticas novas não podem recorrer a materiais tradicionais, pois Kafka o faz o tempo inteiro, ainda que lhes emprestando um valor sumamente irônico. Ele frequentemente mimetiza as típicas obras moralistas que, ao final, conteriam um ensinamento. No entanto, Kafka subverte a estrutura tradicional ao

mostrar que nenhum ensinamento é possível. Tal nos deixa na avidez de alguém que corre para abrir uma ostra ou um biscoito da sorte e percebe que este se encontra vazio. É porque nos tornam prenes de expectativa de que algo seja ensinado e, no entanto, nada é de fato ensinado, que as obras de Kafka acabam atingindo um dos grandes valores da obra modernista: o enigma. Tudo em Kafka ressoa a ininteligibilidade.

Adorno alertaria em *Minima Moralia* que a mensagem, típica da Indústria Cultural, reifica a consciência do leitor. Kafka levou isso a sério. Embora suas histórias possam ser contadas como narrativas tradicionais, eles se diferenciam dessas no que há de mais fundamental: não têm nada a ensinar diretamente. Negam a possibilidade de ensinamento.

O feio é propriamente uma aquisição do modernismo artístico e, na literatura de Kafka, revela-se fundamental. Em suas obras são construídas imagens terrificantes de tortura e violência, tais como as que aparecem em *A Colônia Penal* e em *O processo*. Esse aspecto faz com que o choque em Kafka se relacione enormemente com o trauma freudiano. Para Adorno, Kafka era um autor realista. Mas como é possível chamar de realista um autor suspeito de fazer literatura fantástica? Isso porque Kafka, ao conjurar imagens de horror, dignas de pesadelo, parece na verdade apontar uma lente de aumento para as tensões sociais da modernidade.

Em comum, Kafka e Proust possuem uma estruturação formal idiossincrática, que os afastam do *imediatamente social*. O modo como o social se sedimenta na forma é de maneira bastante indireta, tendo sido mediatizado, reelaborado e estilizado. Assim, tampouco correspondem a reivindicações da representação da totalidade social pela forma, tendo em vista que orientações para a práxis se encontram ausentes. Expressam, cada um a seu modo, a subjetividade reificada. A utopia, dessa forma, é apenas mostrada negativamente, como aquilo que deve ser superado, mas que não o é mediante a própria obra. A reificação expressa na forma artística, no entanto, não deve ser identificada com a reificação do leitor que a interpreta. Ao contrário: há algo de utópico na própria leitura de tais obras.

Podemos então lembrar que o legado problemático da Estética de Adorno foi apontado no trabalho de Peter Bürger em geral e na *Teoria da Vanguarda* em particular: o entendimento da autonomia estética da obra de arte burguesa como um valor praticamente intransponível. Para Bürger, a obra de arte burguesa, a princípio tão afastada da sociedade, tentaria superar

(suprassumir, para usar a terminologia hegeliana adotada no Brasil) sua própria autonomia ao voltar a se reinserir na práxis vital, a exemplo das receitas feitas pelos surrealistas Breton e Tzara. Assim, ele é capaz de analisar as vanguardas históricas assumindo haver um antagonismo entre elas e o ideal modernista de autonomização estética.

Os limites da estética adorniana fazem que aqueles que se consideram seus herdeiros, mais presos à letra que ao espírito da dialética negativa de Adorno, não consigam ultrapassar seus próprios diagnósticos sobre a arte de sua época. Intelectuais bastante antiquados que fazem críticas anacrônicas ao cinema ou, que, por se sentirem dogmaticamente presos à estética de Adorno, não têm muito a fazer além de considerar que o último grande escritor foi Samuel Beckett e nada mais foi feito depois dele etc. Ironicamente, é preciso salientar o quanto que esses discursos sobre decadência artística, não por acaso inferidos dessas posturas intelectuais, contrastavam com a própria hesitação de Adorno em declarar o fim da arte, e mesmo com suas críticas contundentes à filosofia da arte hegeliana. Hegel era um classicista. O modernismo teria se tornado o novo clássico, do qual os adornianos não conseguem se livrar? Adorno era mais sagaz do que seus detratores e defensores fazem parecer. Ainda que marginalmente, ele faz comentários em sua *Teoria estética* (inacabada) que nos ajudam a compreender alguns dos principais desdobramentos da arte contemporânea. A tradição de comentadores não levou suficientemente em consideração que o próprio Adorno já atentava para as contradições que começavam a surgir nas obras de vanguarda, derivadas do afastamento da obra de arte moderna em relação à sociedade de que ela provém. Adorno cunha o conceito de *Entkunstung*, que se refere à tendência dos objetos artísticos a se constituírem a partir da semelhança com objetos não artísticos, isto é, artefatos e utensílios cotidianos. Entretanto, aparentemente permanece insuperável por essa nova arte sua distância em relação à práxis política, pois ela, por mais que se aproxime de práticas cotidianas, continua sendo impotente em relação à transformação da sociedade, só conseguindo intervir na mesma indiretamente, através de uma recepção estética e de uma hermenêutica utópicas.

Há ainda pelo menos uma outra alternativa a essa relação entre arte e política, defendida por Walter Benjamin em *O autor como produtor* (1994), de que não é totalmente certo se as obras de arte deveriam continuar existindo, ou se antes não seria preferível que elas fossem radicalmente transformadas por um uso político. Esse texto de Benjamin encerra, de certa maneira, um prognóstico escatológico sobre a arte. Julian Stallabrass (2006) ilustraria isso muito bem quando, em um espírito bastante benjaminiano, criticaria a arte britânica, a

exemplo da realizada por Damien Hirst, por fazer obras de crítica ao consumismo inserindo-se totalmente nele, isto é, realizando obras autônomas e inovadoras que, no entanto, nunca deixaram de ser mercadorias; enquanto elogiaria os hackativistas, que estariam fazendo política através de sua performance, apesar de produzirem algo de relevância estética duvidosa. A condição para que a arte seja instrumentalizada para fins políticos é que ela não só deixe de ser autônoma, mas que deixe de ser estética no sentido que a conhecemos a partir da modernidade, uma vez que tanto a constituição estilístico-formal quanto sentimentos, como o belo ou o sublime, passam a estar em segundo plano, completamente subordinados à relevância política. Essa via torna mais evidente a contradição existente entre autonomia estética e práxis política.

Temos, assim, dois problemas: um paradigma artístico associado principalmente a obras surgidas na modernidade; e, conseqüentemente, uma enorme descrença de que as obras de arte contemporâneas possam ser, assim como algum dia foram avaliadas as obras modernas, críticas em relação à sociedade. O juízo a respeito desse estado de coisas pode variar bastante. Como vimos na primeira parte da tese, o vínculo entre arte e utopia pode ser repelido em função da crença de que essa perspectiva utópica é em si mesma opressora e etnocêntrica. Contudo, essa relação é igualmente ansiada e vista como necessária por aqueles que entendem que a sociedade contemporânea necessita de impulsos para imaginar mundos diferentes do nosso. Paralelamente a essa descrença entre um possível vínculo entre arte e utopia, estivemos observando, igualmente, uma tentativa de redescrever os rumos da esquerda e da capacidade do povo de intervir politicamente. Um dos sintomas disso pode ser entrevisto nas leituras políticas de Bartleby, que serão analisadas a seguir.

CAPÍTULO 4: O BARTLEBY DE MELVILLE (1835) COMO METÁFORA: ENTRE A OBRA DE ARTE MODERNA E A PRÁXIS POLÍTICA

Foi Jorge Luis Borges (1998) quem disse que a novela de Herman Melville *Bartleby, o escrivão: uma história de Wall Street*, publicada em novembro de 1853, possuía semelhanças espantosas com a obra de Kafka, consistindo em uma espécie de precursora do escritor tcheco. Nela se encontra a hierarquização burocrática que seria tema de *O castelo* e *O processo*. A história do escrivão que se recusa a conferir a cópia conforme sugerido por seu chefe e em seguida passa a recusar-se a todas as outras incumbências parece gravitar em torno do grande tema ético-político da emancipação, outra questão que, como Michael Löwy (2005) aponta, é cara a Kafka. Borges diria sobre isso que existem duas obsessões marcantes no legado kafkiano: a subordinação e o infinito. O infinito talvez seja mais uma obsessão do próprio Borges que de Kafka, e por isso ele não deu um passo necessário para compreender a retórica da repetição e da progressão pela qual é expresso o par dialético subordinação e insubordinação, comum tanto a Kafka como à novela de Melville. É porque se encontra sob a ótica do infinito que a opressão se afigura de maneira tão bem-sucedida, capaz de exasperar os leitores. As imagens da burocratização e da hierarquização extremadas nos escritos de Kafka apresentam as tensões histórico-sociais da modernidade como um emaranhado indeslindável do qual não veríamos nenhuma saída possível. *Bartleby*, por sua vez, é a história de um subordinado que progressivamente impõe o desejo de romper com seus grilhões (sem que consiga fazê-lo de fato).

Os contrastes e as afinidades entre Kafka e a novela de Melville poderiam se estender indefinidamente. Há de se reparar que, nas novelas de Kafka, o espanto está comumente do lado da galeria de personagens subalternos e oprimidos, que nunca têm plena consciência do porquê são submetidos a forças extrínsecas, perante as quais têm pouco poder de decisão e resistência, sejam essas forças materializadas na forma de um processo ou de uma metamorfose. Em *Bartleby* é o narrador, chefe do escrivão, e todos os outros empregados sob seu comando que demonstram estar estupefatos em relação ao comportamento nada razoável do funcionário recém-contratado. A surpresa derivada da situação construída por Melville obviamente advém da crença, difundida no senso comum, de que pouca coisa poderia ser

mais insensata que recusar-se a cumprir as ordens de um chefe. Apesar das notáveis diferenças, é possível apontar que a afinidade mais sobressalente entre Kafka e Melville seja o cultivo de um sentimento de injustiça e impotência derivados da consumação de uma situação que se torna cada vez mais insustentável. O patrão de Bartleby parece *sujeito* à teimosia de um funcionário rebelde. A insubordinação de Bartleby não é menos absurda que a tolerância e a piedade do empregador, que posterga a resolução do problema. A novela só funciona porque tanto empregado e empregador frustram nossas expectativas de como ambos deveriam se portar em uma relação de trabalho. Como na realidade é o empregador quem desde o começo detém formalmente o poder, observamos que ele só se coloca nessa situação porque de alguma maneira as reivindicações de Bartleby são capazes de reconfigurar as relações de força.

O narrador se refere à calma e impassibilidade da recusa de Bartleby como inumanas. Sua passividade acaba por ter ressonâncias curiosas quando lembramos que *A desobediência civil*, de Henry David Thoreau, havia sido publicado em 1849, 4 anos antes da novela de Melville. Diversos intérpretes se contentaram em relacionar a resistência de Bartleby com a de pacifistas tais como Mahatma Gandhi ou Martin Luther King Jr., leitores de Thoreau que reivindicaram mudanças nos direitos civis. Taxar sua revolta como desobediência civil, contudo, talvez ainda seja restringi-la demais a uma resistência contra o governo, conferindo-a um conteúdo simultaneamente muito específico e arbitrário, que é impossível de inferir ou extrair da novela. Apesar de seu chefe a princípio ter sido complacente com a postura de seu excêntrico funcionário, pois, caso não o fosse, teria que revelar-se integralmente em sua faceta de opressor e violento, chega a um ponto limite em que ele o despede e, uma vez que essa medida não surte efeito, ele decide abandonar seu escritório de advocacia. De modo indireto, ele deixa Bartleby à própria sorte, relegando a outros o papel de reprimi-lo em sua obstinada negação. A rigor, apenas a partir dessas medidas mais extremas tomadas pelo empregador que a negação de Bartleby pode ser interpretada como contra o aparelho estatal, que passa a ser responsável por subordiná-lo. Ademais, imputar sua resistência ao Estado e às leis implicaria necessariamente absolver outras responsabilidades e de antemão eliminar outras razões para resistir, determinadas, dentre outros fatores, pelas próprias condições de trabalho no século XIX. Ou seja, os direitos civis, mesmo que garantam igualdade apenas abstratamente, têm prioridade em detrimento das condições materiais de equidade. As reivindicações de Bartleby são de outra ordem. São ainda mais radicais, tendo em vista que

seus conteúdos não estão previamente definidos e que seus termos são postulados apenas negativamente.

Tão importante quanto destacar a obstinação de Bartleby como mero empregado de um escritório de advocacia que se recusa a cumprir as ordens do chefe é destacar o modo como ele o faz. Bartleby repete quase sempre, com pouquíssimas variações, a mesma frase famosa: “*I would prefer not to*”. Deleuze (1997), ao comentar a fórmula extensivamente repetida por Bartleby, defende que ela não deve ser lida alegoricamente, mas antes em seu sentido literal. Ora, é justamente a literalidade da negação de Bartleby que é capaz de enriquecer as alegorias dele derivadas. Isso porque de modo algum é indiferente o que foi efetivamente negado por Bartleby: a princípio, a conferir a cópia, e depois as demais ordens dadas pelo chefe, tal como ir ao correio submeter uma correspondência e mesmo a explicar as razões pelas quais ele prefere não fazê-lo. Bartleby, que antes copiava tão diligentemente, recusa-se até mesmo a isso. O patrão então descobre que ele vive no escritório, inclusive realizando todas as suas necessidades fisiológicas lá. Por fim, Bartleby se nega a reconhecer o direito de propriedade do empregador, recusando-se terminantemente a desocupar o imóvel que não lhe pertence.

Algo que também parece insuficientemente comentado sobre a fórmula é que ela expressa uma preferência, um desejo. Quando o patrão insiste, tentando obter de Bartleby alguma justificativa para sua recusa, ele volta a enunciar a própria fórmula. Ou seja, o único arremedo de explicação que ele provê tem como fundamento seu próprio desejo. As leituras políticas da novela dão um peso significativo à ação da resistência, mas o que realmente está em primeiro plano é a própria vontade de resistir. A ação é apenas um efeito do desejo que se instalou. Agamben (2007) parece chegar a isso apenas obliquamente, quase que por acidente, ao notar que a negação de Bartleby encerra a problemática do ato e da potência. Mas ele o faz a partir de uma reflexão via metafísica - ironicamente, uma leitura das menos políticas dentre as que se tornaram célebres, esquecendo-se de notar o modo como *Bartleby* insere a questão do ato e da potência na práxis e na utopia política. No seu melhor momento, ele nos diz que Bartleby anula o princípio da contradição. É preciso enfatizar que a contradição entre ser e não-ser se encontra suspensa justamente em razão da potência do desejo expresso pela fórmula que o escrivão incessantemente repete.

Deleuze chama atenção para o fato de que, apesar da fórmula ser correta do ponto de vista gramatical, aparenta agramaticalidade. Isso porque a frase remete a uma inadequação ou

estranheza. A insistência com que Bartleby repete a fórmula faz lembrar um problema neurológico. Ele se comporta como alguém que, após um choque, petrificou-se na mesma frase enunciada no momento do acidente, e essa permanece sendo repetida como um fóssil arqueológico a depor sobre o passado. Ao final da história, o narrador nos conta o rumor que chegou até ele sobre a vida pregressa de Bartleby, que lança pistas sobre o choque que poderia ter dado origem a essa estranha inclinação para a negação: “The report was this: that Bartleby had been a subordinate clerk in the Dead Letter Office at Washington, from which he had been suddenly removed by a change in the administration (MELVILLE, 2009, p. 49)”¹⁶. Com isso, o escritor antecipa Chaplin, que, no cinema, nos confronta com a imagem de um operário de fábrica que continua a executar as ações repetitivas do trabalho mesmo quando fora dele. Bartleby chega no escritório afoito para copiar porque não parece conseguir fazer outra coisa. E então, subitamente, troca seu regime produtivista pela impossibilidade de produzir, sintetizada pela frase famosa. A repetição da fórmula tem afinidades com o mundo onírico. É como o material dos pesadelos traumáticos que surgem para relembrar o que foi recalçado. Essa espécie de afasia que acomete Bartleby faz dele não só precursor de Kafka, mas, no sentido irônico com que Borges a emprega, também faz dele precursor de toda uma linha de desenvolvimento da literatura, que talvez tenha em Samuel Beckett e em Paul Celan seus pontos mais altos, e que diz respeito à dificuldade da expressão e à desintegração da linguagem. Sua dificuldade ou recusa em até mesmo articular maiores explicações sobre por que prefere não cumprir suas incumbências acaba sendo interpretado a princípio pelos demais ocupantes do escritório como um acréscimo de insolência. O que nos ocorre é que o empregado é tão insubordinado que sequer se dá ao trabalho de inventar desculpas ou justificativas para recusar-se a cumprir suas tarefas. Quanto a isso, é possível compará-lo com Gregor Samsa, amedrontado pela visita do chefe que vai até sua casa buscando explicações para sua ausência no trabalho. O caixeiro-viajante de *A metamorfose* se descobre absolutamente impotente por não conseguir ter sua fala entendida, tornando-se então um inadimplente involuntário. Kafka nos dá acesso à angústia culpada de Gregor por não conseguir trabalhar. Como a narrativa de Melville é tecida a partir do ponto de vista do chefe, não temos acesso aos pensamentos de Bartleby. Não sabemos suas razões íntimas para recusar-se a trabalhar, e o mero relance de sua recusa ser deliberada e surgida autonomamente

¹⁶ Na tradução de Irene Hirsch, “O relato é o seguinte: Bartleby havia sido funcionário da Repartição de Cartas Mortas, em Washington, do qual fora afastado de súbito devido a uma mudança na administração” (MELVILLE, 2005, p. 36).

por sua própria vontade faz dele um personagem ainda mais insubordinado. A própria debilidade da fala surge como um elemento de difícil interpretação, porque também nos impossibilita descartar a hipótese de que Bartleby não tem total controle sobre suas ações. A obra capta então o momento de indignação do chefe que tem sua autoridade questionada, ao mesmo tempo em que expressa o descontentamento com uma situação particular e determinada através de um expediente que também pode ser lido como um esgotamento do corpo, o qual se torna incapaz de seguir adiante na ética do trabalho.

Totalmente voluntária ou não, a interpretação que o chefe faz da negação de Bartleby é a de que ele deve estar louco, e o leitor, assim como o fez Deleuze, é capaz de aceitar essa perspectiva muito precipitadamente. A justificativa da loucura é demasiado genérica para uma situação que se configura bastante concretamente. Interpretar a negação como loucura é apenas apontá-la como arbitrariedade obscura e mera casualidade. Na realidade, ler a fórmula de maneira literal implica situá-la, compreendê-la em sua singularidade. Por isso igualmente é preciso rejeitar a tentativa de Žižek de associar Bartleby a uma negação formal e abstrata, que nega a tudo sem que diferencie qualitativamente o que é negado. A seu ver, “Esse é o gesto de subtração em seu aspecto mais puro, a redução de todas as diferenças qualitativas a uma diferença mínima puramente formal” (ŽIŽEK, 2008, p.498). É evidente que o objetivo de Žižek não é fazer uma análise da novela de Melville, mas antes fazer de Bartleby uma alegoria de sua própria visão política, em que devemos nos recusar inteiramente a jogar o jogo do capitalismo. A negação de Bartleby é então comparada pelo filósofo esloveno ao budismo, que nos revela a possibilidade de nos engajarmos em um distanciamento interior em relação à ordem vigente. Para além do fato de Žižek parecer ser o último dos intelectuais a ser descrito como alguém que não joga o jogo do capitalismo (tendo em vista sua própria concessão às aparições de forte apelo midiático), é necessário destacar que a negação de Bartleby só tem validade na medida em que é uma negação determinada da sociedade de que provém, e isso vale tanto para a crítica política quanto para a obra literária do século XIX. Isso é tão mais verdade quanto é versátil e criativo o próprio jogo do capitalismo. Há certa verdade em dizer que o jogo do capitalismo se dá nos termos da interpretação que pós-modernos como Lyotard fazem dos jogos de linguagem de Wittgenstein: um lance novo pode mudar as regras do jogo. O capitalismo deve ser entendido em seu devir. Dessa forma, só pode ser negado a partir de sua caracterização qualitativa. A negação puramente formal deveria antes ser riscada do dicionário de qualquer dialético.

Se Bartleby é realmente louco, impõem-se as questões: ele enlouqueceu no trabalho e por causa do trabalho? Se esse não é o caso, por que foi no trabalho que ele manifestou seus sintomas? Uma reconstrução factual e cronológica se faz necessária. A princípio, ele não dá sinais de que seria louco. O narrador descreve sua entrada no escritório sem suspeitar de nada especialmente anormal ou estranho com o candidato à vaga de emprego além de seu desamparo, e inclusive manifesta a expectativa de que Bartleby possa vir a ter uma influência benéfica sobre os demais empregados:

In answer to my advertisement, a motionless young man one morning stood upon my office threshold, the door being open, for it was summer. I can see that figure now—pallidly neat, pitiably respectable, incurably forlorn! It was Bartleby. After a few words touching his qualifications, I engaged him, glad to have among my corps of copyists a man of so singularly sedate an aspect, which I thought might operate beneficially upon the flighty temper of Turkey, and the fiery one of Nippers (MELVILLE, 2009, p.10)¹⁷.

O narrador de imediato percebe Bartleby como uma figura impassível (“a motionless young man”), mais tarde complementando que ele, embora trabalhasse com vigor, fazia-o mecanicamente, sem alegria. O único aspecto que ele parece demonstrar sobre seu caráter é justamente sua incapacidade de contentar-se com o emprego, o que logo é percebido com certo pesar pelo chefe: “I should have been quite delighted with his application, had he been cheerfully industrious. But he wrote on silently, palely, mechanically” (MELVILLE, 2009, p.11)¹⁸. Embora seu aparente estado psicológico não agrade ao empregador, ele reconhece que Bartleby assume sua tarefa de copista com grande eficiência. No parágrafo seguinte ele admite que há pormenores do emprego que podem ser descritos como incrivelmente enfadonhos e até mesmo letárgicos. Ele se refere especificamente à tarefa de conferir a cópia, que é precisamente a primeira tarefa negada por Bartleby no decorrer da trama. O comentário do empregador, pelo modo como é colocado, soa quase como uma justificativa ou um *mea culpa*:

¹⁷ Na tradução de Irene Hirsch, “Em resposta ao meu anúncio, certa manhã, um jovem inerte apareceu à minha porta, que estava aberta pois era verão. Ainda vejo sua figura: levemente arrumado, lamentavelmente respeitável, extremamente desamparado! Era Bartleby.

Depois de conversar um pouco sobre suas qualificações, resolvi contratá-lo, contente por ter entre os meus copistas um homem com um aspecto tão sossegado que a meu ver poderia influenciar benéficamente o temperamento desequilibrado do colérico Turkey e o colérico de Nippers” (MELVILLE, 2005, p. 7).

¹⁸ Na tradução de Irene Hirsch, “Eu teria ficado empolgado com a sua dedicação, se ele trabalhasse com alegria. Mas escrevia em silêncio, com apatia, mecanicamente” (MELVILLE, 2005, p. 8).

It is, of course, an indispensable part of a scrivener's business to verify the accuracy of his copy, word by word. Where there are two or more scriveners in an office, they assist each other in this examination, one reading from the copy, the other holding the original. It is a very dull, wearisome, and lethargic affair. I can readily imagine that, to some sanguine temperaments, it would be altogether intolerable. For example, I cannot credit that the mettlesome poet, Byron, would have contentedly sat down with Bartleby to examine a law document of, say five hundred pages, closely written in a crimped hand (MELVILLE, 2009, p.11).¹⁹

Essa digressão sobre a natureza do trabalho de copista é curiosa. A alusão ao poeta romântico Lord Byron acaba adquirindo uma feição irônica, pois dá a entender que apenas os tipos mais artísticos e vivazes teriam razão em rejeitar o enfado de ser copista, quando na realidade é indiferente se o temperamento do sujeito se adequa à tarefa, uma vez que outros muitos fatores são levados em consideração para que alguém se ocupe do cargo. Sendo Bartleby um sujeito impassível, parece ter o temperamento que o chefe julgaria perfeito para o trabalho que lhe foi designado. Ao mesmo tempo, tendo em vista o quão penoso pode ser o trabalho em questão, não há justificativas para o estranhamento do empregador em encontrá-lo pouco alegre ao cumprir suas tarefas. A inconsistência desse discurso traz implícita a assimetria da relação entre empregador-empregado, pois desconsidera todos os fatores objetivos e materiais que impelem uma pessoa a aceitar um emprego. A concepção do fazer artístico como o exemplo mais adequado do trabalho livre, sem coerções ou expropriação, faz lembrar Habermas, que usa estratégia similar à do patrão para tentar deslegitimar a crítica marxiana à alienação ao acusar o conceito de trabalho como tendo por base o modelo estético herdado da filosofia e da literatura românticas:

[...] o jovem Marx assimila o trabalho à produção criadora do artista, que em suas obras exterioriza forças essenciais próprias e na contemplação enlevada volta a se apropriar do produto. [...] Ao transferir essa produtividade estética para a “vida produtiva da espécie”, Marx pode conceber o trabalho social como auto-realização coletiva dos produtores. Só a assimilação do trabalho industrial a um modelo normativo pleno de conteúdo permite-lhe a diferenciação decisiva entre uma *objetivação* das forças essenciais e sua *alienação*, entre uma práxis satisfeita que retorna a si mesma e uma práxis paralisada e fragmentada (HABERMAS, 2000, p. 91).

¹⁹ Na tradução de Irene Hirsch, “É claro que uma parte indispensável do trabalho de um escrivão é verificar se a sua cópia está correta, palavra por palavra. Quando há dois ou mais escrivães num escritório, eles se ajudam nessa verificação, um lendo a cópia e o outro, o original. É uma tarefa muito cansativa, monótona e desanimadora. Posso compreender que essa seria uma tarefa intolerável para pessoas mais vivazes. Por exemplo, não posso crer que o fogoso poeta Byron pudesse sentar-se alegremente com Bartleby para examinar um documento legal de umas quinhentas páginas escritas com letra minúscula” (MELVILLE, 2005, p. 8).

A comparação do trabalho social com o trabalho artístico busca tão somente redescrever a autorrealização pelo trabalho como um luxo para poucos. O que é fundamental nesse discurso é justamente a percepção de que as pessoas em geral não deveriam almejar tal coisa em um trabalho. Habermas apenas fundamenta teórica e conceitualmente o que o chefe buscou explicar desajeitadamente a partir de sua própria perspectiva - que, naturalmente, não é imparcial ou desinteressada. Condescendente e apaziguador, seu discurso tem por objetivo deslegitimar de antemão o desejo que será insistentemente expresso por Bartleby.

A narração em primeira pessoa pelo chefe nos permite observar em grande detalhe seu estado psicológico, enquanto ignoramos por completo o que pensa Bartleby. Melville capta a frustração e a perplexidade do patrão, mas oculta os reais sentimentos e intenções do empregado. Como dito anteriormente, não há razão para entendermos o discurso do patrão – tão imbuído de interesses próprios – como confiável e imparcial. No entanto, é porque é contada da perspectiva dele que a novela possui o mérito de não tratar o empregador como um vilão cruel. Ele parece tão magnânimo quanto alguém pode ser por oferecer um teto a alguém que não está lhe devolvendo nada através do trabalho – como seria esperado do contrato implícito que foi firmado. A naturalização das relações de trabalho corresponde a um relativo apagamento das tensões passíveis de existirem entre chefes e subordinados, e é isso o que propriamente confere um caráter ainda mais absurdo e fantástico à novela. Bartleby não é a princípio retratado como alguém especialmente miserável ou injustiçado com as condições de seu trabalho, mas no decorrer da narrativa o empregador mais de uma vez demonstra se apiedar de sua solidão e pobreza. Se, por um lado, ela parece defender unilateralmente a perspectiva do patrão, por outro essa estratégia também pode ser interpretada como a opacidade e cegueira do mesmo, que, embora esteja ciente das péssimas condições de vida do trabalhador, é incapaz de efetivamente acessar seu sofrimento, negando-se a ouvir o pouco que ele consegue expressar. Assim, a perplexidade do empregador diante da negação é, por um lado, indício de sua insensibilidade, enquanto a negação de Bartleby reaparece como um sintoma persistente de seu descontentamento como empregado.

A novela se constrói a partir de uma aparente aporia que se encontra em grande parte das obras que resistem: expressa o que há de mais desolador ao mesmo tempo em que é suficientemente utópica para que o personagem Bartleby tenha suas peculiaridades comparadas com os militantes, os engajados políticos, os resistentes. Bartleby, ao finalmente se recusar a abandonar o escritório que ocupa no centro financeiro da maior cidade

estadunidense, torna-se de certo modo um precursor do movimento *Occupy Wall Street*. Isso apenas corrobora a miríade de apropriações e leituras políticas realizadas a partir da novela de Melville. O que, no entanto, foge a essas interpretações políticas – ou que Žižek e tantos outros preferem ocultar para que suas interpretações tenham procedência – é que o desfecho da história, que consiste em Bartleby morrendo quase como um indigente numa prisão, contrapõe-se à hipótese de que ele seria uma alegoria da insubordinação. Ora, como relembram Hardt e Negri em *Império*²⁰, a conclusão abre caminho para que, ao contrário, interpretemos *Bartleby* como uma alegoria da obsolescência da resistência individual. Seu desfecho seria então de um conformismo revelador, que nos mostraria a inverdade dessa concepção muito sustentada pelo senso comum de que todos contribuem tão somente fazendo sua parte. O indivíduo é por fim massacrado pelas forças totalizadoras que regem a sociedade. É nesse momento que se faz absolutamente necessário afastar-se dessas leituras estritamente políticas e compreender quais os efeitos disso na novela enquanto obra.

A fórmula não nos informa sobre o que está dentro das suas possibilidades fazer, tampouco revela o que efetivamente fará. Não se trata de um “*I can’t*” ou “*I won’t*”. Sequer é um enfático “*I don’t want to*”. Como tal, apenas expressa um desejo, postulado na forma de uma negação. Ou, ainda, uma preferência diante das opções postas. A se julgar pelo modo como Bartleby enfaticamente insiste em desobedecer as ordens, a despeito dos apelos e da indignação dos ocupantes do escritório, seria possível nos perguntarmos se essa fala, demasiadamente polida e educada, não contribui para o caráter dúbio do personagem. Se, por um lado, ele é um ícone de insubordinação, por outro ele ainda não consegue livrar-se das marcas que fazem dele um subordinado. Bartleby é uma figura passiva e apequenada, que carrega em sua locução sua condição prévia de humilde copista. Como expressão ao mesmo tempo de subordinação e insubordinação, é ele próprio uma figura do devir.

Desde a primeira publicação da novela de Melville, notou-se que se trata de uma história estranha, uma vez que é difícil de compreender as motivações do personagem que lhe dá título. Bartleby é uma novela do século XIX, que, embora traçada no seio de um estilo

²⁰“This refusal certainly is the beginning of a liberatory politics, but it is only a beginning. The refusal in itself is empty. Bartleby and Michael K may be beautiful souls, but their being in its absolute purity hangs on the edge of an abyss. Their lines of flight from authority are completely solitary, and they continuously tread on the verge of suicide. In political terms, too, refusal in itself (of work, authority, and voluntary servitude) leads only to a kind of social suicide [...]” (HARDT; NEGRI, 2000, p.203).

realista, possui igualmente algumas características fantásticas, que talvez o coloquem no raio de influência do gótico. Trata-se de um texto exemplar da modernidade artística. Como uma novela que expressa estranheza em seu enredo, ela tem, tanto quanto possível, uma estrutura cifrada e enigmática. Seus significados não são nem de longe translúcidos para o leitor. Ele já se encontra em uma tendência crescente da arte moderna ao esoterismo. Nesse famoso ensaio de Borges em que ele entende *Bartleby* como um mero precursor da força de Kafka, encontramos uma dessas ironias históricas. Se, para Borges, *Bartleby* era mero coadjuvante da História da Literatura, foi porque o argentino subestimou a importância que a novela adquiriria posteriormente. O *boom* de análises de *Bartleby* talvez possua duas razões principais. A primeira é a enorme dificuldade de fazer uma leitura minimamente consensual de tão estranho personagem. A segunda, que se verifica mais contemporaneamente, é o fascínio que a resistência passiva de *Bartleby* tem exercido sobre os leitores. Condensam-se nas críticas contemporâneas de *Bartleby* tentativas filosóficas de relacionar a obra de arte com o político. A própria existência dessas leituras denuncia o caráter antinômico da relação entre obra e sociedade. Ler os leitores de *Bartleby* do século XX e XXI nos impele a pensar a respeito do próprio ensejo de politizar *Bartleby* nos séculos XX e XXI. Seriam essas leituras por si mesmas sintoma do desejo contemporâneo de fazer a arte se aproximar da práxis e da resistência políticas - mesmo quando ela tão resolutamente resiste a fazê-lo?

São algumas das interpretações mais populares e tradicionais de *Bartleby*: a) Comparações entre *Bartleby* e condições ou estados psicológicos, como a depressão, a agorafobia, a esquizofrenia, etc. (não raro também relacionadas à vida de Melville ou de algum conhecido de Melville); b) analogia entre *Bartleby* e a vida do artista como "isolado" (tendo como base, às vezes, a biografia do autor, Melville); c) Interpretações políticas que o colocam como símbolo da rebeldia política, da desobediência civil, etc²¹. Essas interpretações se apoiam em analogias com um estado de isolamento: doentes, artistas e militantes políticos não se enquadram na nossa sociedade, o que os torna símiles de *Bartleby*. As duas últimas séries de interpretações, em particular, só são possíveis devido à ideia difundida na modernidade de que a desobediência política se daria através da autonomia do sujeito em relação ao *status quo*.

²¹ Para um amplo panorama das leituras de *Bartleby* desde sua publicação, servi-me, em parte, da bibliografia de sua crítica feita por Donald M. Fiene, integrante do volume *Bartleby the scrivener; a symposium* (MURRAY, 1966), que reúne trechos das primeiras críticas mais relevantes publicadas a respeito da obra.

O *scholar* dedicado à obra de Melville provavelmente censuraria as leituras filosóficas de *Bartleby* descoladas da biografia de seu autor. Leo Marx é um representante dessas inúmeras leituras da obra que a relacionam de perto com a vida de Melville²², o qual iniciara sua carreira escrevendo obras mais palatáveis para o público e a crítica, tendo em seguida voltado seus interesses a outra sorte de questões. O caráter intensamente simbólico e de difícil interpretação da novela se justificaria pela dificuldade em retratar com franqueza sua própria situação pessoal. *Bartleby* seria uma alegoria desse ponto de virada na carreira do escritor. Lido dessa forma, também poderia indicar a resolução de Melville em continuar, a despeito do provável fracasso comercial, nessa linha de investigações literárias. Se *Bartleby* é efetivamente uma parábola para a própria situação de Melville, Leo Marx ainda assim afirmaria que só é possível entender a parábola a partir do subtítulo da novela, *a story of wall street*. É contra essa sociedade comercial que a obra de Melville, com todas as suas implicações filosóficas e literárias, está se rebelando:

Bartleby the scrivener is a parable about a particular kind of writer's relations to a particular kind of society. The subtitle, "A story of Wall Street", provides the first clue about the nature of the society. It is a commercial society, dominated by a concern with property and finance (MARX, 2002, p. 240).²³

²² "There are excellent reasons for reading "Bartleby" as parable having to do with Melville's own fate as a writer. To begin with, the story is about a kind of writer, a "copyist" in a Wall Street lawyer's office. Furthermore, the copyist is a man who obstinately refuses to go on doing the sort of writing demanded of him. Under the circumstances there can be little doubt about the connection between Bartleby's dilemma and Melville's own. Although some critics have noted the autobiographical relevance of this facet of the story, a close examination of the parable reveals a more detailed parallel with Melville's situation than has been suggested. [...] Bartleby is not only about a writer who refuses to conform to the demands of society, but it is, more relevantly, about a writer who foresakes conventional modes because of an irresistible preoccupation with the most baffling philosophical questions. This shift of Bartleby's attention is the symbolic equivalent of Melville's own shift of interest between *Typee* and *Moby Dick*. And it is significant that Melville's story, read in this light, does not by any means proclaim the desirability of the change" (MARX, 2002, p. 240).

"Há excelentes razões para ler "Bartleby" como uma parábola relacionada com o próprio destino de Melville como escritor. Para começar, a história é sobre um tipo de escritor, um "copista" no escritório de um advogado em Wall Street. Além disso, o copista é um homem que obstinadamente se recusa a fazer o tipo de escrita que demandam dele. Sob essas circunstâncias, há poucas dúvidas sobre a conexão entre o dilema de Bartleby e o do próprio Melville. Embora alguns críticos tenham notado a relevância autobiográfica dessa faceta da história, um exame mais de perto da parábola revela um mais detalhado paralelo com a situação de Melville do que o sugerido. [...] Bartleby não é apenas sobre um escritor que se recusa a se conformar às demandas da sociedade, mas é, de maneira mais relevante, sobre um escritor que renuncia hábitos mais convencionais por causa de uma irresistível preocupação com as mais desconcertantes questões filosóficas. Essa mudança de foco de Bartleby é o equivalente simbólico à mudança de interesses de Melville entre *Typee* and *Moby Dick*. E é significativo que a história de Melville, lida sob essa luz, não proclama de nenhuma forma o desejo de mudar." (Tradução nossa)

²³"Bartleby, o escrivão, é um parábola sobre as relações de um tipo particular de escritor com um tipo particular de sociedade. O subtítulo, "uma história de Wall Street", provê a primeira pista sobre a natureza dessa sociedade. É uma sociedade comercial, dominada pela preocupação com as propriedades e as finanças." (Tradução nossa)

A novela não só pode ser lida como parábola da vida do escritor Herman Melville como também sobre o escritor em geral. Mas não o escritor de qualquer época, e sim o escritor autônomo que, a partir da modernidade, encontra-se lançado a uma dinâmica social em que sua atuação necessariamente se coloca como marginal às relações de troca, comerciais, que ditam a sociedade como um todo. Entendida como perfeitamente ajustada à vida do indivíduo Herman Melville, essa leitura acaba por nos revelar algo mais sobre o estatuto da arte autônoma em geral. Do individual e particular voltamos ao âmbito coletivo.

O que torna a novela de Melville exemplar é que o personagem do título efetivamente expressa um desejo que, a despeito de seus esforços, é malogrado no decorrer da trama. O desejo individual de Bartleby pode tornar-se então vontade política e utopia político-social. Quanto a isso, há uma identificação ou reforço existente entre trajetória do personagem e obra, que se constroem como signos da saturação do irreconciliado.

Adorno toma de empréstimo de Stendhal a concepção de que a obra de arte se constitui como *promesse de bonheur*. Essa promessa de felicidade firmada pela obra, no entanto, é necessariamente rompida, ou, pelo menos, adiada, isto é, não é concretizada no desenvolvimento da própria obra. O malogro do desejo na obra lança luz à sua não consumação também na realidade empírica. Mas o simples fato de ela ser capaz de conjurar uma promessa de felicidade faz dela resistente ao mundo de que provém. Embora tenha sua origem no conteúdo histórico-social, a forma estética reelabora tal conteúdo de maneira bastante particular. Ao afastar-se do mundo empírico, depõe que o mundo é capaz de transformar-se. Ela testemunha, através de sua própria alteridade formal, que o mundo pode tornar-se outro.

Ao invés de apenas promessa, *Bartleby* chega perto de ser uma consumação da felicidade, uma vez que, numa primeira leitura, por diversos momentos somos levados a pensar que ele efetivamente obterá o que deseja. Apesar de sua obstinação, Bartleby é recolocado em sua posição de subordinado. É forçado a sair do escritório e encontra seu derradeiro fim na prisão. Mas o que merece ser reconhecido é que, através da imposição de seu desejo, há, evidentemente, uma negociação ou cessão de direitos pelo chefe. A novela se constitui como imagem fugidia de emancipação. E é isso que nos permite usufruir as várias alusões que a obra faz à práxis política.

Para certa ortodoxia, seria imperativo à arte mostrar a entrada e a posterior saída do capitalismo, reconfigurando esteticamente os desdobramentos históricos da sociedade. O aparentemente pessimismo e conformismo de Kafka foi interpretado por Lukács como reflexo de um niilismo decadente. E seria possível ainda criticar Melville e seus sucessores por certo *déficit* normativo existente em suas obras. Sobre isso, é possível especular se não haveria certa ingenuidade no tratamento da questão da mediação artística. Exige-se do artista uma precisão histórica que não pode ser provida mesmo pelo cientista social mais talentoso. A utopia positiva tem chances de se tornar mais um entrave do que uma promoção da consciência e da práxis política revolucionárias. Ela tem como fundamento uma concepção de história otimista e exultante, que encara os acontecimentos como passíveis de serem previstos e de antemão controlados pelo ser humano. Teoria e arte embasadas em uma utopia positiva tranquilizam, asseguram o leitor de que a reconciliação de ser humano e sociedade virão como uma certeza e necessidade do próprio curso da história. Sobra então pouco espaço para que o sujeito perceba a si mesmo como alguém que precisa agir criativamente a partir da crítica imanente. Ao invés de a utopia ser uma construção comum, coletiva, a partir dos sonhos mais febris da sociedade reunida, ela passa a ser apenas expressão de uma fé cega de intelectuais e artistas no curso da história. Nesse sentido, a utopia positiva trai o pensamento dialético.

Tampouco é possível esquecer a relação entre utopia positiva e autoritarismo. Desde que a utopia surge como gênero literário, tendo uma de suas primeiras aparições em *A República*, de Platão, ela se manifesta como produto e mantenedora de um despotismo esclarecido. Platão, angustiado com as artimanhas dos sofistas, mesmo assim não conseguiu se desvencilhar do espírito de dominação de sua época, concebendo uma sociedade ideal que tinha em seus pilares a exclusão social através de um rígido sistema de castas em que só aos reis-filósofos seria permitida a decisão sobre a sociedade.

Se a utopia é possível, ela deve estar em uma encruzilhada em que periga – como no efeito de uma miragem – cair na catástrofe total. O grande nó górdio da estética dialética é então o modo como a obra modernista, em um nível ainda mais fragante do que as de épocas precedentes, é capaz de conjugar todo o material repelente, escatológico, depressivo, medíocre, que passa a ser incluído no itinerário artístico, com o desejo mais radical de superação da sociedade contemporânea. O belo na arte é dependente do feio, assim como a

utopia depende da distopia. Dizer isso equivale a dizer que a utopia tem sua importância legitimada se e somente se nos confrontamos com a perspectiva de que a sociedade pode se conduzir para a catástrofe total. Tal deve se afigurar como uma possibilidade real que nos custa evitar.

A partir do reconhecimento do que foi negado na obra, o leitor deixa de ser visto como um receptáculo, e a obra deixa de ser vista como veículo de uma utopia positiva. Ela é capaz de expressar potencialidades não desenvolvidas, insinuantes e suficientemente tentadoras para a imaginação, sem que jamais efetive essas potencialidades. Se, por um lado, a utopia positiva arrasta a obra para categorias pré-interpretadas, é possível dizer que a utopia negativa dá passagem para uma espécie de livre jogo (em um sentido diferente do que é empregado por Kant). Como estímulo a devanear sobre a reconciliação entre sujeito e sociedade, a obra apenas roça a imaginação, sem que jamais proveja conteúdos para preenchê-la. Trata-se de uma utopia que cresce não só como um vago sentimento, mas também como uma possibilidade político-epistemológica, que, no entanto, não é dada a priori a partir de uma imagem concreta da reconciliação, mas que só se dá a conhecer negativamente, pelo que ela não é.

PARTE 3

Desautonomização

CAPÍTULO 5: O FETICHE DA OBRA DE ARTE AUTÔNOMA E SEU SEGREDO

Para compreender a desautonomização da literatura em prosa, podemos focar no modo como o processo oposto, a autonomização da literatura moderna, relaciona-se com outro conceito relativamente recente, ficção. Os amplos voos imaginativos de Kafka e Proust, Beckett e Joyce, têm como pressuposto a criação de um registro independente dos outros sistemas de significação. Embora relativamente recente, parece ser um fato incontestável hoje, e observável até no modo como se organiza a venda de livros entre ficção e não ficção, a noção de ficcionalidade. Sobre isso, reflete Gallagher:

Talvez pensemos que não valha a pena gastar tantas palavras com uma divisão tão disseminada, ou que seja redundante definir um fenômeno tão claro. Ou julgemos até que diversas teorias da ficção nos digam muito pouco sobre a história e sobre as características específicas do romance para que valha a pena conhecê-las a fundo. Nem se deve esquecer que muitos de nós consideram essas teorias um exercício estéril, contentando-se portanto em reconhecer a ficção no momento em que nos surge. Se a radical expansão de fronteiras, operada pelos pós-estruturalistas até incorporar toda forma de narração, abalou tal indiferença, aumentou, porém, o sentido de futilidade das análises teóricas. Negligenciada pelos estudiosos da literatura e sequestrada por filósofos e defensores do pós-moderno, a ficção, como traço distintivo do gênero romanesco, necessita, portanto, ser redescoberta (GALLAGHER, 2009, p. 629).

Historiadores e críticos literários argumentam que a noção de ficção só começa a ser produzida entre os séculos XVII e XVIII. Nomear produções literárias anteriores como ficção é um gesto que fazemos de maneira retrospectiva e anacrônica. Levando-se em conta que a consolidação de ambas ocorre quase paralelamente do ponto de vista cronológico, podemos nos perguntar qual a relação entre ficção e autonomia estética. Ficção parece, afinal, engendrar um sentido mais forte de autonomia que o termo que frequentemente é equiparado a ela, narrativa. Embora haja diferenças no modo como a nomenclatura e o conceito surgem nas diferentes tradições nacionais europeias, a ficção é entendida em geral como mais nova que o período moderno. Podemos vincular o esforço de discernir o estatuto autônomo da ficção com outras necessidades e interesses surgidos no campo da epistemologia, da ética, da política, da economia, do direito etc. Apesar das diferenças entre as tradições nacionais europeias, podemos discernir alguns aspectos comuns no que diz respeito ao período pré-ficcional.

John Bender (1997; 2012) argumenta que o conceito de ficção começa a se estabelecer conforme há igual necessidade de diferenciá-la da ciência moderna. Assim, devemos a invenção da ficção à necessidade de criar um sistema intelectual de maior rigor, que buscava separar o regime epistemológico do regime estético. Apesar das separações que se esforçavam em obter, a prosa moderna ainda seria por muito tempo influenciada pela ciência e pela epistemologia. Em um livro a respeito da literatura inglesa moderna, Roger Maioli (2016) destaca a importância do empirismo inglês para a constituição da ideia de verossimilhança na tradição romanesca. A literatura moderna surgia sob bases paradoxais: apesar de o termo ficção reivindicar um estatuto ontológico que não implicasse identificação com o real e o verdadeiro, ele, no entanto, relacionava-se a uma noção de crível e verossímil.

A questão fica mais clara quando observamos as produções literárias do período, que apresentavam características que, em consonância com a busca por verossimilhança e realismo, remetiam a diferentes tipos de referencialidade. Em 1719, Daniel Defoe publicava um dos primeiros romances modernos, *Robinson Crusoe*, que buscava fundar sua legitimidade na aparência de ser um documento histórico real, biográfico e que, portanto, tinha uma relação específica e necessária com a verdade. À época, romances ainda não possuíam a legitimidade que passariam a adquirir algumas décadas mais tarde, isto é, ainda não era comum dentre os leitores a compreensão de que não se deveria esperar que os romances tivessem algum compromisso com a verdade. Nesse sentido, o blefe de Defoe parecia ter como motivação ser encarado com mais seriedade pelo público. Nos anos subsequentes, Defoe se esforçaria para explicar de que exatamente se tratava seu escrito. Não sendo totalmente legítimo e nem inteiramente irreal, seria, afinal, uma espécie de alegoria moral?

No século XVII e XVIII, as narrações críveis em prosa - inclusive aquelas que atualmente definimos como ficção - eram lidos ou como relatos reais ou como reflexões alegóricas sobre pessoas ou eventos da contemporaneidade. Quando, por exemplo, em 1719, Daniel Defoe publicou *As aventuras de Robinson Crusoe*, ele sem dúvida pretendia enganar o público, e teve pleno êxito. Um ano depois, no prefácio à continuação do romance, Defoe, solicitado a admitir uma mentira, insistiu ainda sobre a exatidão histórica daquilo que tinha narrado, mas, depois, com pouca coerência, acrescentou que cada episódio da “história fictícia” aludia a um “fato real”. Por não estar disposto a negar que as referências eram pertinentes, a Defoe restava apenas deslocar o discurso da verdade literal para a alusão alegórica (GALLAGHER, 2009, p. 633).

É abundante o material produzido sobre as semelhanças entre a produção de Defoe - não só *Robinson Crusoe*, mas também algumas de suas demais obras, tais como *Roxana* e *Moll*

Flanders - com textos considerados reais. O relato histórico, o diário de viagem (que servia como guia turístico e que era familiar a Defoe, que atuou como jornalista), assim como o relato acerca de criminosos ou escândalos reais, são alguns dos tipos de textos não ficcionais cuja forma serviu de base e inspiração para seus trabalhos de ficção²⁴. Assim, a ficção, entendida como um tipo de registro que progressivamente ganha maturidade e independência, tem por base a literatura de não-ficção. Aquele que é considerado o grande gênero moderno na literatura, o romance, surge a partir do processo de ficcionalização e autonomização da literatura como arte.

Outro dado que, nessa discussão, torna-se mais do que mera curiosidade e que explicita parte da relação entre a invenção da ficção e as coerções jurídicas para fazê-lo é que havia uma grande necessidade de se diferenciar os nomes próprios fictícios que tantas vezes batizaram os romances realistas modernos de pessoas de carne e osso que poderiam acusar os autores de difamação²⁵. Entretanto, é possível identificar, com o filósofo Jacques Rancière, que a preferência do novo romance por focar pessoas comuns favorece na literatura moderna o surgimento de um novo regime historiográfico e até mesmo de uma nova concepção política implícita:

Em *Guerra e Paz*, Tolstói contrapunha os documentos da literatura, tirados das narrativas e dos testemunhos da ação de inumeráveis atores anônimos, aos documentos dos historiadores tirados dos arquivos - e das ficções - daqueles que acreditam comandar as batalhas e fazer a história. O conhecimento histórico integrou a oposição quando contrapôs a velha história dos príncipes, batalhas e tratados, fundada na crônica das cortes e relatórios diplomáticos, a história dos modos de vida das massas e dos ciclos da vida material, fundada na leitura e interpretação das “testemunhas mudas” (RANCIÈRE, 2005, p. 49).

Nicholas Paige (2011), discutindo especificamente a literatura francesa, defende que o advento da ficção ocorreria no século XIX. Poderíamos, então, falar de um regime pseudofactual que antecedeu a ficção moderna. Muitas obras desse período foram criadas com uma moldura de gêneros factuais, como cartas, diários, relatos de viagem, etc. Tendo em vista

²⁴Ver: UNDERWOOD, Doug. *Journalism and the novel: truth and fiction, 1700-2000*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2008; FALLER, Lincoln B. *Crime and Defoe: a new kind of writing*. Cambridge [England]; New York, NY, USA: Cambridge University Press, 1993; LACEY, Nicola. *Women, crime, and character: from Moll Flanders to Tess of the d'Urbervilles*. Oxford; New York : Oxford University Press, 2008.

²⁵ Ver novamente GALLAGHER.

que, na prática, esse tipo de relatos nunca desapareceu do que hoje entendemos como ficção, Paige sugere que possamos entender que essas formas literárias só se tornaram menos populares ao longo do tempo. Pergunto-me se a impopularidade adquirida pelas molduras pseudofactuais não se deve igualmente à progressiva autonomização da arte moderna, isto é, à acentuação das idiossincrasias da obra individual devido ao aumento de liberdade e experimentalismo dos artistas. Paige não chega a explorar o que acontece com o discurso pseudofactual conforme a modernidade literária avança ou se haveria diferenças cruciais entre o relato pseudofactual antes da invenção da ficção e o modo como ele tem sido acionado por produções mais contemporâneas.

Se no começo do romance moderno os gêneros se encontravam ainda misturados e inter-relacionados, algo parecido ocorre hoje, quando notamos o interesse que a ficção contemporânea tem tido em misturar-se com gêneros considerados factuais e utilitários. Ao invés de concluir essa questão muito precipitadamente e sugerir que o registro pseudofactual é uma prática de composição que apenas retorna com mais força na contemporaneidade após relativo esquecimento, questiono-me se ele não apresenta especificidades se comparado ao período pré-ficcional. Algumas perguntas se fazem necessárias: se os rótulos de ficção e não-ficção ainda são, em geral, respeitados nas livrarias e bastante utilizados pelo leitor comum, como podemos entender as ficções que se aproximam do discurso pseudofactual? Como as características do discurso pseudofactual se relacionam com o chamado pacto ficcional entre obra e leitor? O que os escritores e os leitores ganham com esse processo que poderíamos chamar de desficcionalização ou desautonomização da literatura?

Podemos então nos perguntar, por exemplo, se há diferenças estilísticas entre os crimes relatados por Defoe e a frieza, entre jornalismo e indiferença, com que Roberto Bolaño enumera os diversos crimes ocorridos no deserto de Sonora no romance 2666. A maturação do romance realista erigido pela obra de Defoe, os momentos subsequentes da história da literatura e os diferentes registros surgidos e extinguidos ao longo do tempo parecem ser de vital importância para compreendermos as possíveis diferenças. Embora possamos alegar que Defoe na verdade soubesse que inventava relatos e personagens ficcionais, a diferença crucial entre os dois momentos históricos ainda parece ser a de que existe nos autores mais contemporâneos uma premeditada rejeição das regras que foram aos poucos estabelecendo a separação entre o discurso ficcional e o discurso verídico. Muitas dessas obras contemporâneas não recorrem somente à moldura pseudofactual. Possuem também uma

qualidade autorreflexiva a respeito da própria atividade intelectual. O pós-modernismo enquanto estilo tem como marca a hibridização de gêneros e linguagens artísticas. Nesse sentido, não são incomuns as relações estabelecidas entre essas obras pseudofactuais e o pós-modernismo como uma relação de características estilístico-formais.

Nas chamadas obras pseudofactuais talvez entendamos ainda melhor o que está em jogo nas construções estéticas. Ainda que se mostrem como uma espécie de verdade extraída diretamente da realidade, elas não são menos produto da invenção que a literatura modernista, que apenas conquistou sua autonomia formal progressivamente. Assim, igualmente se afastam da realidade empírica e obedecem a regras internas próprias, que poderíamos entender como regras formais.

Em um texto clássico que começa com uma análise de Flaubert, Roland Barthes faz uma investigação do realismo a fim de definir o que ele chama de “efeito realidade”. O que me questiono a partir da produção contemporânea é se o “efeito realidade” não surge hoje a partir de um expediente distinto, isto é, trata-se de uma das consequências advindas do efeito de embaralhamento entre os diferentes gêneros textuais. Embora se possa ler muitos desses trabalhos sob a cifra do narrador não-confiável (e esse parece ser, muito frequentemente, o caso de certas obras produzidas por Borges, que é o autor cujas obras veremos em seguida) não é incomum ouvir do leitor contemporâneo que essas obras expressam um realismo maior do que o que vemos em ficções que não usam desse expediente. Elas parecem recorrer à autenticidade e espontaneidade das formas advindas diretamente da vida. Tendo por base formas cotidianas, elas são, no entanto, vistas com distanciamento e estranheza devido à própria dinâmica engendrada pela forma literária. Assim, elas também fazem refletir sobre instâncias da sociedade contemporânea.

Pode parecer o caso de que as obras pseudofactuais contemporâneas apenas ironizam o conhecimento científico moderno e os gêneros vistos como mais afins à verdade e à realidade. A ênfase dessa leitura recairia sobre o modo pelo qual esse tipo de literatura critica a ciência e a razão modernas. Mas talvez seja possível nos perguntarmos se não se trata igualmente de uma ironia dirigida ao distanciamento que a ficção moderna alcançou ao acentuar cada vez mais sua autonomia em relação à realidade empírica e aos outros tipos de produções textuais. Assim, podemos nos perguntar também qual é a relação desse tipo de literatura com os movimentos artísticos anteriores. Seria possível considerá-la uma espécie de reação, ou,

ainda, uma forma de ir a lugares não ocupados e explorados pelos movimentos artísticos do passado? Se a ficção foi criada ao longo da modernidade, e não algo dado de antemão, podemos então lançar uma nova luz para um termo bastante utilizado hoje para se referir a muito do que se produz na contemporaneidade: metaficção.

Como se sabe, é uma tendência bastante significativa da arte atual o fortalecimento da metaficção, isto é, da ficção que remete a si mesma. Essa, sem dúvida, não é uma criação contemporânea, e, como observou Gustavo Bernardo em seu *Livro da metaficção* (2010), já se encontra em produções pelo menos tão antigas quanto o *Quixote* de Cervantes. Hutcheon é uma das mais importantes teóricas a relacionar a metaficção com a chamada produção literária pós-modernista. Para ela, as obras que se enquadram nesse rótulo não seriam apenas metaficcionais, mas também historiográficas, pois engendrariam importantes reflexões sobre a natureza do conhecimento histórico e de como podemos chegar a ele, ao compararem e confundirem os limites da ficção com os da verdade histórica. Essa abordagem possibilitaria que esses livros tratem com ironia e criticidade fatos de um passado recente ou remoto. A lógica metaficcional é utilizada, por exemplo, em *Bonsai*, livro do chileno Alejandro Zambra, que acompanha o romance de dois estudantes de Letras, e também pelo chileno Roberto Bolaño, que tem como alguns dos personagens de seu volumoso *2666* um escritor obscuro e seus críticos. O lusitano Gonçalo M. Tavares, por sua vez, escreveu uma série de livros em que são apresentadas conferências por personagens que remetem a nomes famosos no mundo da literatura, tais como Valéry, Brecht, Eliot, dentre outros. Por esses exemplos observamos que uma parte da literatura atual se refere densamente não só ao escritor, mas também ao próprio leitor e às leituras que ele realiza. Há, por trás dessa abordagem, certa ideia de autossuficiência da obra literária. Essa suposta autossuficiência é, no entanto, bastante ambígua e capaz de produzir efeitos aparentemente paradoxais. Se a obra de arte modernista era exaltada pelo seu suposto hermetismo monadológico, tal literatura metaficcional está sempre aludindo ao próprio universo dos livros e, portanto, é extremamente intertextual, mas é essa mesma característica que possibilita que se remeta constantemente às condições de sua confecção e recepção, implodindo o ensimesmamento de que o leitor distraído poderia acusá-la. Nesse sentido, a obra metaficcional constrói uma rede de referências e significados diversos, além de propiciar a reflexão sobre as condições materiais a partir das quais as obras são produzidas. Tendo em vista a importância imputada à leitura por essas obras, igualmente encontram-se nelas em primeiro plano as teorias, ou seja, as visões de mundo que sustentam as variadas maneiras de atribuir sentido à ficção.

Em *A palavra pintada*, Tom Wolfe realiza uma crítica bastante contundente dirigida sobretudo às artes plásticas do século XX que, segundo ele, são em grande medida dependentes do conhecimento da teoria. Nesse tipo de arte, não se pode apenas fruir uma obra, mas deve-se antes ter pleno conhecimento das teorias que as sustentam. Wolfe acredita que essa situação é absurda e insustentável. Não haveria benefícios decorrentes dessa arte intelectualizante, pois esta apenas denotaria a falta de técnica e talento dos artistas. É possível observar no conservadorismo de Wolfe alguns ecos da valorização da concepção de arte ingênua, grandemente considerada no período romântico como superior à arte reflexiva. A ideia central por detrás dessa aversão à teoria como elemento constitutivo de obras de arte se encontra na reivindicação de que a arte represente a realidade da maneira mais acurada possível, assim como uma cópia ou imagem da realidade. A boa arte é então valorizada pelo virtuosismo técnico mediante o qual consegue se aproximar da realidade. Em *Poesia Ingênua e Sentimental*, de Schiller, observamos a crença de que na arte ingênua encontra-se uma espontaneidade expressiva que é corrompida pelo excesso de reflexividade e sentimentalidade. Os românticos davam como exemplo de ingenuidade a criança capaz de dizer verdades irrefletidamente. O que escapa à observação de Wolfe e que não poderia ser constatado na época do romantismo é que, hoje, ingênuos e espontâneos são os produtos da cultura de massa, governados por grande engenho técnico e propiciadores de uma percepção esquemática do mundo, enquanto, em contraste com esses, as obras de arte elaboradas precisam se armar do que as diferencia da lógica social vigente. O conservadorismo estético e político de Wolfe não precisa ser explicitado. É, no entanto, bastante sugestivo que um pensador marxista como Lukács, ainda que em sentido distinto do estadunidense, também reivindicasse das obras a mesma qualidade plástica e figurativa ao descrever as condições históricas de uma época.

A reflexividade derivada da teorização que Hutcheon analisa como característica dos pós-modernos é algo que já foi analisado por inúmeros pensadores que se dedicaram a refletir a respeito da arte, tais como Hegel, Adorno, dentre outros. A reflexividade não poderia ser um tema encarado com otimismo pela crítica utópica? Sabe-se que ela esteve relacionada, na filosofia de Hegel, com a decadência artística representada pela arte romântica. No entanto, em Adorno a reflexividade é tida na mais alta conta. Ela é marca de uma obra de arte resistente aos preceitos da indústria cultural, caracterizada justamente pelo pseudorealismo e pela assimilação fácil derivada do “esquematismo da percepção” (ADORNO, 1985). Trata-se,

naturalmente, de uma observação irônica do filósofo, que, aludindo à *Crítica da Razão Pura*, defende que os produtos da indústria cultural, devido ao recorrente uso da estereotipia e dos clichês, incutiria no consumidor esquemas pré-fabricados para interpretar uma obra de arte. Nesse sentido, ela frearia todos os impulsos imaginativos do receptor. As obras de arte não poderiam ser entendidas como “esquemas inconscientes” da transformação social. Na feliz expressão de Marcuse, os produtos da indústria cultural são majoritariamente *afirmativos*, pois reproduzem a estrutura social tal como se encontra. A noção de espontaneidade artística torna-se, dessa forma, assaz ideológica, pois pretende justificar o já existente como o mais verdadeiro e justo. A teoria, a autorreflexividade e a ironia parecem então ser reivindicados por uma arte inovadora e emancipadora, que pretenda resistir à lógica cultural da contemporaneidade. Seu potencial utópico advém da impossibilidade de a recepção ser menos reflexiva que a própria obra.

Embora Hutcheon seja bastante eficaz em elencar as principais características da prosa contemporânea, a partir de sua teorização são identificáveis algumas razões pelas quais também é possível conceber a nomenclatura utilizada por ela, “literatura pós-modernista”, como ideológica. Em muitos momentos, parece que ela realiza apenas uma transposição dos valores e assunções teóricas que o pós-moderno coloca na filosofia (em suas vertentes éticas, epistemológicas, ontológicas ou estéticas) para a análise da literatura. Assim, obras literárias específicas são consideradas à luz de Lyotard e sua concepção de queda das metanarrativas ou a partir do modo como Hayden White defende o conhecimento histórico como narrativa. Daí a possibilidade de Hutcheon afirmar que a literatura contemporânea é marcada pela metaficção historiográfica. A paródia, a ironia e a metaficção da literatura atual são, para ela, necessariamente exemplos de como o pós-moderno critica o pensamento moderno, em sua ânsia pela totalização, seu elitismo e hermetismo. Isso só pode, por um lado, ser defendido porque faz um recorte bastante seletivo da literatura moderna, na qual ela própria é entendida como expressão do pensamento moderno universalista. Esse recorte já é possivelmente etnocêntrico, colocando como referência o modernismo europeu. Somente às custas de se ignorar determinadas obras e movimentos que trouxeram a cultura popular e regionalista para a literatura (e de que os modernistas brasileiros são exemplos) seria possível compreender todo o modernismo a partir desse estereótipo de que se serve Hutcheon. E, no entanto, esse parece ser um ponto crucial para se estabelecer essa contraposição entre o moderno e o pós-moderno. A ênfase dessa leitura parece recair sobretudo nos aspectos epistemológicos da escrita historiográfica, sem relacionar a produção literária contemporânea com a história da

literatura ou mesmo com as características da sociedade de que provém, incorrendo na transposição quase mecânica de valores da teoria pós-moderna para a ficção contemporânea.

Se Hutcheon, por exemplo, afirma que o pós-modernismo faz refletir, parece que essa característica é, em grande medida, incompatível com os produtos estritamente da dita baixa cultura. O estatuto dessas novas produções literárias que misturam a baixa e a alta cultura são refratários a uma assimilação fácil e automática. O efeito do que Hutcheon chama de narcisismo metaficcional é o fato de esses livros parecerem se referir ao leitor com uma piscadela cúmplice para que ele reconheça as referências de que o escritor lança mão. Aludem a referências culturais tão diversas que frequentemente exigem do leitor que possua bagagem para acompanhá-las, de modo que podemos duvidar da assunção de que a literatura contemporânea apenas se iguala aos produtos culturais, como por vezes parece defender a autora. Hutcheon se esquece do fato de que a indústria cultural é analisada por Adorno justamente a partir da concepção de que ela consiste não na democratização da cultura, mas antes na massificação da mesma, não realizando o acesso ao esclarecimento e à ilustração prometidos pela modernidade. Peter Bürger reconhece a diluição entre alta e baixa cultura no pós-modernismo como algo possivelmente interessante sem que saia de uma concepção marxista e dialética da literatura. A mesma concessão é feita por ele ao realismo como opção estética, voltando-se contra aqueles que consideram que tal material deve ser necessariamente banido da arte desde o modernismo. O que parece faltar a Bürger identificar, no entanto, é como o realismo e a diluição de fronteiras entre a alta e a baixa cultura podem ser opções críticas para arte. Numa sociedade que tende à universalização do capital, é esperado que seus personagens se relacionem com a cultura pop e os mais diferentes produtos disponíveis no mercado e nos meios de comunicação.

Esses aspectos seriam imediatamente apropriados pela teorização de Hutcheon para servir a uma visão de mundo pós-moderna e, em particular, anti-marxista. Não é insignificante notar que ela, apesar de dizer que não pretende se colocar como defensora do pós-modernismo, está em vários momentos defendendo o pós-moderno das críticas de dois marxistas, Jameson e Eagleton. E, nesse processo, ela demarca algumas posições pertinentes, como a de dizer que Eagleton faz com o pós-moderno algo parecido com o que Lukács fez com o modernismo. Nesse sentido, ela evidencia um impasse dos críticos marxistas sobre a literatura atual: é possível haver crítica e resistência ao capitalismo a partir do tipo de literatura autorreflexiva que está sendo produzida contemporaneamente? A negação de que a crítica da sociedade seria

possível, em grande medida, foi o que significou o posicionamento de Lukács em sua época a respeito do modernismo artístico. Sustentar posição similar acerca da literatura contemporânea possivelmente evidencia conservadorismo e desesperança do marxismo em relação à arte. Por outro lado, a análise materialista-dialética contribuiria mediante o estabelecimento de relações entre a produção literária e a sociedade, análise ausente na obra de Hutcheon, que apregoa uma concepção de que as obras literárias do pós-modernismo se relacionam basicamente com a *teoria* pós-moderna, não revelando, dessa forma, nada sobre o mundo além da própria popularidade de algumas ideias vinculadas por essa agenda teórica, que, como vimos, é descrita pela historiadora Ellen Wood como marcada sobretudo pelo relativismo e ceticismo epistemológico e ontológico, bem como pela predileção ao micro e ao particularismo.

Sem dúvida a ironia sofre de impopularidade, sendo atacada por inúmeros flancos. O crítico Franco Moretti, partindo de uma análise do fluxo de consciência e de suas potencialidades irônicas tendo como exemplo um dos pilares do alto modernismo, o *Ulisses* de James Joyce, analisaria como que a imaginação modernista careceria de um vínculo mais estreito com a realidade e, por isso, teria sido esvaziada de seu potencial crítico e político:

A imaginação modernista tornou-se imensamente mais irônica, livre e surpreendente do que no passado, mas à custa de deixar nossa “primeira” vida totalmente privada de tais qualidades. Deste ponto de vista, o modernismo surge mais uma vez como componente básico daquela grande transformação simbólica que ocorreu nas sociedades ocidentais contemporâneas: o significado da vida não é mais buscado no terreno da vida pública, da política e do trabalho; migrou para o mundo do consumo e da vida privada. Essa segunda esfera tornou-se incrivelmente mais promissora, excitante e liberal, e é dentro de suas fronteiras que podemos nos abandonar aos nossos devaneios intermináveis. Mas elas são simétricas; na verdade, devem sua própria existência à indiferença entediada e cega da nossa vida pública. Os devaneios, até mesmo os mais subversivos, não têm interesse nenhum de mudar o mundo, porque a sua essência é correr paralelo a ele e, já que o mundo é meramente uma “ocasião” para seu desdobramento, pode muito bem continuar assim (MORETTI, 2007, p. 287).

Moretti enfatiza a migração ocorrida no modernismo de temas públicos e históricos para temas privados, pessoais, íntimos. Ao contrário do que parece propor Moretti, não defendo aqui que o modernismo implica distanciamento do material social, mas antes que a construção artística se dava de tal modo que o distanciamento entre obra e sociedade parece comparativamente maior entre o modernismo e a sociedade que entre, por exemplo, o realismo e a sociedade. Nesse sentido, ocorreu o que chamo de um novo ilusionismo, no qual se perdem de vista os aspectos propriamente construtivos da obra de arte. Como obra

autônoma, ela intensifica a tal ponto a sua estilização que parece um todo fechado, hermético, sem contato com o exterior. Ela se torna uma espécie de realidade à segunda potência, que não se comunica com o mundo social. Trata-se da exacerbação da concepção de obra de arte como uma mônada sem janelas. Tomemos como exemplo *Como é*, de Beckett. Em casos como esse, é certamente difícil desvendar a relação entre obra e sociedade, e, para muitos, talvez ela inexistir. Esse efeito colateral poderia ser entendido como um novo ilusionismo empreendido pelo modernismo, a partir do qual esquecemos o aspecto social da obra de arte autônoma. Onde Franco Moretti vê como causa a ironia parece se fazer necessário colocar, no entanto, o que chamarei aqui de fetiche da obra de arte autônoma.

A ironia, embora tenha contribuído para esse estado de coisas, não necessariamente vem acompanhada de distanciamento em relação à história e à sociedade. Ela também é uma das principais responsáveis pela investida contemporânea contra o distanciamento do modernismo em relação à história. É isso o que acaba escapando aos debates sobre a narrativa pós-moderna como metaficção historiográfica. A historiografia é tratada como um invólucro, uma casca vazia, na medida em que não se faz jus ao fato de que essas obras ditas pós-modernas, de um ponto de vista tanto estético quanto social, desvendam a mistificação modernista da obra de arte autônoma. É importante frisar que, em comparação com as grandes invenções modernistas, esses autores ditos pós-modernos são mais diretamente políticos do que seus predecessores. Eles bebem nas vanguardas históricas, que por vezes são falsamente equiparadas ao modernismo. As vanguardas históricas (cubismo, surrealismo, futurismo, vanguardas russas etc.) tanto pertencem ao moderno como querem dele se diferenciar, apresentando inúmeras tendências de fuga à dimensão autônoma da obra de arte. Mas o caráter *desartificador*, isto é, a tendência da arte a fugir de sua autonomia e de se assemelhar a outras esferas da vida, que se identifica nas obras contemporâneas, por vezes adquire uma autorreflexividade sem precedentes, impossível de ser equiparada mesmo com as vanguardas históricas.

Sob esse título de autônoma, há algo certamente enganador e mistificador, pois muitos desavisados podem confundi-la com uma *arte pela arte*. No entanto, a obra mais autônoma, com menor índice de coerções sociais, ainda é resultante das condições histórico-sociais de um tempo, das possibilidades colocadas pelas forças e relações de produção. Isso, no entanto, é algo que as obras modernistas mantiveram escondido.

O que durante muito tempo é levado em conta como algo positivo e elogiável na obra de arte burguesa pode também ser entendido como frivolidade e futilidade diante do mundo. Ela não tem sua existência justificada por questões externas à arte. As vanguardas historicamente quiseram voltar para a vida. Mas, da mesma forma que o modernismo em geral, não possuíam nenhuma capacidade de intervir diretamente na realidade político-social. O modernismo, embora tenha anexado conteúdos escatológicos, catastróficos etc., às possibilidades da arte, e isso tenha servido à expressão dos horrores político-sociais do século XX, passou relativamente incólume à sua má consciência. Apenas artistas posteriores seriam capazes de acertar as contas com o novo ilusionismo colocado pela arte moderna, fazendo uma espécie de reflexão crítica sobre a relação entre obra e sociedade.

CAPÍTULO 6: AS PROVAS IMAGINÁRIAS DA EXISTÊNCIA DE UM ROMANCE: JORGE LUIS BORGES E PIERRE MENARD, AUTOR DE QUIXOTE (1939)

O pintor Hokusai esperava alcançar, em 110 anos, o ideal de sua arte. Neste momento, dizia, seriam vivos todo ponto, toda linha traçados por seu pincel. Por vivos, entenda-se individuais. Não há nada mais parecido que pontos e linhas: a geometria se funda sobre este postulado. A arte perfeita de Hokusai exigia que nada fosse mais distinto. Assim, o ideal do biógrafo seria diferenciar ao infinito o aspecto de dois filósofos que tivessem inventado a mesma metafísica.

Marcel Schwob

O filósofo da arte Arthur C. Danto toma o conto de Borges *Pierre Menard, autor de Quixote* como um exemplo em sua obra *Transfiguração do lugar-comum*. Esse clássico de Borges consiste em um comentário feito sobre o escritor Pierre Menard e suas obras. Danto, incorrendo na mesma seletividade de muitos intérpretes desse conto, atém-se basicamente ao problema metafísico e estético colocado pela alegação de que Pierre Menard teria escrito um fragmento idêntico ao Dom Quixote de Cervantes. Apesar de o narrador do conto nos garantir que Menard não fez uma simples cópia do texto de Cervantes, Danto toma o caso exposto para discutir a existência de diversas obras que se utilizam da apropriação como um recurso artístico, tal como a poesia feita por Ezra Pound e T.S. Eliot.

Não espanta que Danto tenha tomado Menard como um exemplo para construir sua argumentação. Sem carecer de explicações adicionais, o conto de Borges tem por si só uma vocação filosófica que faz lembrar os experimentos mentais que se encontram na filosofia desde seu surgimento e que são tão comuns dentre os filósofos analíticos. Poderíamos efetivamente lê-lo como tal: como uma ilustração ou alegoria para problemas filosóficos colocados pelo contexto de uma obra de arte. Em comum com alguns experimentos mentais clássicos, o problema colocado pelas duas obras idênticas, porém diferentes, também aparenta possuir o formato de um paradoxo. Enquadram-se nessa descrição o *Paradoxo de Zenão*, assim como *O sonho da borboleta*, de Chang Tzu, que integra a *Antologia da Literatura Fantástica* que Borges organizou com Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo. Se considerarmos o experimento mental como um gênero literário, podemos compreendê-lo como uma das fontes de influência mais fecundas de que se serviu a obra de Borges.

De fato, permito-me afastar-me da crítica cerrada para fazer algumas observações biográficas. Borges, sendo filho de um professor de filosofia interessado sobretudo em psicologia, foi iniciado com bem pouca idade sobretudo à filosofia dos pré-socráticos e ao idealismo de Berkeley. Seu maior encantamento pela filosofia, ao contrário do que sua apropriação por autores contemporâneos parece supor, deve-se aos problemas metafísicos clássicos, que colocam no centro discussões sobre a realidade, a identidade, a possibilidade de formar conceitos, a diferença entre conceito e realidade etc.²⁶

Afora parecer-se com um experimento mental como os realizados na tradição filosófica, o caso de Menard lembra igualmente muitas obras de arte conceitual do século XX. Tomemos como exemplo *De Kooning apagado*, de Robert Rauschenberg. Trata-se de uma obra em branco, com leves rasuras sobressalentes, que, como já anuncia o título, teria sido obtida após o apagamento de uma ilustração feita pelo artista Willem de Kooning. Tal como o caso hipotético da obra de Menard, a execução da obra não parece ter exigido uma perícia específica da parte do autor para ser realizada. Ela exigiu, contudo, primeiramente um plano, um projeto mental e, em seguida, uma atitude correspondente - e reivindica sua classificação como obra de arte a partir disso. Daí o narrador do conto diferenciar essa obra das demais obras *visíveis* de Menard. Assim como Menard, a obra de Rauschenberg catalisa reflexões acerca do *métier* artístico. Se Bartleby simbolizou para Agamben o pensamento potencial, uma ausência que se projetava para o futuro e poderia ser, nesse sentido, convertida em presença, *De Kooning apagado* também pode ser visto como presença negativa, mas em sentido inverso, isto é, como a ausência irreversível de um artefato cultural de relevância. Provavelmente houve quem, confrontado com a obra, sentiu, além de curiosidade em relação ao que foi apagado, também dor e pesar pela perda irreparável de uma obra de De Kooning. É

²⁶ “Y es de su padre, también, sin que el niño lo sepa, de quien recibe sus primeras lecciones de filosofía. “Yo tenía muy pocos años, y él, con la ayuda de un tablero de ajedrez, me explicó los paradojas de Zenón, Aquiles y la tortuga, el inmóvil vuelo de la flecha, la imposibilidad del movimiento. Después, sin mencionar nunca el nombre de Berkeley, me enseñó los rudimentos del idealismo. Todo eso se lo debo a mi padre”” (ALIFANO, 1988, p. 20).

"E é de seu pai também, sem que ele saiba, de quem ele recebe suas primeiras lições de filosofia. "Eu era muito jovem e ele, com a ajuda de um tabuleiro de xadrez, explicou-me os paradoxos de Zenão, Aquiles e a tartaruga, o voo imóvel da flecha, a impossibilidade de movimento. Então, sem nunca mencionar o nome de Berkeley, ele me ensinou os rudimentos do idealismo. Tudo isso devo ao meu pai.” (Tradução nossa)

com pesar parecido que o narrador relembra por duas vezes que o Quixote de Menard manteve-se inconcluso: “Confesaré que suelo imaginar que la terminó y que leo el Quijote – todo el Quijote – como si le hubiera pensado Menard?” (BORGES, 2009, p. 845).

Embora as potencialidades do experimento mental de Borges sejam notáveis, não deixa de ser irônico, no entanto, que a crítica se comporte como se estivesse hipnotizada pela obra imaginária dentro da obra real e que, por isso, frequentemente tenha negligenciado a última em favor da primeira. Que Danto tenha tomado o conto de Borges como ilustrativo é algo interessante tanto pelo que ele percebeu acerca da questão como pelo que ele não percebeu. Assim como muitos outros comentadores que fizeram do conto uma fonte de reflexões sobre a recepção estética, a lógica, a metafísica, etc., Danto enfatiza tão somente a obra imaginária descrita, isto é, o Dom Quixote de Pierre Menard, pouco se detendo efetivamente nos aspectos formais do conto escrito por Borges. Assim, ele perde a oportunidade de comentar o fato de o conto ter sido escrito à imagem de um texto que, do ponto de vista das convenções tanto de gênero quanto sociais (porque gêneros textuais e regras sociais encontram-se, no fundo, imbricadas), *não é uma narrativa*, e sim um misto de testemunho e crítica literária.

Poderíamos pensar em um caso hipotético em que a trama (a existência de uma cópia idêntica de Quixote) seria mantida, mas que ela nos fosse apresentada a partir de um texto narrativo mais tradicional, em que constataríamos, tal como em inúmeros outras ficções fantásticas e de mistério, um início com apresentação de personagens e situação, um clímax e uma conclusão. A forma, no entanto, deve ser entendida em toda a sua alteridade: o que chamei de “experimento mental” acerca da obra de Menard nos é apresentado a partir de uma moldura de crítica literária. Tal aspecto da obra não deve ser visto como circunstancial. É antes um dos pontos nevrálgicos do apelo e da atratividade do conto de Borges, bem como da finura de sua confecção, já que é isso que torna o embuste em curso ainda mais completo.

Essa diferença de fundo entre arte e não arte é tão fundamental no caso de Borges quanto é fundamental no caso de Andy Warhol que a obra *Brillo Box* seja diferente do caixa de sabão em pó real (obra que, como se sabe, é comentada extensivamente no livro de Danto). Se tomamos como ponto de partida ou chegada a equivalência entre arte e não arte, parte da originalidade artística da obra de Borges se desvanece. O que causa uma forte impressão em Menard é justamente o tom seriamente jocoso, em andrajos claramente acadêmicos, com que nos é apresentado um autor supostamente real. Se entendêssemos a questão a partir de uma

estética de efeitos, poderíamos considerar também que muito do efeito estético da obra advém do gênero não ficcional. Antes de mais nada, é preciso considerar que a questão acerca do narrador do conto Pierre Menard deveria nos trazer desconcerto, porque, se atentamos para a escrita do texto, mal se pode dizer que há um narrador, tendo em vista que o texto é mais moldado em convenções de gêneros teórico-argumentativos que ficcionais. Chamá-lo de narrador seria o mesmo que chamar a mim, a autora deste texto que o leitor tem em mãos, de narradora. Ou seja, não considerar essa particularidade da escrita de Borges é não fazer justiça à complexidade do conto.

Argumentando contra as tendências relativistas na historiografia, o historiador Carlo Ginzburg afirmaria que o texto de Aristóteles mais útil para se compreender a natureza do conhecimento histórico seria a Retórica, e não a Poética, como ordinariamente se costuma pensar. Isso porque no ofício do historiador estaria a necessidade de *argumentar em torno de provas*. O que Ginzburg alega sobre a natureza da ciência histórica – que ela pertence mais à Retórica que à Poética –, poderia ser dito, guardadas as devidas proporções, para a composição de vários contos de Borges e para muito do que se produziu na literatura contemporânea. Não escapou à tradição o interesse de Borges pela história, e frequentemente em seus contos observamos narradores que não se baseiam apenas em uma experiência em primeira pessoa para contar um relato, mas que estão o tempo todo tentando nos prover indícios de que o relato fantástico que será feito realmente tem procedência. Ou seja, os narradores de Borges frequentemente lançam mão de referências à própria tradição intelectual e literária como provas da verossimilhança do relato. O resultado deliciosamente irônico disso é que uma das marcas do estilo borgiano é a aquisição do fantástico a partir das precauções tomadas contra a irracionalidade pelo conhecimento ocidental, de caráter lógico-racional e teórico-argumentativo.

Para os fãs de literatura, a perplexidade evocada pelo conto de Borges se inicia já pelo título, ao enunciar um Dom Quixote escrito não por Cervantes, e sim por Pierre Menard. Em *Da Denotação*, Bertrand Russell se utiliza fartamente do exemplo Walter Scott/o autor de Waverley para diferenciar significado e denotação. Se ele tomasse como exemplo “o autor do Quixote” no conto de Borges, não poderia chegar ao mesmo resultado. Como um *puzzle* lógico que não funciona, o autor de Quixote não é simplesmente Cervantes, já que também pode ser Menard, possuindo, dessa forma, duas denotações distintas. Não há engano a esse respeito. Não se tratam de dois autores distintos que escreveram dois Quixotes distintos. São

dois autores distintos que escreveram Quixotes coincidentes em tudo, garante o narrador. Tal como Cervantes, Pierre Menard é e não é o autor de Quixote. Disso já se conclui que o relato é fantástico porque, antes de mais nada, não segue o princípio da não contradição, e, no entanto, o narrador está empenhado em nos convencer da veracidade do relato apoiando-se em fontes, testemunhos e demais documentos para, segundo ele, fazer jus à memória do amigo morto e certificar, dessa forma, a existência do Quixote de Pierre Menard. Nesse sentido, o autor segue dizendo em tom modesto que talvez seja fácil recusar sua autoridade, e que por isso se servirá de outros testemunhos, da baronesa de Bacourt e da condessa de Bagnoregio, que poderão fundamentar suas retificações às omissões e adições imperdoáveis perpetradas pelo catálogo de Madame Henri Bachelier.

Assim, o autor se serve de cartas e conversas com o próprio Menard para sustentar sua interpretação crítica da obra de Menard. Em uma carta citada, Menard teria dito a respeito da sorte de Cervantes: “Componer el Quijote a principios del siglo XVII era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del XX, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejíssimos hechos. Entre ellos, para mencionar un sólo: el mismo Quijote” (BORGES, 2009, p. 845).

Escrito no espírito de uma retificação ou correção à publicação da referida senhora, desde o começo do conto já temos nossa atenção captada para a questão da não confiabilidade de textos, inclusive de textos não ficcionais, isto é, publicações tais como críticas literárias, cartas, catálogos, dicionários, enciclopédias etc. Observando o sistemático deboche de Borges em relação às produções culturais e intelectuais, parte considerável da crítica se contentou em analisar sua obra como um apêndice para as tendências relativistas e céticas de parte significativa da filosofia do século XX. Afinal, em Borges relatos históricos são tomados como ficções dentre outras.

A empreitada de Menard, se partimos da autenticidade do que é dito pelo autor do artigo, é um disparate, foge à sensatez, a nossas compreensões mais arraigadas sobre o comportamento humano, donde estamos autorizados a suspeitar que o autor, caso esteja realmente convicto do que conta, é extremamente ingênuo e menos cúmplice e mais vítima do caso; que ele próprio pode ter sido enganado pelo amigo impostor, que lhe pregou uma peça, e, inconsciente disso, ele agora sai numa lealdade ainda mais ridícula em defesa da honra do amigo embusteiro. Ou então podemos ler contando que não se trata de uma farsa, nem do amigo que escreve a

retificação, nem do amigo que efetivamente escreveu Quixote. Podemos lê-lo com toda a gravidade filosófica que ele merece. Tudo se deu tal como foi contado: vendo que estudar fatos que circunscrevem a escrita do Quixote de Cervantes tornariam a empreitada fácil e desinteressante, Pierre Menard resolveu seguir sendo Pierre Menard e escrever o Quixote através das experiências de Pierre Menard.

Com isso, temos inclusive que negar o pessimismo de Tom Wolfe, que achava que esse tipo de arte reflexiva e intelectual implicava na abolição do talento e da perícia do artista, pois só um escritor talentoso poderia mimetizar os academicismos de uma crítica, lançando frases de tamanha ambiguidade que muitos leitores não sabem se devem levá-las a sério, no espírito da autenticidade e gravidade filosófica, ou se elas não seriam frutos da ironia e do senso de humor do narrador. No fundo, a obra não exige que se decida sobre isso: podemos lê-la como uma paródia escrachada ou como uma imitação refinada que promove as mais sérias reflexões filosóficas. Nesse espírito, o crédulo/irônico amigo afirmará que certa vez estava lendo o Quixote e identificou o estilo de Menard:

Noches pasadas, al hojear el capítulo XXVI – no ensayado nunca por él – reconocí el estilo de nuestro amigo y como su voz en esta frase excepcional: *las ninfas de los ríos, la dolorosa y húmida Eco*. Esa conjunción eficaz de um adjetivo moral y outro físico me trajo a memoria um verso de Shakespeare, que discutimos una tarde: *Where a malignant and a turbaned Turk...*” (BORGES, 2009, p. 845).

Ficciones, obra batizada em referência ao conceito que só surgira ao redor do século XVIII, reúne duas coletâneas de contos que Borges publicara anteriormente: *El jardín de senderos que se bifurcan*, de 1941, e *Artificios*, de 1944. Além de *Pierre Menard, autor de Quixote*, há no primeiro desses livros outro texto que mimetiza uma crítica literária, *Examen de la obra de Herbert Quain*.

O conto se inicia de maneira muito semelhante ao Pierre Menard, tendo em vista que também é de um amigo do autor referido no título pretende expor uma admoestação em relação aos obituários feitos para Quain nos jornais. Sobre o obituário do Spectator, pontua que ter seus livros comparados com os das autoras Agatha Christie e Gertrude Stein não deixariam Quain muito feliz. Que tenham sido essas autoras com as quais Quain é comparado não deixa de ser algo pitoresco, posto que a primeira é conhecida como uma escritora de livros massificados, mais especificamente romances policiais, e a segunda uma autora do modernismo, ou seja, tão diferentes entre si e, no entanto, com ambas Quain foi comparado. Ao mesmo tempo,

podemos compreender a analogia com ambas porque o autor nos informa que Quain escreveu um romance policial, e, na descrição dos outros livros escritos por ele, temos a impressão de que se trata de um autor experimental, cujas obras poderiam ser tomadas por modernistas. O romance policial é muitas vezes considerado com injustiça. Se, por um lado, é sempre citado, inclusive por críticos e teóricos literários, como Ezra Pound e Todorov, como algo que só se presta a ser lido uma única vez porque o interesse se esvai tão logo saibamos o desfecho; por outro, é notável que serviu de inspiração a autores profundamente experimentais, tais como Borges, Georges Perec, Bolaño etc. Também parece ter sido útil a Herbert Quain.

A grande surpresa de Hebert Quain é deixada para o último parágrafo: o autor nos revela que do livro de Quain retirara a ideia para o texto *Ruínas Circulares* - um dos contos que compõe o livro de Borges. A referência à Agatha Christie vem a calhar. Em um de seus romances mais célebres, *O assassinato de Roger Ackroyd*, contado em primeira pessoa, somos levados a não desconfiar do narrador como o possível assassino da trama, esquecendo-nos de que ele próprio poderia ser um suspeito. Só voltamos a nos lembrar no final do livro. Convencidos da não existência de Quain, somos mais uma vez levados à dúvida, quando o narrador, fazendo referência ao próprio livro que estamos segurando, revela-nos que teria tirado a inspiração da obra de Quain. Teríamos, então, uma prova física da existência de Quain no próprio texto de Borges? O que apraz nessa surpresa é o fato de termos a ilusão de que não precisamos nos contentar com uma cópia da realidade, tendo em vista que, nas mãos, teríamos um pedaço da realidade, uma prova física da existência dos fatos relatados. Tal como numa colagem cubista em que os materiais não são pintados, e sim anexados ao quadro.

Temos, novamente, um artigo escrito como reação a um texto inexistente, e tanto o artigo quanto os obituários inexistentes fazem referência a um escritor e a seus livros, que não possuem nenhuma referência no “mundo real”. O autor do artigo, que podemos chamar por convenção de narrador, sustenta seu discurso em várias *provas imaginárias*. Assim como o amigo que defende a obra de Menard, o amigo de Quain garante que há qualidade na obra deste devido à originalidade de seus intentos. Esses pormenores nos autorizariam a ler ambos os contos como um misto de deferência e sátira ao modernismo artístico.

Poucos discordariam que são ambos ótimos contos, sobretudo levando-se em conta que neles nada acontece. Como não há intriga, nenhum evento ou personagem se modifica ao longo da narrativa. Ambos os contos consistem apenas no perfil literário de um escritor e de suas obras

imaginárias. Em Pierre Menard, o único arremedo narrativo se dá quando o autor descreve a mudança de ideia de Menard quanto ao modo que ele obteria o Quixote. Em Herbert Quain, a surpresa se dá a partir de uma informação acrescida casualmente ao final do texto, que, no entanto, em nada transforma o destino dos personagens retratados.

As várias semelhanças entre os contos não chegam a tornar a leitura monótona, porque o que parece importar mais em ambos é justamente as reflexões capazes de serem geradas pelas ironias dirigidas à literatura. Um rápido exame das inúmeras interpretações das obras imaginárias relatadas seria o suficiente para comprová-lo.

O fato de Borges empregar a crítica literária como modelo de prosa, ou mesmo outros gêneros, como a historiografia e a enciclopédia (em “História universal da Infamia”) faz de seu texto algo completamente diferente do realismo pré-modernista. Devido ao sucesso e à consolidação da prosa realista do século XIX, esses gêneros textuais deixam de ser entendidos como majoritariamente ficcionais. Podemos considerar isso como consequência de um bem-sucedido emprego das técnicas realistas na prosa, que, de tão naturalizadas, tornaram-se a referência da qual a literatura experimental deveria se afastar. Essa naturalização acaba por se tornar o principal obstáculo para que se frua a literatura com o mesmo frescor de antes. Elas adquirem então algo de monótono e repetitivo. Seus métodos se tornaram expressivamente obsoletos.

Se nos atemos à tradição que entende a literatura como mimese, podemos nos questionar o que está sendo imitado nesses contos de Borges. O impulso mimético implicado na arte perde a pretensão de tentar copiar uma verdade que se encontra “lá fora”, na realidade exterior. Não importa no texto de Borges a descrição das cenas e dos temas, ou mesmo uma maior introspecção psicológica de personagens.

O que está sendo copiado é um tipo de gênero textual que, no mundo contemporâneo, é tido como não ficcional. Quando a mimese se volta para copiar determinados gêneros textuais considerados de praxe autênticos, cotidianos e utilitários, o que isso demonstra acerca da obra de Borges? Quando se aponta Borges como um dos primeiros autores contemporâneos, pós-modernistas, alguém que transcendeu o cânone modernista – ou de qualquer época – estamos, naturalmente, atestando o caráter idiossincrático e excelente da obra de Borges. Se, por um lado, em Borges constatamos a desconfiança generalizada em torno da narrativa, vemos

também uma recusa a fazer parte dessa estilização cada vez mais hermética, pois o que se torna claro nos contos em questão é que a própria literatura se torna um tema privilegiado e, nesse sentido, ela aponta para fora de si mesma, para suas condições de produção e recepção.

Volto-me para o termo que tem sido frequentemente empregado para descrever a literatura contemporânea: metaficção. Embora o que me empenhei em analisar aqui possa também ser descrito como metaficção, considero que isso é ainda um tanto vago para compreendermos o grande interesse do conto de Borges. Gostaria de chamar atenção para o truque de que um determinado tipo de metaficção lança mão: trata-se de uma reflexão sobre o próprio meio artístico e intelectual a partir de materiais que não são tidos como artísticos, ou, no caso específico da literatura, por meio de materiais não ficcionais, materiais que se confundem com outros âmbitos da vida. E, nesse sentido, o conto de Borges é análogo à já citada *Brillo Box*, de Andy Warhol. Lydia Davis escreveu um conto chamado “Saudades: um estudo de cartas escritas por alunos de uma classe do quarto ano primário desejando melhoras a um colega”. Como promete o título, o texto imita um estudo acadêmico que objetiva analisar a linguagem empregada nas cartas produzidas pelos alunos da mesma sala do colega adoentado, ao mesmo tempo em que tece alguns comentários sobre a relação dos respectivos alunos entre si e com o aluno ausente. Atendo-nos ao formalismo mais rasteiro, poderíamos apreciá-lo (assim como o conto de Borges) simplesmente por ser uma boa cópia de um estudo acadêmico. Mas o que está por trás disso tudo, encoberto por várias camadas de metalinguagem, é justamente a linguagem como expressão (de sentimentos, de perfis psicológicos, de relações interpessoais etc.). Por essa perspectiva, ele naturalmente possui algo de comum com o modernismo, que é justamente a sua incapacidade de aceitar os moldes realistas e, por conseguinte, acaba por ser uma prosa extremamente criativa, que se rebela contra as convenções do conto ao mimetizar as convenções do estilo acadêmico.

Para muitos, seria ponto pacífico afirmar que a obra de Borges advém de uma visão moderna e fundamentalmente autônoma da obra de arte. Mas que quer dizer autonomia da arte? Como se sabe, um dos grandes marcos da modernidade artística é a aquisição da autonomia estética, que foi favorecida pela ascensão e consolidação da burguesia. A obra de arte começa a se separar de suas relações com a religião e o culto, assim como também das instituições políticas e sociais. A estética enquanto disciplina adquire autonomia em relação à epistemologia e à ética. Uma das consequências dessa tendência à autonomização é a aquisição de uma linguagem e de uma estilização cada vez mais elaboradas. A obra de arte,

por não ser derivada imediatamente da sociedade, perde seu caráter utilitário e funcional. Kant dirá sobre o belo na *Crítica da Faculdade do Juízo* que ele apraz sem nenhum interesse. Uma das consequências disso é que a obra de arte é vista como separada de fins e interesses empíricos.

Quando Borges deliberadamente mistura ficção com não ficção, o que está em causa não é somente o valor de verdade dos textos, mas a própria autonomia da arte, que é enfraquecida por esse procedimento. Quando a arte passa a se espelhar em discursos que reivindicam a verdade, ela já não pode ser entendida tão rigorosamente a partir do conceito de autonomia estética. A obra de arte modernista escrupulosamente buscava libertar-se de todas as coerções e convenções artísticas. Para a criação desses contos/críticas literárias, Borges precisou atentar muito cuidadosamente para as convenções desse tipo de escrita, a fim de copiá-las de um modo que se tornassem suficientemente reconhecíveis para todos que se deparassem com o texto. É evidente que qualquer obra de arte, da mais experimental à mais convencional, constitui-se como um equilíbrio entre convenções e aspectos nominalistas. A obra de Borges não escapa disso. O que esses dois exemplos analisados mostram, no entanto, é que, ao copiar as convenções de gêneros não ficcionais, ironiza-as, parodia-as, e, num drible dos mais imprevistos, ele acaba mostrando ter uma intensa autoconsciência sobre as próprias condições histórico-sociais da produção e da recepção intelectual. Frequentemente é lembrado que não há um referencial para Pierre Menard, que ele é, enfim, um autor inventado, e que isso nos lançaria aos mais intrincados problemas sobre a denotação enfrentados pelos filósofos da linguagem. Pierre Menard é, para alguns, o símbolo de toda a desconfiança que deveríamos ter a respeito da veracidade das criações da cultura. Não obstante isso, o texto possui um referencial na “realidade”. O que está sendo copiado é um gênero textual específico, que é identificado como tal a partir do contexto histórico-social de que provém. Nesse sentido, ele também ironiza as instituições artísticas e sociais.

O fato de esses materiais não ficcionais terem como resultado uma intensa consciência autorreflexiva é o que propriamente diferencia esse tipo de literatura de seus predecessores. É verdade que Robinson Crusoe, tido por alguns como o primeiro romance moderno já escrito, tentava copiar o formato de um diário. Podemos pegar o próprio experimento mental de Borges para alegar que os séculos que separaram Cervantes e Menard devem ser considerados da mesma forma que os séculos que separam Borges de Defoe. Embora possa se dizer que a desficcionalização sempre acompanhou de perto a literatura, capaz de engendrar e se

aproveitar dos mais variados gêneros, deve-se entender que o sentido de se utilizar diários, ensaios, cartas etc., nos primeiros romances é forçosamente distinto da utilização dos mesmos em um período em que o modernismo já adquirira um alto grau de autonomia estética. Defoe lançava mão do relato pretensamente autobiográfico para dar mais credibilidade à narrativa, legitimando a sua leitura. Como lembra Marthe Robert,

[...] é ainda em tal descrédito que Daniel Defoe, que passa contudo por lhe ter dado seu maior impulso, recusa previamente qualquer assimilação da sua obra-prima a esse subproduto da literatura, que ele julga no máximo “bom para os rústicos” [...] A crer nisto, Robinson Crusoe deve ser considerado uma história verdadeira, ao passo que o romance seria um gênero falso” (ROBERT, 2007, p. 12).

Após a modernidade, nenhuma obra de arte criada como tal é coagida a usar desse expediente. O embuste não é mais adotado para conceder legitimidade à leitura. Ele tem um efeito estético por si mesmo, ao mesmo tempo em que traz à tona temáticas específicas. A desficcionalização empregada por Borges é o que potencializa o fôlego autorreflexivo de sua obra. Ela é equiparável aos *readymades* de Marcel Duchamp. Se dão uma nova autenticidade para o texto, é porque fazem uma dupla negação. Negam simultaneamente as convenções realistas e também a tendência modernista ao hermetismo.

Indubitavelmente há algo de artificial nas separações muito rígidas entre moderno e pós-moderno, e efetivamente muitos veriam em Joyce o gérmen de Thomas Pynchon ou David Foster Wallace. No entanto, busquei demonstrar aqui que um dos grandes méritos do pós-moderno é a capacidade de ironizar uma das pedras de toque da obra de arte autônoma modernista. Se o distanciamento histórico parece certo em obras como as de James Joyce, Samuel Beckett, William Faulkner, Virginia Woolf etc., Borges, ao contrário, parece ter feito a obra se voltar novamente para os aspectos histórico-sociais que a circunscrevem. Sobre isso, valeria a pena tecer alguns comentários mais sobre a escolha de Quixote como obra a ser reescrita por Pierre Menard.

Em um texto sobre o jovem Borges, Sergio Miceli (2011) analisa a tendência nacionalista de seus primeiros escritos, e sua vontade de rivalizar e superar o ícone do modernismo argentino Leopoldo Lugones. Com isso, podemos argumentar que Borges desde o início possui uma relação problemática tanto com as noções de nação (localismo) e universalidade, como também com o modernismo.

Embora Borges tenha abandonado esse nacionalismo exacerbado nas obras que efetivamente o tornaram célebre fora da Argentina, é pertinente notar que essas ideias relativas à nação e ao modernismo são alguns dos principais alvos da ironia do conto autorreflexivo sobre o Quixote de Pierre Menard. Como Pascale Casanova (2011) ressalta, é habitual que nas literaturas ditas “menores”, de nações emergentes e previamente colonizadas, haja uma tentativa de se opor à literatura da nação colonizadora. Nesse sentido, não é fortuito que Pierre Menard tenha feito um texto idêntico ao do dito pai fundador da tradição literária hispânica no mundo moderno.

Ele está, dessa forma, evocando as circunstâncias histórico-sociais de uma tradição. Ele chama atenção para o entorno de uma obra, e como ela se constitui a partir de circunstâncias específicas. E ele o faz mediante a constituição de um paradoxo, isto é, pela evocação da existência de dois textos idênticos, embora construídos em espaço-tempos distintos. Mas Quixote não é o pai apenas da literatura hispânica moderna. É também uma obra fortemente autorreflexiva, com as mesmas tendências irônicas do conto de Borges - o que por si só justificaria a sua escolha.

As apropriações do texto de Borges por correntes pós-modernas e pós-estruturalistas não são inteiramente desprovidas de justificativas²⁷, no entanto, é preciso salientar que, simultaneamente ao aparente relativismo e ceticismo epistemológico e ontológico de Borges, sobrevive em sua obra uma visão bastante anacrônica e até mesmo atávica do pensamento filosófico. Dessa forma podemos compreender melhor em que consiste o senso histórico de Borges. Enquanto no século XX veríamos a ascensão de filósofos que deliberadamente se esquivavam de questões metafísicas, frequentemente considerando-as insolúveis ou de menor importância - Círculo de Viena, Escola de Frankfurt, Heidegger, etc. Borges insiste nas

²⁷ Sobre isso, considere o comentário da medievalista Silvia Magnavacca: “Aunque obvio, es necesario recordar que cada lector se acerca a un gran autor desde sus propios intereses y su propia formación; a veces, desde su misma especialidad. En el caso de Borges, Umberto Eco lo hace desde la semiótica, Michel Foucault desde el estructuralismo, otros lo abordan desde el punto de vista psicoanalítico. Ciertamente, eso es legítimo, a condición - como siempre - de no hacer reduccionismo” (MAGNAVACCA, 2009, p. 18).

"Embora óbvio, é necessário lembrar que cada leitor se aproxima de um grande autor a partir de seus próprios interesses e de sua própria formação; às vezes, de sua própria especialidade. No caso de Borges, Umberto Eco faz isso a partir da semiótica; Michel Foucault, do estruturalismo; outros o abordam do ponto de vista psicanalítico. Certamente, isso é legítimo, desde que - como sempre - não se faça reducionismos". (Tradução nossa)

questões metafísicas²⁸. Como um erudito tão versado e apegado ao arcabouço clássico, o principal interesse de Borges em nos mostrar o paradoxo colocado pelo dois livros de Quixote é um experimento abstrato. Por conseguinte, há, a despeito das razões que examinei anteriormente, algo de casual na escolha de Quixote por Menard. O próprio narrador do conto tenta justificar, sem muita traquejo e persuasão, a escolha de Quixote:

Por qué precisamente el Quijote? dirá nuestro lector. Esa preferencia, en un español, no hubiera sido inexplicable; pero sin duda lo es en un simbolista de Nîmes, devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste. La carta precipitada ilumina el punto. “El Quijote”, aclara Menard, “me interesa profundamente, pero no me parece cómo lo diré? Inevitable. No puedo imaginar el universo sin la interjección de Poe: Ah, bear in mind this Garden was enchanted! o sin el Bateau ivre o el Ancient Mariner, pero me sé capaz de imaginarlo sin el Quijote. (Hablo, naturalmente, de mi capacidad personal, no de la resonancia histórica de las obras). El Quijote es un libro contingente, el Quijote es innecesario. Puedo premeditar su escritura, puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología (BORGES, 2009, p. 845).

A história é entendida por Borges de maneira abstrata, posto que entendida como um *problema filosófico*. A especificidade histórico-social do texto literário permanece relativamente ausente de sua obra, só sendo efetivamente trazida à tona por seus herdeiros. Outros escritores que o seguiram continuaram nessa linha de investigações estéticas, acrescentando a ela, no entanto, uma profunda autoconsciência não só sobre a historicidade dos objetos e das leituras, mas também sobre como a literatura do modernismo e da vanguarda se entrelaçava à história social e política da humanidade. Essa é uma diferença fundamental entre Borges e seus herdeiros – a exemplo de Roberto Bolaño. A alcunha de alienados ou apolíticos não poderia ser acrescentada a eles tão automaticamente, e isso não significa, entretanto, que eles façam literatura engajada. Apesar de sua tendência a encarar a história de maneira abstrata, deve-se reconhecer o papel iconoclasta de Borges em relação a alguns dos preceitos mais caros à modernidade artística. Foi sem dúvida um dos principais responsáveis por instalar no seio do modernismo a raiz simultaneamente desficcionalizadora e autorreflexiva da literatura contemporânea.

²⁸ São inúmeras as produções bibliográficas em torno de Borges e a metafísica ou, ainda, em torno de Borges e as filosofias de autores clássicos (frequentemente explicitamente citados nos textos do autor). É possível indicar algumas: ARANA, Juan. *El centro del laberinto: los motivos filosóficos en la obra de Borges*. Pamplona: EUNSA, 1994; CELIS, Nikola Krestonosich. *Aspectos filosóficos en la obra de Jorge Luis Borges*. Caracas: Edipulus Producción, 2004; CHAMPEAU, Serge. *Borges et la métaphysique*. Paris : J. Vrin, 1990; MAGNAVACCA, Silvia. *Filósofos medievales en la obra de Borges*. Madrid: Miño y Dávila, 2009; SIERRA, Ana. *El mundo como voluntad y representación: Borges y Schopenhauer*. Potomac, Md.: Scripta Humanistica, c1997; TOSWELL, M.J. *Borges the unacknowledged medievalist: Old English and Old Norse in his life and work*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2014.

Em um livro em que reúne anedotas relacionadas a Borges, Roberto Alifano conta que o escritor teria dito uma vez que “los cuentos son una especie de broma donde hay un error lógico”²⁹. Os paradoxos lógicos que Borges cria em seus contos parecem ter afinidades com a contradição ou tensão dialética, isto é, como um espaço de convivência dos contrários. A criação do assombro em relação à realidade sugere que o mundo poderia ser outro, diferente de como ele de fato é. Podemos nos perguntar que tipo de compreensão histórica é pressuposta nas hipóteses filosóficas criadas por ele. Seria uma história fatalista, determinista e imobilizada ou uma história passível de transformação?

Segundo o narrador, Menard escolhe Dom Quixote como obra a ser realizada porque ela lhe parece "contingente". Contingente é o termo utilizado na lógica para se referir a tudo que é casual, imprevisível, que pode acontecer ou pode não acontecer. Assim diz Menard sobre Dom Quixote: "Puedo premeditar su escritura, puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología" (BORGES, 2009, p. 845). É importante notar como Borges brinca com o vocabulário da lógica filosófica. O que seria escrever sem incorrer em uma tautologia? O mais interessante talvez não seja sequer insinuar que Dom Quixote é uma obra contingente, mas sim a sugestão de que existem obras que, em oposição, são *logicamente necesarias*, como se tivessem sua existência garantida pelo próprio contexto histórico. Com isso, podemos nos perguntar: dadas as condições x, seria inevitável, isto é, uma necessidade lógica, a existência de uma obra como Romeu e Julieta?

Ao criar mundos e realidades radicalmente diferentes através dos limites da lógica, seria Borges um defensor de um certo determinismo ou destino? Um modo particularmente instigante de analisar Pierre Menard seria verificar até que ponto a imagem de pensamento criada não é uma sátira ao crítico historicista, que provê interpretações históricas da obra freqüentemente de acordo com o que ele sabe de antemão a respeito do contexto histórico das mesmas. Ou seja, trata-se de uma sátira ao tipo de crítica de arte tautológica, que busca revelar uma historicidade que supostamente já se encontra na obra devido ao simples fato de ela ter sido criada em um tempo histórico específico. "Menard (acaso sin quererlo)", comenta o narrador, "ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la

²⁹ "Os contos são uma espécie de piada na qual há um erro lógico". (Tradução nossa)

lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (BORGES, 2009, p. 847).

Em mais de um momento de seu livro *Borges, un escritor en las orillas* (1995), Beatriz Sarlo comenta que há uma qualidade utópica e/ou distópica em Jorge Luis Borges. Ela chega a se referir ao termo utopia negativa. A tradição frequentemente entende utopia negativa como sinônimo de distopia, o que não era o sentido pretendido por Adorno. No entanto, há uma ambiguidade aí que merece ser explorada. O autor exemplar da Estética de Adorno, Samuel Beckett, parece ter pouco em comum com o que habitualmente se entende por distópico. Da mesma forma, pode parecer estranho ao leitor acostumado a relacionar distopias somente com ficção científica a noção de que Borges teria feito algo próximo a distopias em contos como *A Biblioteca de Babel* ou *A loteria da Babilônia*, analisados por Sarlo sob essa chave de leitura. Borges talvez flertasse com o gênero de ficção científica, mas nunca chegou a efetivamente se embrenhar nele. Se o considerássemos escritor de ficção científica, talvez pudéssemos entendê-lo como um caso anômalo. Frequentemente ele se satisfaz mais em mostrar imagens de pensamento do que em desenvolver tramas com personagens. Sarlo aponta, no entanto, outras pistas que parecem ser bastante importantes no que diz respeito ao tipo de utopia que encontramos em Borges. Ou, ainda, para acompanhar Foucault no prefácio de *As Palavras e As Coisas*, de heterotopia. Sarlo insiste, nadando frequentemente contra a corrente daqueles que preferem entender o escritor mais como um autor mundial que argentino, que as diferenças geográficas e culturais sempre foram matéria de interesse de Borges. É justamente por enfrentar o deslocamento de se ler os clássicos a partir da Argentina que Borges se torna o que é. O interesse por formas de vida distintas o leva a criar realidades paralelas, como a de um Dom Quixote escrito por um autor francês, ou mesmo mundos fictícios sobre os quais é possível se ler em uma enciclopédia, como o de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (neste conto, Borges também apela ao discurso pseudo-factual ao sugerir que a descoberta desse outro mundo teve ajuda de seu amigo na vida real Adolfo Bioy Casares).

Stefania Mosca, em seu livro *Jorge Luis Borges: Utopia y realidad*, enfrenta o problema colocado por Borges e o devir histórico-social. Argumenta a respeito do relativo esquecimento da relação entre o autor e a filosofia política:

La pregunta sobre los modos en que el orden se consolida, se conserva o se destruye pertenecen a la dimensión filosófica de la política, que se menciona raramente en relación a Borges. Voy a argumentar que la imaginación filosófico-política configura la situación narrativa de algunos relatos especialmente marcados por la

historia, aunque su evasividad frustré cualquier intento de reducirlos unicamente a ella (MOSCA, 1983, p. 188)³⁰.

A autora segue dizendo que é possível identificar mais claramente em alguns contos de Borges uma reflexão sobre uma nova ordem político-social:

[...] cómo responder al deseo, impulsionado por la utopia, de poseer, al mismo tiempo, felicidad e justicia? [...] por cierto, no es filosofía política lo que se aprende leyendo a Borges, pero, en algunos de sus textos está la forma literaria de un problema, cuando una situación narrativa se construye alrededor de hipótesis que describen un orden radicalmente diferente (MOSCA, 1983, p. 195)³¹.

Nas suas “Teses sobre história”, Walter Benjamin polemiza contra os historicistas, que, *grosso modo*, poderiam ser entendidos como aqueles que buscam entender o passado como ele de fato foi. O materialismo histórico, para Benjamin, buscava, ao contrário, explodir o *continuum* da história, a fim de prover justiça para os injustiçados. Para o crítico marxista, a obra de arte nunca é apenas uma descrição ou a representação de um tempo histórico, mas sim algo que o ultrapassa. As contradições históricas são, nesse sentido, a própria possibilidade do devir histórico. Elas se sedimentam na obra através da própria natureza antinômica da obra de arte, como algo que pertence a um período histórico, mas que ao mesmo tempo tem condições suficientes de ser independente do tempo histórico. É por isso que a obra de arte é tanto produto do mundo como cifra daquilo que o mundo poderia ser. A obra de arte, sendo algo em última instância distinto da realidade, revela-se como um mapa de possibilidades colocadas para um futuro ainda em construção. Em Borges essa dicotomia parece ser reforçada pelo contraste de aspectos do discurso pseudofactual, que constrói a ilusão de que a história pertence a algo empírico e dado, e a criação de uma voz irônica e autorreflexiva, que se impõe como uma força capaz de mostrar os aspectos contraditórios da realidade. Quando ele cria mundos hipotéticos através da literatura, Borges não entende a realidade como uma necessidade lógica. Ele mostra o lapso entre o esperado e o efetivo, assim como a distância entre o racional e o real.

³⁰ "A pergunta sobre os modos pelos quais a ordem se consolida, se conserva e se destrói pertencem à dimensão filosófica da política, que se menciona raramente no caso de Borges. Argumentarei que a imaginação filosófico-política configura a situação narrativa de alguns relatos especialmente marcados pela história, ainda que seu caráter evasivo frustré qualquer intenção de reduzi-los unicamente a ela." (Tradução nossa)

³¹ "Como responder ao desejo, impulsionado pela utopia, de possuir, ao mesmo tempo, felicidade e justiça? [...] certamente não é filosofia política o que se aprende lendo Borges, mas, em alguns de seus textos, está a forma literária de um problema, quando uma situação narrativa se constrói ao redor de hipóteses que descrevem uma ordem radicalmente diferente." (Tradução nossa)

CAPÍTULO 7: UTENSÍLIO DESPROVIDO DE UTILIDADE: ANDY WARHOL E A BRILLO BOX (1964)

Em todos os aeródromos, em todos os estádios, no ponto principal de todas as metrópoles, existe - e quem é que não viu? - aquele cartaz... De modo que, se esta civilização desaparecer e seus dispersos e bárbaros sobreviventes tiverem de recomeçar tudo desde o princípio - até que um dia também tenham os seus próprios arqueólogos - estes hão de sempre encontrar, nos mais diversos pontos do mundo inteiro, aquela mesma palavra.

E pensarão eles que coca-cola era o nome do nosso Deus!

Mario Quintana

Nos EUA dos anos 1950, pintores como Jackson Pollock, Willem de Kooning e Mark Rothko faziam um tipo de arte não figurativa, extremamente abstrata. Frequentemente suas obras eram lidas como expressões da subjetividade do artista. Cada obra mostrava, assim, uma combinação idiossincrática de cores e formas. Poucos movimentos na História da Arte exemplificariam melhor a autonomização da arte moderna. Com efeito, o novo movimento que se tornara na época o grande paradigma das artes plásticas estadunidenses teve como um de seus principais defensores o crítico de arte Clement Greenberg. Uma das principais ideias de Greenberg era que a pintura deveria acentuar as características específicas do meio. Isto é, deveria deixar para trás características existentes em outros tipos de arte. O Expressionismo Abstrato colocava em relevo, por exemplo, o uso da tinta, que não raro era gotejada sobre a tela. Andy Warhol comentaria anos mais tarde: “Não consigo entender por que nunca fui um expressionista abstrato, porque com a minha mão que treme eu teria sido um talento natural” (WARHOL, 2008, p. 170). Ele tentou, a princípio, fazer telas no estilo do Expressionismo Abstrato, mas foi justamente ao abandoná-lo para abraçar uma nova forma de realismo e figuratividade que Warhol se tornou um dos maiores ícones da *pop art*. Segundo ele próprio relata,

O Expressionismo Abstrato já havia se tornado uma instituição e, na época, final dos anos 50, Jasper Johns, Bob Rauschenberg e outros já haviam começado a trazer a arte de volta da abstração e da introspecção. Então a Pop Art pegou o interior e virou para o Exterior, pegou o Exterior e virou para o Interior.

Os artistas pop faziam imagens que qualquer pessoa que andasse pela Broadway reconhecia numa fração de segundo - quadrinhos, mesas de piquenique, calças

masculinas, celebridades, cortinas de banheiro, geladeiras, garrafas de Coca-Cola - todas as grandes coisas modernas que o Expressionismo Abstrato tinha tentado com tanto empenho não notar (WARHOL, 2013, p. 11).

O Expressionismo Abstrato tomava como um de seus pressupostos a subjetivação do artista: cada quadro seria forçosamente único. Mas a obra de Warhol não estava nem um pouco relacionada a uma expressão pessoal e subjetiva. Ela tinha como matéria as imagens que frequentam a sociedade de massas, conhecidas por todos do hemisfério ocidental (e, em alguns casos, para além dele). Warhol frequentemente pedia ideias do que pintar a seus amigos e conhecidos. Pouca diferença fazia se as ideias lhe surgiam ou se eram emprestadas por outros, tendo em vista que o *pop*, em seus pressupostos, não expressava uma interioridade pessoal e tampouco entendia o artista como gênio criador. O *pop* se constituía a partir de imagens cotidianas comuns a todos. Esta talvez seja uma de suas ironias: tantas vezes exaltado pelo próprio Warhol e por seus críticos como representativo de uma cultura estadunidense, seria mais justo dizer que representou a cultura do capitalismo globalizado. Tinha como material o próprio *mainstream*, aquilo a que as pessoas eram expostas no dia a dia, mediante a publicidade e as mídias de massa. Mas mesmo um artista que pode parecer a alguns tão simples e unívoco como Warhol - e que tantas vezes foi analisado em seu valor de face - não está isento de ambiguidades. “Quando as pessoas descrevem quem sou eu”, afirma Warhol, “se não dizem “Andy Warhol, o artista *pop*”, dizem “Andy Warhol, o cineasta *underground*” (WARHOL, 2013, p. 63). Em suas pinturas, Warhol era *pop*. Nos filmes que fazia, muitos deles próximos a uma espécie de documentação do cotidiano, não estava em sintonia com o cinema hollywoodiano dominante: não treinava atores, não fazia edição. Peças como *Kiss*, *Sleep* e *Empire*, que pareciam simplesmente filmar o beijo, o sono, a torre do *Empire State Building*, renunciavam à decupagem clássica do cinema estadunidense da época. Seu cinema possuía afinidades com o cinema experimental. Daí ser chamado de cineasta *underground*. Warhol e sua arte também conviviam com a contracultura e subculturas: a cena *queer*; *drag queens*; o *rock’n’roll*; drogas como as anfetaminas e o LSD, que se tornavam populares nos mesmos anos 1960 que consagraram a *pop art*. Em um artigo em que analisa a relação entre a arte de Warhol e as drogas que se tornaram populares no período, Suárez pondera:

Mood manufacture was part of an epochal shift, taking place at the tie in First World economies, from conventional industrial production to (the production of goods) to the production of services and affects. These last were purveyed, in addition to chemistry, by fashion, advertisement, and entertainment. It may not be a coincidence that the postwar years were, simultaneously, the years of the rise of amphetamine

and television. Both were engaged in the material production of immaterial affect by means of mood modifiers that penetrated the innermost recess of bodies and homes. This was not lost on Warhol, who complained about radio and television trying to “program everyone to feel so sad” after John Kennedy’s assassination (SUÁREZ, 2014, p. 630)³².

Assim como as anfetaminas, as mídias são capazes de suscitar tristeza nas massas espectadoras. Criador de atmosferas e sensações, cronista da vida estadunidense e da sociedade de massas, Warhol parecia incrustar nas suas obras uma intuição certa a respeito do que estava acontecendo nos anos 60. Talvez, afinal, a imagem da sociedade de consumo não fosse tão rósea quanto parece à primeira vista. Quando lemos os diários e demais escritos de Warhol, temos a impressão de que se trata de alguém com uma observação arguta e um conhecimento profundo do funcionamento da cultura de massa e do espetáculo. Seus comentários poderiam - e talvez devessem - ser lidos lado a lado a Guy Debord, tamanha a esperteza dos seus *insights*. Warhol reflete sobre a diferença entre o mundo real e o mundo fabricado da fama e da cultura de massas. Escreve sobre afeto e sexo como se fossem relações de compra. Observa que as estrelas glamorosas do cinema são mais bonitas na tela que na vida real. É importante notar, então, que Warhol queria ser famoso e que gostava de dinheiro: nunca se dera ao trabalho de esconder isso. Mas, em alguns momentos, deixa escapar um olhar distanciado e irônico para com os hábitos dos ricos e famosos. Atento a isso, Aronson analisa como há uma dissonância entre a reprodutibilidade e o rosto das celebridades exploradas por Warhol. Em contraposição ao modo de apresentação serial, o rosto representa o extremamente individualizado e incomensurável:

It would be no exaggeration to say that Andy Warhol was an analyst of the split between commodity and image. In trying to maximize their proximity, he discovered the site where they can not coexist. The commodity carries for him the idea of the standard, of multiplication, of an endless repetition of the one and the same. And it is not by chance that Andy Warhol privileged the face, for even in the world of total consumption the face remains a strange object, retaining in itself something that is not reduced to pure production and consumption (ARONSON, 2014, p. 526)³³.

³²“A produção de humor fazia parte de uma mudança histórica tendo lugar nas economias do Primeiro Mundo, que ia da produção industrial convencional (produção de bens) à produção de serviços e afetos. Estes últimos foram fornecidos, além de pela química, pela moda, propaganda e entretenimento. Pode não ser uma coincidência que os anos do pós-guerra fossem, simultaneamente, os anos da ascensão da anfetamina e da televisão. Ambos estavam engajados na produção material de afeto imaterial por meio de modificadores de humor que penetravam no interior mais profundo de corpos e lares. Isso não foi esquecido por Warhol, que reclamou do rádio e da televisão tentando “programar todo mundo para se sentir tão triste” depois do assassinato de John Kennedy.” (Tradução nossa)

³³“Não seria exagero dizer que Andy Warhol foi um analista da divisão entre mercadoria e imagem. Ao tentar maximizar a proximidade entre elas, descobriu o lugar onde não poderiam coexistir. A mercadoria carrega para

Trata-se de uma diferença fundamental entre Duchamp e Warhol, que também sugere diferenças entre as sociedades de consumo de 1917 e 1964: se n'A Fonte o que estava em questão era o produto serializado, em Warhol se salienta a sociedade espetacular, em que a imagem se torna serial e adquire centralidade. A imagem, aliás, passa a se confundir com o real e a eclipsá-lo. Warhol está acostumado a essas ilusões óticas trazidas pelo mundo da publicidade e do cinema. Ele sabe que a imagem passa a ser mais apetitosa e vistosa que a própria coisa, e ele se utiliza disso para fazer sua arte. Então, quando ele resolve fazer várias réplicas daquelas caixas de supermercado com o *design* da caixa de sabão Brillo, ao invés de fazê-las em papelão (que é o material da caixa real), resolve fazê-las com madeira, a fim de obter o efeito desejado. Ele queria dispô-las firmes e lustrosas, uma ao lado da outra. A versão de madeira se torna mais real e atraente que a versão original, em papelão. Outro pormenor que diferencia Warhol de Duchamp é que, para este último, um único objeto serializado bastava. Com o tempo, as várias réplicas da caixa de sabão foram vendidas e separadas. A princípio, eram exibidas juntas, como uma instalação. Warhol não foi o primeiro a utilizar a quantidade como veículo do belo artístico. Mas talvez tenha sido o primeiro a utilizar séries. Ele que conta que

Quando Picasso morreu, li numa revista que ele tinha feito 4 mil obras-primas em sua vida e pensei: “Nossa, eu podia fazer isso num dia.” Então comecei. E aí descobri: “Nossa, leva mais que um dia para fazer 4 mil quadros.” Sabe, do jeito que eu faço, com a minha técnica, eu realmente achei que dava para fazer 4 mil em um dia. E seriam todas obras-primas porque seriam todas a mesma pintura. Comecei, consegui fazer umas quinhentas e parei. Mas levou mais de um dia, acho que levou um mês. Então, à base de quinhentas por mês, teria me levado uns oito meses para fazer 4 mil obras-primas - para ser um “artista espacial” [...] (WARHOL, 2008, p. 169).

A serialização é por vezes invisível e opaca para quem consome a produção serializada, mas em Warhol ela é trazida à cena e recebe generosa quantidade de luz. A quantidade de caixas expostas é finita, mas, de tão numerosas, acabam remetendo a uma espécie de fartura, excesso, compulsão. E talvez até à sublimidade do que é incontável. É uma arte que se relaciona com o esbanjamento e com a cobiça. E também uma arte feita a partir do espaço - o que pode lembrar certas considerações críticas de inspiração fenomenológica em torno das

ele a ideia do padrão, da multiplicação, de uma repetição infinita do único e do mesmo. E não é por acaso que Andy Warhol privilegiou a face, pois mesmo em um mundo de consumo total a face permanece um estranho objeto, retendo em si algo que não é reduzido à pura produção e consumo.” (Tradução nossa)

esculturas minimalistas. As pessoas sentiam o volume daquela série de Brillo com o corpo - algo que se perde totalmente quando as caixas passam a ser exibidas solitárias por ocasião da venda para museus e colecionadores. Sua constituição não é a de um utensílio serializado e feio, como um urinol, mas antes a embalagem de uma mercadoria serializada, o que nos remete aos encantos e à eloquência da propaganda. A arte *pop* é uma arte que recupera algum tipo de beleza. Ela é uma arte que nos faz salivar. Para Kant comida e gente jamais podem ser belos, porque eles necessariamente apresentam uma relação com a apetição, mas a *pop art*, ao contrário, é bela porque tem uma relação ambígua com as pulsões. Ela recupera um querer, ainda que o mantenha inalcançável. Trata-se da própria naturalização da expropriação. Se a repetição agrada visualmente por si só, assim como a própria estilização do *design*, parece haver, entretanto, um tipo de efeito que as exposições com a Brillo Box isolada não seriam capazes de reproduzir. Muitas caixas de Brillo, afinal, agradam mais que uma caixa de Brillo.

No primeiro volume de *O Capital*, Marx apresenta como, através do fetichismo da mercadoria, o trabalho humano que propiciou a transformação dos elementos naturais em coisas úteis passa, então, a ser esquecido diante da mercadoria pronta:

É evidente que o ser humano, por sua atividade, modifica do modo que lhe é útil os elementos naturais. Modifica, por exemplo, a forma da madeira, quando dela faz uma mesa. Não obstante, a mesa ainda é madeira, coisa prosaica, material. Mas, logo que se revela mercadoria, transforma-se em algo ao mesmo tempo perceptível e impalpável. Além de estar com os pés no chão, firma sua posição perante as outras mercadorias e expande as ideias fixas de sua cabeça de madeira, fenômeno mais fantástico do que se dançasse por iniciativa própria (MARX, 2010, p. 93).

É a partir de uma peça de artesanato que Marx analisa como funciona o fetichismo da mercadoria na sociedade capitalista. Pega-se um material da natureza, digamos, a madeira de uma árvore. O ser humano trabalha a madeira para que ela se transforme em uma mesa. Quando ela, então, entra em uma relação de troca, perde-se de vista que foi a própria atividade do trabalhador que a transformou em coisa útil para depois ser trocada como mercadoria. Segue-se disso também não se entender o trabalhador como dono da coisa produzida. A essa naturalização da expropriação poderíamos chamar, com Marx, de alienação. Fredric Jameson, em seu livro sobre pós-modernismo, comentará que a *pop art* é tão obviamente um símbolo disso que, como crítica social, torna-se insatisfatória:

[...] Andy Warhol's Coca-cola bottles and Campbell's soup cans - so obviously representations of commodity or consumer fetishism - do not seem to function as critical or political statements. As the systematic accounts of the postmodern,

however (including my own), when they succeed, they fail. (JAMESON, 1991, p. 158)³⁴.

Marx entendia que, com a fabricação da mercadoria no sistema capitalista, perde-se de vista a própria participação do trabalhador na coisa fabricada, o que é parecido com um raciocínio que Adorno (2005) formula em uma crítica sobre a obra de Wagner: este teria criado uma experiência imersiva, na qual se oculta a própria produção da obra enquanto obra. Seriam indícios disso a ocultação da orquestra e a aparente organicidade da música, apresentada como quase “natural”. É como se a mercadologização se entranhasse na técnica. O trabalho artístico é, dessa forma, escondido através de uma unidade formal sem fraturas ou descontinuidades. Mas o que pensar, então, de uma obra que não só não esconde o trabalho como o escancara?

Há quem diga, não sem uma grande dose de razão, que *A Fonte* de Duchamp foi a obra artística mais importante do século XX. O *ready-made* contém em si – embora isso possa não parecer imediatamente claro – duas grandes tendências da arte contemporânea. A primeira, a expressão da impossibilidade de objetivação artística, posto que ele é a própria impossibilidade de esculpir, de pintar, e, por analogia, de fazer música e se expressar pela linguagem escrita ou oral. Duchamp contém em si não só o atonalismo de Schönberg, mas também o silêncio de John Cage, dos personagens de Beckett e da poesia de Paul Celan.

Mas ele também é responsável por um gesto inaugural do *ready-made*, e por fazê-lo com um tipo de objeto industrial, serializado, ele também foi capaz de tematizar a reprodutibilidade técnica – que ficaria claro no desenvolvimento empreendido pelas obras de Andy Warhol, o mais ilustre artista da *pop art*. A apropriação das coisas do mundo implicada no gesto do *ready-made* também se encontra nas colagens cubistas, nas colagens de Stravinsky, no pastiche e na paródia da narrativa pós-moderna.

Os produtos da Indústria Cultural são aqueles que justamente restabelecem uma harmonia falsa, enquanto a obra de arte crítica evidencia tal falsidade. Em última instância, tanto

³⁴ [...] As garrafas de Coca-Cola de Andy Warhol e as latas de sopa Campbell - tão obviamente representações de mercadorias ou do fetichismo do consumo - não parecem funcionar como declarações críticas ou políticas. Assim como os relatos sistemáticos do pós-moderno, no entanto (inclusive o meu), quando são bem-sucedidas, elas fracassam.” (Tradução nossa)

Stravinsky quanto Schönberg, tidos como antípodas por Adorno, eram também expressões da reificação. Tanto o atonalismo quanto a montagem de Stravinsky são eles próprios expressão da impossibilidade de totalidade na música, embora é verdade que pareçam remeter a momentos ou aspectos diferentes dessa impossibilidade. O gesto de pegar pronto é também evidente na nossa relação com o mundo mediada por uma técnica que não raro não dominamos, desconhecemos e, no entanto, usamos. As obras de arte se configuram, dessa forma, como algo estranho e alheio a nós. Como se não tivéssemos condições de planificar e ter completo domínio da sua execução. O mais paradoxal é que justamente essas formas de arte que se tornam tão estranhas e alheias a nós, como a literatura de Beckett, são justamente algumas das obras mais bem-acabadas e construídas da arte no século XX. O mesmo poderia ser dito sobre *A fonte* de Duchamp. Tida por muitos como frívola, fácil, vulgar, ela, no entanto, deu um importante passo intelectualista e conceitual que marcaria de maneira decisiva o desenvolvimento das artes plásticas ao longo das últimas décadas. Ela, enquanto forma-mercadoria e forma autônoma, poderia ser entendida simultaneamente como um símbolo do fetiche da mercadoria e do fetiche da obra de arte autônoma.

Há leituras que enfatizam o aspecto anti-institucional e autorreflexivo de *A fonte*, mas há também aquelas que enfatizam a possibilidade de apreciá-la, kantianamente falando, pela pura forma, que, não sendo comensurável com as convenções da pintura, da escultura etc., seria autônoma e nominalista por excelência. Embora ambas as leituras não cheguem a ser totalmente incompatíveis, esse segundo tipo de leituras é precisamente o que privilegia o aspecto fetichista da obra. O primeiro tipo, no entanto, é o que me interessa discutir aqui, pois ela tem sua origem em um modelo de relação com a arte que possibilitaria desmistificar o fetichismo da obra de arte autônoma. Warhol batizou seu ateliê de *factory*, fábrica. E tornava seu método de trabalho tanto quanto possível serial. Ou seja, ele torna patente a ideia de que fazer arte é um tipo de trabalho, equiparável ao que faziam os operários na fábrica. Assim argumenta o filósofo da arte Arthur Danto:

[...] é difícil entender o que havia de errado com o papelão, que Warhol poderia ter usado com muito menos esforço, simplesmente comprando as embalagens dos fabricantes e tratando-as como *ready-mades*. É como se a realidade não fosse mecânica o suficiente para se acomodar a imaginação de Warhol. É importante notar ainda que o trabalho era tão central em sua concepção da arte que a ideia de usar como arte algo que não resultasse do trabalho não teria nenhum interesse para ele (DANTO, 2012, p. 78).

As caixas eram dispostas daquele modo para lembrar como são levadas ao supermercado. Com isso, reproduziam o momento em que as coisas chegam ao supermercado para serem depois trocadas pelo dinheiro do consumidor. Abordagem diferente foi feita pelo Novo Realismo Francês, que, embora também possuísse relação com o ciclo de produção de mercadorias, em geral focava os restos do consumo, o acúmulo das coisas velhas e usadas, a sucata. Observamos na obra de Arman: Um monte de talheres. Um monte de leiteiras. Um monte de relógios. Um monte de tênis. Um monte de martelos. Uma arte que ocupa um espaço considerável, que se constitui a partir da quantidade e que se expande, acabaria por se expandir muito e sair do próprio espaço museológico - e culmina em 1970 no trabalho de um artista como Cildo Meirelles, no qual a serialização e a distribuição dos objetos é utilizada com o objetivo de fazer ideias circularem. Mas a instalação com as várias caixas de Brillo também eram, por assim dizer, a concretização de uma ideia.

Uma das principais contribuições para o debate sobre a crescente autorreflexividade da arte contemporânea vem também de Danto (1981). No livro *A Transfiguração do Lugar-Comum*, encontramos essa que é também uma das suas teses centrais. Ao analisar a *Brillo Box* de Andy Warhol, ele se coloca a seguinte questão: se perceptualmente a cópia de Warhol é indistinta da caixa de sabão em pó vendida em supermercado, o que faz com que a primeira seja uma obra de arte e a segunda seja no máximo um produto embalado num belo *design*? A *Brillo Box* consiste em uma réplica em madeira da caixa de sabão em pó Brillo, isto é, trata-se de um bloco de madeira pintado em sua superfície para fazer parecer o *design* da embalagem do sabão Brillo, uma mercadoria popular e encontrada em lojas dos Estados Unidos. Não é ocioso apontar que a *pop art* de Warhol recupera a figuratividade que havia sido abandonada por grandes nomes do modernismo, conseguindo vincular a ela um potencial teórico-reflexivo inédito. Embora Danto não se atenha a uma diferenciação rigorosa entre arte e cultura de massa, para ele jamais foi possível considerá-las iguais. Assim, levantará a hipótese de que o próprio conceito de arte se torna uma questão veiculada pela caixa de sabão em pó na versão de Warhol. Com essa questão básica, podemos, é claro, voltar às teorias institucionais sobre arte que igualmente são promovidas em torno de Duchamp. Isto é, Danto recorre à *Brillo Box* para sugerir questões que já poderiam ser levantadas há quatro décadas antes de seu surgimento. O que há então de tão especial nela?

Danto escreveu ao longo de sua vida inúmeros outros artigos sobre Andy Warhol. Em 2010 ele chegou inclusive a lançar um livro exclusivamente dedicado ao artista, no qual parece basicamente entender que Warhol fez poesia ao levar para sua arte objetos cotidianos da vida de qualquer estadunidense médio. Essa não parece ser uma interpretação particularmente original a respeito da *pop art* como movimento artístico - mas é, provavelmente, uma leitura bastante ufanista, coerente com a dedicatória do livro, feita ao então presidente dos EUA Barack Obama e à primeira-dama, Michelle. Há uma aparente contradição entre dizer que uma obra de arte é um questionamento filosófico sobre arte e, ao mesmo tempo, entender toda a produção de Andy Warhol pelo seu valor de face, qual seja: o de que ele estava apenas festejando a cultura estadunidense em seus aspectos mais ordinários e cotidianos. A filosofia, afinal, sempre esteve associada à possibilidade de ir além do conhecimento do senso comum, baseado na *doxa*. No entanto, a partir dessa interpretação, a questão filosófica levantada pela Brillo Box apenas redundaria na valorização do senso comum, isto é, no que já acredita o chamado estadunidense médio a partir do seu dia a dia.

Danto parece entender que a provocação intelectual feita pela Brillo Box tem uma única via, isto é, o mundo da arte, e que quaisquer indagações filosóficas a respeito do mundo social seriam, ao contrário, automaticamente impedidas ou deixadas de lado. O fato de que supostamente depende de cada receptor individual se indagar filosoficamente sobre a obra não parece ser um impeditivo para essa concepção. Quem pode interromper indagações filosóficas a partir do momento em que elas são engatilhadas? Não se pode controlar para onde a autorreflexividade de uma obra levará seu observador. Esse se rebela através da própria recepção. E, por mais que críticos de arte se esforcem para dar a última palavra em termos de revelar o conteúdo da obra, esse permanece discutível e sujeito à imaginação de quem a contempla.

Danto, contudo, frequentemente lança mão de uma aliada poderosa para afirmar sua perspectiva: a biografia de Andy Warhol. Descreve Warhol como um mercenário, que sempre esteve interessado em ganhar dinheiro e que era particularmente talentoso nisso. Não se nega que isso tudo seja verdade. No entanto, trata-se de algo indiferente para a consideração da questão que ora apresentamos. Se a confusão entre obra de arte e objeto comum leva a indagações filosóficas sobre o que consiste a obra de arte, por que ela não poderia levar a seu oposto, isto é, a indagações sobre em que consiste a Brillo Box real, uma mercadoria feita para vender? Afinal, podemos perceber diferenças entre ambas. A Brillo Box real tem valor

de troca porque, primeiramente, tem valor de uso. É apenas porque as pessoas podem efetivamente usar o sabão em pó para lavar roupas que o objeto pode ser trocado por dinheiro em supermercados. Poder-se-ia objetar que o mesmo acontece com a Brillo Box. Ela poderia ser vendida em leilões de arte milionários. E poderíamos retrucar: assim como Rembrandt. Ou Leonardo da Vinci. Ou um artefato do Egito Antigo. Ou, ainda, cópias raras de *Esperando Godot*. No entanto, parece-me que há uma confusão entre o que é suscitado pela obra enquanto obra e o que se pode fazer com ela no cotidiano. O que está em questão aqui não é se a obra pode ser vendida eventualmente. Sabemos que ela pode. Quase tudo, aliás, pode ser monetizado em uma sociedade capitalista. Contudo, podemos perguntar se há algo para além do monetizável que é propiciado pelo contato com essa obra em específico. Assim como Duchamp já sabia muito bem e desejava fazer, Danto defende que há um valor que talvez não se troque na Brillo Box: a provocação intelectual derivada da exposição à obra. Em outros momentos, Danto faria a defesa de uma dimensão estética (ou mesmo artística) em objetos úteis, a exemplo da mobília. Mas esse não é o caso da caixa de Brillo. A princípio, ela é por definição inútil. De maneira análoga, é apenas quando o urinol sai de sua função cotidiana e se transforma em um objeto de exposição que ele se torna obra de arte.

É preciso considerar que Andy Warhol é um provocador. Um *enfant terrible*. Como, aliás, muitos outros artistas já o foram. Danto defende que Warhol teria inventado o artista ídolo e celebridade. Mas suas *boutades* tampouco parecem tão originais se comparadas à de outros provocadores do meio artístico. David M. Friedman (2014), em seu livro *Wilde in America: Oscar Wilde and the Invention of Modern Celebrity*, apresenta a tese de que em 1882 Oscar Wilde teria chegado à América com a firme intenção de se tornar uma celebridade moderna - de alguma forma, isso mais complementa que contrasta com o prólogo acentuadamente estetizante de *O Retrato de Dorian Gray* ("A única desculpa que merece quem faz uma coisa inútil é admirá-la intensamente. Toda a arte é absolutamente inútil", escreve Wilde). Talvez muitos outros tenham sido precursores de Warhol nesse esforço em se tornar uma celebridade. Se foi legado do romantismo o culto à personalidade disfarçado de invenção do "gênio artístico", o capitalismo contemporâneo apenas o reforçou, com a invenção da celebridade. Stallabrass (2006), por sua vez, vê na arte britânica posterior a Warhol o mesmo culto à personalidade dos artistas. Assim, ele questiona ironicamente o que seria a tão comentada morte do autor em uma sociedade onde o ego e a autopromoção parecem ser constitutivas das práticas de produção cultural. A tradição anticapitalista tem como hábito antigo ler artistas e obras a contrapelo do modo como às vezes eles próprios desejam ser lidos. Para Benjamin,

era indiferente que Proust fosse um burguesismo esnobe e Baudelaire fosse, a seu modo, tão dândi quanto Wilde e Warhol. E, para nós, talvez também devesse ser indiferente o fato de Warhol gostar de dinheiro, gostar de ser famoso e dar declarações sobre a “democratização” dos objetos de consumo na sociedade estadunidense - a exemplo da vez em que ele afirmou pintar sopas Campbell porque isso era o que ele consumia. Por vezes Warhol lembra um ator, ou alguém que está em uma performance 24h ao dia. Da mesma forma que não se deve confundir o ator com o papel que ele interpreta, também parece ser indiferente o que o artista Andy Warhol achava da arte que ele próprio fazia. Ele é responsável por deixar sua marca e seu olhar idiossincrático nas obras. Não obstante isso, ele não parece ter completo controle das contradições sociais que se sedimentam nas obras que ele cria. Um exemplo particularmente instigante é *Death and Disaster*, uma série de recortes de imagens de jornal mostrando acidentes. Até mesmo isso, a espetacularização da morte, poderíamos ler sob a chave de um artista que comemora o *American Way of Life*?

Para Danto, a via de reflexão é forçosamente única. Apenas o mundo da arte e o o sentido da obra de arte são questionados com a Brillo Box. A crítica institucional se apartaria da crítica social. Em seu texto *Coca-cola bottle*, no qual comenta mais uma das obras famosas de Warhol, ele conta uma anedota que parece interessante para a questão aqui examinada. Ela teria acontecido quando ele era professor da Universidade da Califórnia, em San Diego, na qual teve como colega Herbert Marcuse. “Like all the Frankfurt Marxists, Herbert was a severely conservative person, most especially in matters of art”, comenta Danto. O filósofo estadunidense entende que Marcuse era um sujeito conservador, muito embora nas mesmas páginas ele explique que seu colega de trabalho tivesse, assim como parece ser o caso dos marxistas em geral, um utopianismo exacerbado. “He was then writing about modern art, which ended, for him, with Cézanne”, continua contando Danto em tom jocoso. Por fim, ele faz uma espécie de reflexão sobre suas próprias crenças em meio a essa mútua incompreensão entre os dois intelectuais: “And I, on the other hand, was never able to grasp how aesthetic beauty was going to transform society into the political utopia in which he believed. For one thing, I knew too many aesthetes who were moral monsters - how much good did beauty do them?” (DANTO, 1992, p. 141)³⁵. A objeção de Danto é eloquente no seguinte sentido:

³⁵ “Como todos os marxistas da Escola de Frankfurt, Herbert era uma pessoa extremamente conservadora, em particular em questões de arte [...] Ele estava escrevendo sobre arte moderna, que acabou, para ele, com Cézanne [...] E eu, por outro lado, nunca fui capaz de compreender como a beleza estética iria transformar a sociedade na

apesar de ela presumivelmente não nos informar de maneira adequada de que se trata a utopia marxista, e em particular a utopia dos frankfurtianos, ela dá pistas de como ele construiu um argumento segundo o qual a pergunta filosófica sobre a própria arte endereçada pela Brillo Box teria se convertido em mera reprodução da sociedade estadunidense. A obra de arte, afinal, para além da possibilidade de promover beleza, seria, para ele, apenas reprodução de um modo de vida já existente. Poderíamos lembrar que um princípio básico da arte moderna é que ela é anti-social, mesmo quando não parece ser, como é o caso das produções da *pop art*. Se elas não circulam e não possuem utilidade como objetos do cotidiano, como elas podem ser apenas reprodução do existente? Como já questionei anteriormente, essa perspectiva parece derivar de um esquecimento surpreendente da parte de Danto de como questões filosóficas funcionam: só há filosofia onde a *doxa* está ameaçada. Não é por isso, afinal, que elas transformam o lugar-comum? Por isso é especialmente inquietante que ele defenda que a crítica institucional feita pela Brillo Box não culminaria em uma estratégia ambígua, passível de ser interpretada igualmente como um comentário irônico sobre o capitalismo. Suas múltiplas cópias de artistas e mercadorias, assim como o fato de chamar seu ateliê de *factory*, apontam de antemão para o modo de produção industrial. É uma performance na qual os limites entre arte e vida parecem borrados. Podemos mesmo dizer que se apaga qualquer discernibilidade entre obra e mercadoria?

Em textos em que analisa objetos funcionais, o próprio Danto lança luz a alguns desses problemas. Ele argumenta que uma cadeira nunca é só uma cadeira, mas que é resultado e símbolo de relações sociais:

[...] the empty throne in a Buddhist work from Amaravati, Van Gogh's portrait of himself and Gauguin as chairs, and Warhol's electric chairs, with which, characteristically insightful into the language of symbols, Warhol raised the question of what dignity we feel ourselves according to the victim when we execute him or her in the sitting posture (rather than lying down or standing up). And then I tried to raise what means for a chair as such to be art, pointing out, as I went, the way different chairs imply different philosophies of life [...]³⁶.

utopia política em que ele acreditava. Por um lado, eu conhecia muitos estetas que eram monstros morais - até que ponto a beleza os fez bem?" (Tradução nossa)

³⁶"[...] O trono vazio em uma obra budista de Amaravati, o retrato de Van Gogh de si mesmo e Gauguin como cadeiras, e as cadeiras elétricas de Warhol, com as quais, caracteristicamente perspicazes quanto à linguagem dos símbolos, Warhol levantou a questão da dignidade que sentimos em direção à vítima quando a executamos na postura sentada (em vez de ficar deitado ou em pé). E então tentei levantar o significado de uma cadeira como arte, apontando a maneira como diferentes cadeiras implicam diferentes filosofias da vida [...]" (Tradução nossa).

Embora possamos reconhecer que houve uma revitalização da produção de mobílias a partir da segunda metade do século XX e que isso se deve em grande medida à tentativa de diminuir as diferenças entre alta e baixa cultura, entre *Low* e *High Art*, não parece ser esse estritamente o caso das obras de Andy Warhol. Ele não produziu, em geral, objetos destinados ao uso. Ainda assim, é possível lembrar de alguns de seus artefatos que se encaixariam nessa definição, a exemplo do extravagante papel de parede amarelo com várias réplicas de vacas cor-de-rosa. Essas obras flertariam com a ideia de utilidade como forma de quebrar tabus colocados pela arte moderna - que não só buscava se diferenciar do útil como tinha horror a ele. Mas, com o *design*, mesmo os objetos do dia a dia parecem almejar se libertar da tirania da utilidade. Em seu texto *Fine Art and Functional Objects*, Danto observa:

[...] Théophile Gautier's preface to his 1835 novel, *Mademoiselle de Maupin*, asserted the primacy of beauty even over morality. His contempt over utility was absolute: "Only what serves no purpose is truly beautiful," he wrote, adding that "everything useful is ugly." His argument was that objects of utility exist only because we humans have physical needs, and hence are, as those needs themselves are, "ignoble and disgusting". It is degrading that we must eat, sleep and pee: "The most useful rooms in the household are the latrines." It was surely in part some dialogue with Gautier that Marcel Duchamp was conducting when he put forward his celebrated and controversial urinal in 1917; and it perhaps in response to Gautier's attitude that "latrines" have become more and more luxurious, rather than what I surmise were dark damp closet's tin Gautier's domestic architecture (DANTO, 1994, p. 301)³⁷.

A exemplo do urinol de Duchamp, a *pop art* evoca, a seu modo, o âmbito doméstico e a necessidade: a comida que se come e a bebida que se bebe nos lares estadunidenses, assim como os produtos utilizados na limpeza. Mas ela traz para todas essas atividades necessárias à reprodução da vida um elemento estético. Danto segue dizendo sobre seus contemporâneos:

Our response connects us in spirit to the Romans. Louis Kahn expresses the spirit magnificently: "It is ever a wonder when man aspires to go beyond the functional. Here was the will to build a vaulted structure 100 feet high in which men could bathe. Eight feet would have sufficed." But the baths acknowledged the human need

³⁷ "[...] O prefácio de Théophile Gautier para seu romance de 1835, *Mademoiselle de Maupin*, afirmava a primazia da beleza mesmo sobre a moralidade. Seu desprezo pela utilidade era absoluto: "Somente o que não serve a nenhum propósito é verdadeiramente belo", escreveu ele, acrescentando que "tudo é feio". Seu argumento era que objetos de utilidade existem apenas porque nós humanos temos necessidades físicas, sendo, portanto, como essas necessidades são em geral, "ignóbeis e nojentas". É degradante que tenhamos que comer, dormir e fazer xixi: "Os aposentos mais úteis do lar são as latrinas." Com certeza, foi em parte um diálogo com Gautier que Marcel Duchamp estava conduzindo quando apresentou seu célebre e controverso urinol em 1917; e talvez em resposta à atitude de Gautier que "as latrinas" se tornaram cada vez mais luxuosas, em vez do que suponho ser a arquitetura doméstica da latrina escura de Gautier." (Tradução nossa)

for cleansing and the constant struggle with dirt: the baths of Caracalla heroize this conflict! (DANTO, 1994, p. 302)³⁸.

A Brillo Box também é uma peça de alvenaria transformada em uma réplica de mercadoria através da pintura realista que imita o *design* de uma embalagem. Mas ela está oca: não guarda nenhum sabão em pó em seu interior. Ela não possui utilidade: não serve para lavar roupas. Embora muito similar, quase idêntica, à caixa que guarda as várias caixas de sabão em pó, a obra não é utilizada pelos encarregados das tarefas domésticas ou pelos profissionais da lavanderia para lavar roupas. Ela é, nesse sentido, mero faz-de-conta. É como a embalagem que, aos olhos da criança, às vezes supera o interesse do brinquedo que se encontrava em seu interior. Ela parece um objeto cotidiano, um utensílio, mas não é nenhum dos dois. Em sua exterioridade sem dúvida parece um objeto do dia a dia. Em seu interior, e na prática, ela não se diferencia mais de um objeto do dia a dia, tendo em vista que não participa da reprodução da vida. Ela é qualquer coisa de desnecessária, inútil, ou, talvez, mesmo “obsoleta”. É como um artefato de uma cultura distante, exposto no museu em razão de sua capacidade de mostrar uma forma de vida diferente. Ela se confunde com o vestígio, a ruína, a relíquia, a antiguidade.

Em *A Origem da Obra de Arte*, é possível dizer que o filósofo Martin Heidegger se contrapõe ao hábito da Antiguidade Clássica de perceber a produção de obras de arte como um espécie de *techné*. A arte de fazer poesia, assim como a produção de obras plásticas ou da música, era entendida como indiscernível de outros tipos de fazeres. Sendo um fazer como qualquer outro, confundia-se com a produção de uma mesa. Justamente tendo em vista que essa relação orientava outros tipos de fazeres, Heidegger busca redescrever a obra de arte de maneira que a emancipe da relação entre forma e matéria. Para ele, deveria ter algo específico nas obras que não se confundisse com a produção de um simples utensílio, de um mero apetrecho. Heidegger, então, afirmará que o que faz de uma obra realmente obra é a possibilidade de fundar um mundo. Com isso, a definição de obra de arte nos remete à relação entre arte e verdade. Embora Danto tivesse isso em vista quando ele compara outra obra de Warhol, a *Coca-cola bottle*, com os sapatos de Van Gogh (o exemplo clássico de Heidegger em *A*

³⁸"Nossa resposta nos conecta em espírito aos romanos. Louis Kahn expressa o espírito magnificamente: “É sempre uma maravilha quando o homem aspira a ir além do funcional. Ali estava a vontade de construir uma estrutura abobadada de 30 metros de altura na qual os homens poderiam tomar banho. Oito pés teriam bastado. Mas os banhos reconheceram a necessidade humana de limpeza e a luta constante com a sujeira: os banhos de Caracalla heroizaram esse conflito!” (Tradução nossa)

Origem da Obra de Arte), ele entra, contudo, em um terreno escorregadio, digno de causar dúvida aos intérpretes de Heidegger. Quando se diz que uma obra funda o mundo, isso significa que ela apenas endossa o mundo presente, ou que tem, ao contrário, algo de prospectivo? Em outras palavras, a obra de arte abre caminho para um mundo futuro?

Podemos nos servir de uma aproximação incomum entre Adorno e Heidegger para pensar os objetos da obra de arte contemporânea que se aproximam do utensílio e do âmbito da função. O objetivo é questionar se eles realmente são capazes de ultrapassar a autonomia estética que se tornou um dos preceitos da modernidade ou se, pelo contrário, o que ocorre é um simulacro do utensílio, que, no entanto, possibilita desmascarar o âmbito histórico-social que a obra de arte moderna, pretensamente autônoma, passou a ocultar e que tem seu ápice no ensimesmamento da obra de arte modernista. Heidegger e Adorno eram críticos da “técnica” e da “racionalidade instrumental”. Para o primeiro, a obra de arte possuiria uma existência que, apesar de ter sido criada por mãos humanas, não poderia ser completamente comparada com o utensílio, tendo em vista que, ao contrário deste, não havia sido projetada para ter utilidade. Adorno, por sua vez, entende que a obra de arte é autônoma porque se diferencia da lógica de troca existente na sociedade capitalista. Tantas vezes lidos na chave de um esnobismo nostálgico em relação à vida aristocrática em contraposição à vida burguesa, é interessante notar como os aforismos de Adorno em *Mínima Moralia* parecem revelar que, para ele, o *design* de qualquer coisa deve emergir do que não é meramente útil e regido pela racionalidade instrumental. As coisas cotidianas devem possuir, dessa forma, uma espécie de “excesso” estético. Não seria isso, afinal, a beleza? Para Adorno, é o que escapa da racionalidade instrumental que dimensiona o humano. Talvez não o humano em sua efetividade e atualidade. Mas o humano potencial. O *design* dos objetos úteis ainda é um assunto subestimado mesmo entre os estetas. É talvez por que subestime a importância da dimensão estética dos objetos cotidianos que a crítica de Terry Eagleton a Adorno é implacável:

Em *Mínima Moralia*, uma mistura bizarra de insights bem-elaborados e reclamações aristocráticas, Adorno lamenta, num tom cansativo de nostalgia antitecnológica, tipicamente de alta burguesia, que não há mais, na civilização moderna, portas que fechem “quieta e discretamente”: “O que significa para o sujeito que não haja mais janelas com caixilhos e dobradiças, mas só janelas de correr; e nem mais aldravas delicadas, mas só maçanetas giratórias; e nem vestíbulos, nem degraus, na porta da frente das casas, nem muros em volta do jardim?” (EAGLETON, 1993, p. 260).

Em um dos enigmáticos aforismos de *Mínima Moralía*, chamado “Lojinha de Brinquedo”, Adorno propõe pensarmos a brincadeira e o brinquedo (nesse sentido, tão similares à sua concepção de arte autônoma) como uma espécie de resistência ao mundo administrado governado pela troca. Os brinquedos das crianças imitam as coisas cotidianas e úteis, mas estão, contudo, desprovidas de valor de uso:

É no momento mesmo em que retira das coisas que maneja a sua utilidade mediada que ela busca salvar nelas aquilo pelo qual são boas para o homem e não para a relação de troca, que deforma igualmente homens e coisas. O caminhãozinho não vai a lugar algum e os diminutos barris que carrega estão vazios; mas ele são fieis à sua determinação ao não a exercerem, ao se esquivarem ao processo das abstrações que nivela a elas aquela determinação para se firmarem como alegorias daquilo para o qual especificamente existem (ADORNO, 2008, p. 225).

Assim como os pequenos barris dos trens de brinquedo, as caixas que embalam sabão em pó de Warhol estão vazias. Reduzidas a uma casca, a uma mera embalagem, elas são apenas alegoria do valor de troca, mas estão, paradoxalmente, desprovidas de valor de uso e, por isso mesmo, impassíveis de serem trocadas por qualquer coisa. Ao menos no espaço museológico e no momento da contemplação, elas não valem nada para além do próprio valor de obra. A *pop art* parece o tempo todo brincar com a ambiguidade do faz de conta. Alicerçada na imagem e na réplica, ela simultaneamente expressa a sociedade espetacular e reaviva um olhar para as coisas que as retira do meramente útil. Como não lembrar das esculturas gigantes de comida e de objetos de Claes Oldenburg? O que nos dizem essas réplicas que não servem para coisa nenhuma e que parecem estar lá para apenas deleitar nosso olhar e imaginação? Mesmo naquilo que parece completamente imiscuído e absorvido no cotidiano existe uma dimensão utópica, encontrada no prazer e na beleza que excede o meramente útil. Esse momento de invenção, liberdade, não coerção, é aquilo que para alguns pode ser identificado como a utopia ela mesma. É nesse momento que a obra de arte é disruptiva em relação ao estado de coisas vigente, governado pela pura extração da mais-valia. No leilão a obra encontra seu valor de troca e compradores. Mas no momento da recepção estética ela é ao menos parcialmente autônoma, libertada da necessidade e da utilidade.

Andy Warhol seria, nesse sentido, comparável a Balzac e Proust? Isto é, aquele que, completamente inserido em uma lógica social, acaba por denunciá-la, ainda que a contragosto, pois revela a nostalgia da mercadoria por um mundo em que ela não tenha o valor de uma necessidade e de uma coerção? Dentre os trechos mais citados de seus diários, estão aqueles em que Warhol se regozija que a sociedade estadunidense inventou objetos e

produtos que se tornam comuns a todos, desde o presidente até o gari que varre as ruas. *Em tese*, seriam produtos comuns a todos, exceto que, como nota o próprio Warhol, não o são:

A coisa mais bonita de Tóquio é o McDonald's.

A coisa mais bonita de Estocolmo é o McDonald's.

A coisa mais bonita de Florença é o McDonald's.

Pequim e Moscou ainda não têm nada bonito.

A América é realmente A Bela. Mas seria ainda mais bonita se todo mundo tivesse dinheiro suficiente para viver (WARHOL, 2008, p. 87).

CAPÍTULO 8: INDÍCIOS DE ESCRITORES INEXISTENTES: ROBERTO BOLAÑO E OS DETETIVES SELVAGENS (1998)

Noturno do Chile é um dos primeiros romances escritos e publicados pelo escritor chileno Roberto Bolaño. Consiste em um monólogo do padre e crítico literário Sebastián Urrutia Lacroix no qual este rememora sua vida e os entrelaçamentos entre ela e a história do Chile, período que perpassa o golpe de estado levado a cabo por Pinochet. Ele havia sido convocado para dar lições sobre marxismo para Pinochet e a alta junta militar, solicitação a que ele não conseguiu se opor. Nesse breve encontro com Pinochet, o ditador se gabaria de ler livros e inclusive de ter 3 títulos publicados, ao contrário do filisteísmo ostentado pelos demais presidentes do Chile. Em meio às suas reminiscências literárias – as leituras e escritos que completou –, o padre recorda as vezes em que a literatura e a arte estiveram muito próximas das barbáries cometidas em nome da ditadura.

Ao lembrar as festas e saraus que ocorriam na casa de María Canales, e das torturas que mais tarde soube que ocorriam em seu porão, o padre visita a escritora e a inquire sobre se ela tinha conhecimento do que fazia seu marido. Ao voltar para casa depois da conversa em que ela confessava conhecimento, o padre conclui consigo mesmo: “É assim que se faz literatura no Chile, mas não só no Chile, também na Argentina e no México, na Guatemala e no Uruguai, e na Espanha, na França e na Alemanha, e na verde Inglaterra, e na alegre Itália. Assim se faz literatura. Ou o que nós, para não cair na sarjeta, chamamos literatura” (BOLAÑO, 2015, p. 115). Poucas linhas adiante, ele voltaria a expressar uma variação disso: “Assim se faz literatura no Chile, assim se faz a grande literatura do Ocidente” (BOLAÑO, 2015, p. 116). Essas linhas resumem uma das questões da prosa de Bolaño: o interesse em investigar o modo pelo qual se faz literatura no século XX.

Essas preocupações são acompanhadas por inovações formais que teriam sido trabalhadas pela incontornável influência da literatura latinoamericana recente, Jorge Luis Borges. A paródia borgiana se volta para as invenções do modernismo, seu espírito e sua ambição criadora, preservando, contudo, uma relativa alienação política que não mais é levada adiante por Bolaño. Trata-se de uma radicalização de princípios trabalhados por Borges a partir de um ponto de vista mais histórico-social, político e existencial. Antes de prosseguir, é preciso desde já desfazer um mal-entendido que pode surgir da minha argumentação: a obra de

Bolaño é mais política, o que não parece implicar que seja mais engajada. Ele não nos provê respostas prontas sobre o tipo de práxis política que deveríamos adotar.

As enciclopédias de perfis biográficos, retratando tipos curiosos e casos anedóticos, fizeram bastante sucesso desde pelo menos a publicação de *Vidas Imaginárias*, em 1896, de Marcel Schwob. Borges publicou a sua *Historia universal de la infamia*, seu primeiro livro de ficção, em 1936. *La sinagoga degli iconoclasti*, de J. Rodolfo Wilcock, escritor argentino também do círculo de Borges, Bioy Casares e Silvina Ocampo, que se radicou na Itália e passou a escrever em italiano, fora publicada em 1972, e retratava, de maneira muito similar, tipos idealistas e absurdos, que tinham dado seguimento às utopias mais delirantes. Nesse livro, vemos algumas construções satíricas de doutrinas marxistas e nazifascistas, bem como de artistas com os mais excêntricos projetos de vanguarda e experimentalismo.

A esses livros se irmana *La literatura nazi en America*, mas, diferentemente dos anteriores, temos nele um dicionário de literatura, constituído exclusivamente de biografias de escritores latino-americanos que possuíam simpatias por ideologias nazifascistas, com alguns ocasionais comentários sobre as obras que legaram para a humanidade. Em uma fórmula fácil, poderíamos dizer que *La literatura nazi na América* é um cruzamento de *História universal de la infamia* e os falsos textos de crítica literária que Borges escreveu, a exemplo de Pierre Menard. Mas o que Bolaño conseguiu acrescentar a essa conjunção de temáticas e recursos formais foram suas próprias obsessões pelos temas da violência e do mal. Ele passa em revista um dos eventos mais importantes do século XX, a ascensão do ideário nazista, ao mesmo tempo em que realiza uma paródia mordaz dos ideais e das ambições dos artistas modernistas e vanguardistas.

A literatura de Bolaño é política, mas de um modo indireto, oblíquo. Não se trata de literatura panfletária ou engajada, mas, ao apontar a lupa para a existência dos intelectuais, dos artistas, dos escritores do modernismo e da vanguarda, ele nos revela o que foi deliberadamente esquecido pelos altos sonhos da arte: que a literatura (a arte em geral) possui uma relação problemática – quando muito vicária, mas certamente inócua – com os fatos da vida. Enquanto o mundo segue, com guerras, sofrimento, destruição em massa, a literatura possui uma aparência falsamente autônoma. Ela é autônoma porque não pode interferir diretamente no mundo político-social. Não obstante isso, ela também deriva de circunstâncias sociais, que o modernismo, com seus ideias de hermetismo, deliberadamente escondeu. Nesse sentido, a

obra de arte nunca é inteiramente autônoma. Ela é, para esclarecer um dito de Adorno, simultaneamente autônoma e heterônoma, já que é coagida pelas forças e relações de produção. O que acompanha Bolaño em grande parte de suas obras é o flagrante que ele dá na vida dos escritores. Em uma outra fórmula fácil, poderíamos entender Roberto Bolaño como uma mistura de Borges e Jack Kerouac. Nele se encontra

[...] el Vitalismo enorme, kerouaquiano, casi emersoniano, podríamos decir, que anima a uma novela como *Los detectives salvajes*: vitalismo contra natura, vitalismo de vanguardia, sí, em la medida en que consume como nunca el principio vanguardista último: la abolición del límite entre las esferas, las prácticas, las órbitas humanas; la extinción de las autonomías y las especificidades; la disolución de la arte em la vida (PAULS, 2008, p. 329)³⁹.

Bolaño faz com que a metaficção passe por uma *virada materialista*. Poderíamos dizer que Bolaño está para Borges como Marx está para Hegel. O tipo de literatura altamente intelectual feita por Borges foi também uma literatura que parecia desconhecer em parte os aspectos materiais da existência, em vários sentidos: era uma literatura abstrata, mental, portanto, sem corpo, sem sensualidade, ao mesmo tempo em que foi também uma literatura voltada para problemas de ordem metafísico-teológica, em detrimento da concretude histórico-social da existência. A pecha de juvenil serviu a Bolaño e fez com que ele se tornasse profundamente carismático sobretudo dentre os jovens porque em seus livros vemos, como que por um buraco de fechadura, os aspectos vulgares e profanos da literatura: a boemia, os saraus, os entorpecentes, o sexo, a viagem, a aventura.

Bolaño elimina o dualismo mente-corpo na metaficção: qualquer obra e projeto intelectual advém de um corpo, situado geográfica e historicamente. A tentativa de defender a ideia de literatura universal nada mais é do que uma tentativa de neutralizar todos os aspectos materiais da produção intelectual e artística. Bolaño empreende o exato oposto: situa tanto quanto possível a escrita, o que não implica negar a existência de contaminações, trocas e intercâmbios multiculturais. Poucos conseguiram retratar tão bem o processo de globalização pelo qual o mundo passa. Ele próprio escritor chileno, que migrou para o México e, mais tarde, radicou-se na Espanha, possui um espanhol *sui generis*, sensível às particularidades de

³⁹ “[...] o vitalismo enorme, Kerouaquiano, quase emersoniano, poderíamos dizer, que anima um romance como *Os Detetives Selvagens*: vitalismo contra a natureza, vitalismo avant-garde, sim, na medida em que realiza como nunca o princípio vanguardista último: a abolição da fronteira entre esferas, práticas, órbitas humanas; a extinção das autonomias e as especificidades; a dissolução da arte na vida.” (Tradução nossa)

cada país hispânico, ao mesmo tempo em que é capaz de construir uma narrativa que ultrapassa fronteiras nacionais e ganha continentes para além da América Latina. Bolaño fez relativo sucesso nos EUA, dentre, é claro, certo nicho acadêmico, por ser um escritor latino-americano com grande sensibilidade para mostrar tanto a periferia como os centros de poder do globo.

Frequentemente vemos tentativas de opor a ideia de uma literatura nacional a uma literatura universal. Trata-se, é claro, de um falso problema. Alguns dos críticos mais sagazes da tradição dialética já foram capazes de esclarecer esse fato: Lukács com o capitalismo atípico da Rússia de Dostoiévski. Roberto Schwarz e o capitalismo periférico do Brasil de Machado de Assis. Bolaño é um ficcionista tanto quanto possível transcultural. Tal não se deve apenas à sua identidade e nacionalidade, mas também porque os cenários de seus livros são tanto quanto possíveis transnacionais. É impossível levarmos adiante a ideia de que a literatura universal é feita na Europa e, mais recentemente, nos EUA, e que as literaturas periféricas tem sido acolhidas nos departamentos de literatura por condescendência. A própria literatura de Bolaño zomba dessa ideia, porque demonstra como a produção e a recepção de obras artísticas são por si só políticas, expressões do poder.

Essa visão global (e a sensibilidade para identificar os mecanismos do capitalismo globalizado) já se deixa perceber em *Literatura Nazi na América*. O nazismo, enquanto ideologia política (e de ódio) amadurece na Europa. Mas essa influência se faz sentir na América Latina. Trata-se, evidentemente, de uma alusão a Adolf Eichmann e outros participantes do nazismo que buscaram refúgio na América Latina. O desconcerto derivado dessa justaposição geopolítica se deve em parte à grande miscigenação que se imputa aos países latino-americanos, aparentemente incompatível com a valorização da raça ariana realizada pelo nazismo. Por isso é possível dizer que ele costura um romance de influência global, capaz de retratar a Segunda Guerra Mundial a partir do ponto de vista do periférico. As figuras biografadas em seu romance são tão patéticas e ridículas quanto são assustadoras.

O fato de Bolaño conjugar a metaliteratura com tramas de violência e autoritarismo nos autorizaria a compreendê-lo como uma espécie de nota de rodapé da *Dialética do esclarecimento*. O nexos entre cultura letrada e barbárie é inegavelmente uma das forças motrizes da sua literatura. Contudo, ele faz mais que isso: realiza uma prestação de contas em relação ao distanciamento da obra de arte burguesa da práxis política. Sua literatura

sistematicamente denuncia a cumplicidade entre a nova arte, isto é, tanto do modernismo como das vanguardas artísticas (nisso indistintos) em sua relação com os horrores dos regimes autoritários do século XX. Essas forças se encontram imbricadas, seja através da isenção de muitos artistas em relação aos acontecimentos políticos, seja pelo apoio mais ou menos aberto de alguns ao fascismo e ao nazismo. Essa prestação de contas não se dá somente do ponto de vista retórico, mas a partir da própria forma desficcionalizada de seus romances. A fim de demonstrar como Bolaño faz da desficcionalização o terreno ideal para realizar a crítica à obra de arte burguesa, deter-me-ei na análise da obra que me parece ser uma das mais ambiciosas e bem-sucedidas de Bolaño, *Os Detetives Selvagens*.

Virginia Woolf escreveu um ensaio sobre mulheres e literatura, chamado *Um teto todo seu*, no qual a chave do argumento era que as mulheres não tinham as mesmas condições de escrever porque, materialmente, não tinham as mesmas condições: não possuíam um quarto, com privacidade, silêncio, tempo para si mesmas. O que Bolaño sistematicamente faz em sua obra é redescobrir os nexos entre produções do espírito e a vida material que tornou essas produções viáveis (ou as impediu). Assim ele foi capaz de desvendar a má consciência do modernismo, com seus manifestos artísticos, repletos de utopias estéticas que não raro buscavam passar ao largo das urgências políticas e históricas que batiam à porta. Nessa linha de investigações, ele acabou chegando ao tema de *Detetives Selvagens*: a condição periférica do artista latino-americano.

Muito já se escreveu sobre *Os Detetives Selvagens*, obra que ganhou os prêmios Herralde e Rómulo Gallegos. Elogia-se o modo como o leitor é evocado a tomar parte ativa na construção da história, ou o modo como foi retratada uma geração de poetas e escritores (nesse sentido, há quem identifique na obra ecos de outro latino-americano, o argentino Julio Cortázar e seu livro *O Jogo da Amarelinha*). Outro aspecto muito notado e discutido é o modo como Bolaño reabilita um gênero popular considerado “menor” - as histórias de detetive -, e flerta com gêneros tipicamente cinematográficos, como o *thriller* e o *road movie*. É possível destacar igualmente a forma como ficção e realidade, invenção e dados autobiográficos, misturam-se na trama e, desse modo, propiciam reflexões sobre o estatuto epistemológico e ontológico da ficção. Há ainda quem se interesse pelo modo como Bolaño está sempre se referindo, de maneiras sutis ou explícitas, à própria literatura.

O que proporciona muitos dos méritos do livro é seu formato calcado em depoimentos contados em primeira pessoa por diversos personagens que tiveram contato com o mexicano Ulises Lima e o chileno Arturo Belano. Esses, aliás, são os protagonistas do livro, que consta terem sido inspirados em um amigo de Bolaño, o escritor Mario Santiago Papasquero, e nele próprio. Arturo Belano é o alter-ego de Bolaño ao mesmo texto em que presta uma homenagem ao poeta simbolista Arthur Rimbaud, outro que, tal como a personagem, teria largado sua terra natal para viver na África.

Apesar de protagonistas, Lima e Belano em nenhum momento são os narradores da história, e só os conhecemos obliquamente, de soslaio, pelo que contam as inúmeras vozes que compõem a narrativa. O romance muitas vezes se bifurca nas histórias dos narradores, em suas confissões e digressões. Tudo se passa como se estivéssemos tomando contato com depoimentos espontâneos, sem recortes ou subterfúgios, em todas as suas possibilidades expressivas. Os relatos não são inteiramente objetivos e focados na história a respeito dos dois escritores, mas se permitem esticar até as reminiscências e a intimidade das próprias testemunhas. A trama principal, desse modo, é uma aorta que alimenta inúmeras outras artérias, casos, anedotas, núcleos narrativos. Nesses testemunhos, observamos personagens interessantíssimos expondo-se das maneiras mais diversas, sendo francos a respeito de uma passagem, de um episódio ou mesmo da inteireza de suas vidas a fim de que, com isso, não só conheçamos melhor Ulises Lima e Arturo Belano, os fundadores do grupo de poesia de vanguarda real-visceralismo, e entremos em contato com algumas pistas de seu paradeiro, mas também para que haja o registro da época. Conhecê-los, a Lima e a Belano, equivale a conhecer uma geração de artistas e poetas em sua relação com o *status quo* social e literário mexicano.

Poderíamos dizer que o livro é dividido em três partes. A primeira consiste em uma listagem com os nomes dos autores dos depoimentos, sucedidos de um local e uma data. A segunda, assim como a parte final, é um trecho do diário escrito pelo poeta de dezessete anos García Madero, que começa a contar seu relato a partir do momento em que conhece Lima e Belano. Na última parte, ele participa, junto com os protagonistas e a prostituta Lupe, da *road trip* em busca das pistas de Cesárea Tinajero pelo deserto de Sonora. Entre os dois trechos do diário de García Madero, encontram-se os testemunhos de 52 personagens, todos de alguma forma relacionados com o real-visceralismo e seus fundadores.

Walter Benjamin (1989) teve agudas intuições sobre como a literatura indiciária dizia muito sobre as cidades modernas e a massa de pessoas que as habitava. Em Edgar Allan Poe e em E. T. Hoffmann, a literatura se associa a uma observação dos vários tipos que habitam a cidade. Igualmente foi possível ao filósofo da Escola de Frankfurt comparar os retratos de Paris realizados pelo fotógrafo Atget com as cenas de um crime. Encontram-se nessas análises benjaminianas da arte moderna alguns fundamentos do romance policial e das histórias de detetives, que em pouco tempo se tornariam “massificados” e repletos de clichês e estereótipos que são em parte seguidos e em parte colocados em questão por vários livros de Bolaño. Dentre esses, seus romances mais famosos, *2666* e *Detetives Selvagens*, que flertam com as grandes histórias do gênero. Ambos os romances giram em torno da busca por um escritor desaparecido ou oculto. No romance policial tradicional, há, contudo, uma história linear sobre um mistério. Em *2666*, inicialmente o romance consiste na busca pelo escritor alemão Benno Von Archimbold, e depois se abre em outras 4 partes com personagens distintos e desprovidos de vínculos completamente discerníveis com o escritor. Em *Detetives*, há uma história fragmentada e polifônica, composta pelos diversos testemunhos, acerca de pelo menos dois mistérios: os leitores tomam contato com os vestígios de Lima e Belano, que, por sua vez, estão atrás dos vestígios da escritora Cesárea Tinajero. Diferentemente dos romances policiais tradicionais, o mistério do desaparecimento em *Detetives* jamais é solucionado satisfatoriamente. Tomando essas duas obras principais de Bolaño como exemplos, é fácil perceber que há, no trabalho do escritor, simultaneamente um flerte e um desacordo com a cultura de massa, e em particular com o romance policial.

Seguindo Benjamin, Dubois (1998) defende que a arte se torna fotográfica no que diz respeito ao aspecto indiciário. A fotografia, tal como a arte contemporânea em geral, torna-se traço e índice de um ter-estado-aí. Os exemplos de Dubois são em sua maioria das artes plásticas, mas parecem revelar bastante a respeito da força expressiva do romance do escritor chinelo. A impostura praticada por Bolaño é capaz de trazer o testemunho como um pedaço da realidade inserido na ficção. Há, dessa forma, um vínculo entre literatura indiciária e desficcionalização. Para além do fato de estarmos seguindo o trajeto e a vida desses personagens mediante os restos deixados por aqueles que os conheceram, é interessante ler *Detetives* a partir da tradição testemunhal porque, dessa forma, somos capazes de ver surgir o esboço de uma história mais geral acerca da América Latina e daqueles que fazem literatura nesse continente tão rico quanto marginalizado e esquecido. O gênero testemunhal costuma vincular-se à exposição de vidas não facilmente acessíveis às do público em geral e, em

inúmeros casos, marginalizadas. Bustamante explica que os testemunhos muito frequentemente derivam do ponto de vista dos excluídos:

[...] el testimonio literario crea su sistema de discriminación de la aptitud de los informantes. Solo que el sistema seguido es precisamente el inverso al testimonio jurídico que inhabilita o devalúa las declaraciones de acuerdo al prestigio social de los testigos (mujeres, esclavos, infames, etcétera). Para el testimonio literario, encunto procura la subversión de la Historia oficial aportando la voz de quienes tradicionalmente han sido silenciados o distorsionados, los aptos son todos aquellos perseguidos por los poderes dominantes (BUSTAMANTE, 1994, p.79).⁴⁰

Em muito essa descrição faz jus às personagens-testemunhas de *Detetives*. Dificilmente os tipos que nele se encontram poderiam ser exemplos a serem seguidos, como se esperaria do testemunho que é tido como afim ao relato hagiográfico. Entretanto, sem dúvida Bolaño dá voz aos excluídos, em vários momentos descritos a partir do conceito de lumpen. Ao descrever o comportamento errante e dado a pequenos delitos e confusões do par de protagonistas, a personagem Jacinto Requena comenta que “A otros les parecía mal, decían que era un comportamiento lumpen. El lumpenismo: enfermedad infantil del intelectual” (BOLAÑO, 1998, p. 190). De acordo com isso também se encontra o relato de outra personagem que os conhece: “**Alfonso Pérez Camarga, calle Toledo, México DF, junio de 1981.** Belano y Lima no eran revolucionarios. No eran escritores. A veces escribían poesía, pero tampoco creo que fueran poetas. Eran vendedores de droga” (BOLAÑO, 1998, p. 346).

O termo lumpen remete a *Lumpenproletariat*, conceito marxiano, que designa o grupo da sociedade composto de delinquentes, vagabundos, prostitutas etc. Essa concepção de que o artista lumpen é algo comum à geração nascida por volta de 1950 e de que o próprio Bolaño fazia parte não deve ser subestimada. Sem me deter na tentativa de estabelecer vínculos biográficos com a obra, relembro que Bolaño foi durante longo período militante de esquerda. É possível inclusive creditar um dos encantamentos da obra ao fato de ela aludir (ainda que de maneira cínica) a esse momento histórico de grande engajamento político e também de enormes esperanças em relação ao poder transformador da arte, crenças que hoje parecem tão estranhas para uma geração e classe artística em crise sobre suas próprias possibilidades de

⁴⁰ “[...] o depoimento literário cria seu sistema de discriminação a partir da aptidão dos informantes. Mas o sistema seguido é precisamente o inverso do testemunho legal que desabilita ou desvaloriza as declarações de acordo com o prestígio social das testemunhas (mulheres, escravos, infames, etc.). Para o testemunho literário, ao buscar a subversão da história oficial, dando voz àqueles que tradicionalmente têm sido silenciados ou distorcidos, os aptos se tornam todos aqueles perseguidos pelos poderes dominantes.” (Tradução nossa)

atuação e invenção. Mais do que uma história sobre Belano e Lima e os real-visceralistas, *Os Detetives Selvagens* é um relato geracional. Como bem relembra Bustamante, “Por otra parte, se objeta que la historiografía presenta el modelo del santo que es esencialmente individual e excepcional mientras que el personaje informante del testimonio literario es representativo de una comunidad” (BUSTAMANTE, 1994, p. 82). Os protagonistas são uma espécie de pretexto e linha condutora dos testemunhos. O foco da história é, na realidade, a rede de pessoas que compõe o cenário cultural latino-americano e, em particular, mexicano. Trata-se da literatura a partir do ponto de vista dos fracassados artistas do México, que, como Belano e Lima, só balbuciam protestos e implicâncias contra Octavio Paz. O conteúdo social e político que o romance desvela não é pequeno. Em outras de suas obras, Bolaño também tematizaria o racismo, a misoginia, a violência, elementos muito presentes nos testemunhos da classe de artistas lúmpen.

Nesse sentido, há pelo menos duas facetas que tornam a composição por testemunhos deste romance tão interessante: por um lado há, naturalmente, a alusão ao romance policial e a transgressão do mesmo, o que é anunciado desde o título. Na melhor das hipóteses, Lima e Belano (e mesmo nós, os leitores) somos detetives amadores, diletantes, chamados ao ofício pela urgência de conhecer a vida de Cesárea Tinajero. Por outro, é inevitável pensar nos testemunhos em questão como relatos de histórias marginais e esquecidas do México, tal como grande parte dos estudos sobre o testemunho defendem. O que os testemunhos assinalam, em grande medida, é esse outro México aquém e além da história oficial. Outro mérito do livro é o de refletir acerca do estatuto do latino-americano sem que a obra possua limitações excessivamente particularistas. Para isso contribuem os distintos cenários em que se passam as histórias testemunhadas (México, Espanha, África, Estados Unidos etc.) e as nacionalidades distintas dos personagens. Dentre esses, vários testemunham a partir da condição de latino-americanos emigrados, que sobrevivem de subempregos, crimes e pequenos furtos. O próprio Arturo Belano, assim como Bolaño, dirige-se ao México em primeiro lugar devido ao golpe de estado seguido da ditadura de Pinochet no Chile. A figura do imigrante sempre foi muito rica de conotações. Se, por um lado, corresponde a uma forma de *american dream*, por outro é o que, em muitos casos, possibilita a criação de uma “literatura menor” e transgressora, como defenderam Deleuze e Guattari a respeito de Kafka.

O alegado caráter lúmpen dessa geração também aparece no relato da personagem Pere:

Pere Ordóñez, Feria del Libro, Madrid, julio de 1994. Antaño los escritores de España (y de Hispanoamérica) entraban en el ruedo público para transgredirlo, para reformarlo, para quemarlo, para revolucionarlo. Los escritores de España (y de Hispanoamérica) procedían generalmente de familias acomodadas, familias asentadas o de una cierta posición, y al tomar ellos la pluma se volvían o se revolvían contra esa posición: escribir era renunciar, era renegar, a veces era suicidarse. Era ir contra la familia. Hoy los escritores de España (y de Hispanoamérica) proceden en número cada vez más alarmante de familias de clase baja, del proletariado y del lumpenproletariado, y su ejercicio más usual de la escritura es una forma de escalar posiciones en la pirámide social, una forma de asentarse cuidándose mucho de no transgredir nada. No digo que no sean cultos. Son tan cultos como los de antes. O casi. No digo que no sean trabajadores. ¡Son mucho más trabajadores que los de antes! Pero son, también, mucho más vulgares. Y se comportan como empresarios o como gánsters. Y no reniegan de nada o sólo reniegan de lo que se puede renegar y se cuidan mucho de no crearse enemigos o de escoger a éstos entre los más inermes. No se suicidan por una idea sino por locura y rabia. Las puertas, implacablemente, se les abren de par en par. Y así la literatura va como va. Todo lo que empieza como comedia acaba indefectiblemente como comedia (BOLAÑO, 1998, p. 511).

Assim como sua relação com o romance policial não é apenas pacífica e resultante do desejo de plena imitação, é possível observar que o que se diz (e o que se espera) comumente sobre o discurso testemunhal é em parte corroborado e em parte transgredido pela literatura de Bolaño. Ambos os aspectos são muito interessantes e cumprem um grande papel no efeito estético da obra. Nessa tentativa de imitar os testemunhos, observamos nos depoimentos traços de oralidade e uma espontaneidade muito viva, que permitem que o relato inclusive se enverede para outros rumos. Ao aparentar se basear na ausência de ficção ou *artisticidade*, a obra é capaz de convencer acerca de sua franqueza. Bustamante afirma que há no discurso testemunhal “provisiones tomadas contra la impostura” (BUSTAMANTE, 1994, p. 83)⁴¹. O que há de eminentemente paradoxal é que, embora os vários testemunhos que compõem o romance apresentem todos vários traços de um testemunho autêntico, como se, afinal, tivessem sido recolhidos do mundo real, e não simplesmente criados a partir de um referencial, eles são, em sua totalidade, testemunhos apócrifos.

Ao tratar do testemunho, Achugar (1994b) defenderia que ele deve ser estudado e compreendido como literatura, tendo em vista que há no processo de constituição de inúmeros desses relatos a necessidade de contar uma verdade que acaba por resultar em um trabalho específico com a linguagem e a criação. Trata-se de empreitada distinta, entretanto, o romance de Bolaño, pois, apesar de conter dados possivelmente autobiográficos, alusões a pessoas e

⁴¹ “Provisões tomadas contra a impostura.” (Tradução nossa)

fatos históricos (Octavio Paz, o grande poeta e ensaísta mexicano que ganhou um Nobel, por exemplo, é incluído como personagem em um dos depoimentos mais divertidos do romance), o romance como um todo foi construído como uma obra de ficção. É, desde seu planejamento até seus últimos retoques, uma obra literária, e não algo que se origina como um depoimento histórico cuja intenção é dizer a verdade e que adquire seu estatuto de literário devido à densa elaboração escrita. Nesse sentido, outra ideia interessante que surge da argumentação de Achugar (1994b) é a comparação do testemunho com o que Peter Bürger analisou acerca da arte de vanguarda. Ambos se encontram em um movimento parecido, ao diluírem os limites entre arte e vida cotidiana. Sem dúvida, aqui valeria a pena não cair nas confusões habituais feitas entre vanguarda e modernismo. As vanguardas fazem parte do modernismo, mas não podem ser plenamente equiparadas a ele. Em vários sentidos, vanguarda e modernismo são inclusive antagônicos e guardam entre si tensões irreconciliáveis. Se o modernismo se constitui em grande medida na intensificação da autonomização adquirida na modernidade e no desejo de fechar a obra cada vez mais sobre si mesma, a vanguarda frequentemente se caracterizou por tornar indiscernível arte e vida. Enquanto parte do modernismo quis acentuar sua autonomia, outra quis libertar-se de sua autonomia. Tanto do ponto de vista do procedimento quanto dos resultados técnicos e conceituais da obra de Bolaño ele se constitui como um prolongamento das vanguardas históricas. Faz-se útil, desse modo, destacar a interpretação já clássica de Vicky Unruh, *The American Vanguard: The Art of Contentious Encounters*, a partir do qual ela interpreta a literatura e as artes da América Latina como atividades, ao invés do que poderia ser entendido como uma simples coleção de textos⁴².

A diferença entre a literatura de Bolaño e a maior parte dos modernismos é justamente sua recusa em relação ao hermetismo literário que muitos críticos imputaram, elogiosamente ou

⁴² "My approach to Latin American vanguardism as a form of activity rather than simply a collection of experimental texts exhibiting certain features underscores the fact that vanguardists themselves often conceptualized art and intellectual life as action or doing. The pervasive activist spirit that characterized much of this literary work was consonant with the historical context in which the vanguards emerged" (UNRUH, 1994, p. 4).

"Minha abordagem do vanguardismo latino-americano como uma forma de atividade e não apenas como uma coleção de textos experimentais que exibem certas características ressalta o fato de os próprios vanguardistas conceituarem a arte e a vida intelectual como ação ou fazer. O pervasivo espírito que caracterizou grande parte dessa literatura foi consonante com o contexto histórico em que surgiram as vanguardas." (Tradução nossa)

não, ao modernismo. O efeito é conseguido pela fusão de gêneros tidos como massificados tal como o romance policial, o discurso testemunhal que aproxima o leitor das personagens e uma aguda vocação autorreflexiva, que não hesita em desbravar caminhos cômicos ou dramáticos para tratar da própria literatura. Mais plenamente do que nas vanguardas históricas, encontramos uma quitação de dívidas com o modernismo como um todo.

Com a chamada virada linguística no século XX, em suas vertentes mais radicais, o relativismo reivindica o mesmo estatuto ontológico e epistemológico para a ficção e a realidade. Bolaño recusa as convenções tradicionais da ficção e desenvolve sua obra a partir da imitação de textos considerados em grande medida factuais, testemunhos providos por diferentes personagens que teriam entrado em contato com os protagonistas. Linda Hutcheon (1988) interpretará esses jogos ficcionais presentes na chamada literatura pós-modernista como capazes de materializar junto à arte os principais tópicos da teoria pós-moderna que justamente defende essa impossibilidade de decisão sobre o que é factual e o que é ficcional. Assim, ela cunha o termo *metaficção historiográfica*. Embora seja possível identificar esses aspectos em momentos anteriores da história da literatura, cabe nos perguntarmos em que esse modo de expressão, realizado por Bolaño no fim do século XX, é idiossincrático e como ele se relaciona com o seu tempo histórico. Nesse sentido, voltemos à referência que Achugar faz a Peter Bürger.

Peter Bürger, juntamente a Theodor W. Adorno, é um filósofo e crítico literário que abre caminho para se pensar esse aspecto da literatura contemporânea não apenas como uma transposição ideológica de valores teóricos para a criação artística, como creio ser possível identificar nas teses de Hutcheon, mas também a partir das relações colocadas por essa inovação formal em relação ao passado recente da história da arte. O que está sendo colocado em questão por essa aproximação dos gêneros factuais é, dentre outras coisas, a autonomia formal adquirida pela obra de arte burguesa que terá no modernismo uma das expressões máximas de seu desenvolvimento. A obra de arte modernista por excelência consistirá em um construto formal hermético e monadológico, como analisa e reivindica a *Teoria estética* de Adorno (2008).

Bürger (2012), no entanto, analisará a partir de alguns processos sobretudo da artes plásticas, mas também da literatura surrealista, o modo pelo qual a arte busca se reinserir na sociedade. A arte burguesa, em sua visão, tinha como princípio dominante “o seu descolamento da práxis

vital” (BÜRGER, 2012, p. 96). Em contraposição a isso, Bürger identifica alguns exemplares da arte de vanguarda, tais como as receitas de Breton e Tzara. Nesse sentido, a principal diferença entre modernismo e vanguarda seria a relação oposta de ambos no que se refere à práxis vital.

Se compreendemos a autonomia artística como derivada de sua separação do âmbito cultural e institucional, podemos perceber que as obras citadas ainda se mantêm autônomas. Na estética de Adorno, no entanto, o conceito de autonomia artística implica, para além desse sentido habitual, também a autonomia em relação ao mercado, à indústria cultural e, conseqüentemente, a um modelo de razão instrumental em que as obras são subservientes a uma função ou utilidade prática. Não é possível considerar a volta à práxis vital como aceitação da racionalidade instrumental. Pois são, antes, expressões de maior liberdade estética sendo levadas para o cotidiano. Ao invés de engessar e podar o cotidiano a partir da consideração dos meios tendo em vista um fim, parece, antes, que esses processos levam o modelo provido pela autonomia estética para os aspectos mais imediatos e cotidianos da vida. A concepção de Bürger se torna muito profícua, no entanto, se compreendemos o passo que ele dá como uma tentativa de justificar essas inovações formais a partir do esquecimento público da arte, já sentidos e apontados por outros filósofos, tais como Hegel e Heidegger. Essa perda da importância histórica da arte teria tido como uma de suas causas justamente a autonomia da arte em relação à religião e às instituições.

Adorno, por seu turno, reconhece que as obras de arte passam por um processo de *desartificação*, que é possível ser definido, a partir da sua *Teoria estética*, como a perda da especificidade da arte em relação a outros processos. Essa tendência existiria desde pelo menos o período dadaísta. Não obstante, não é clara em sua concepção se ele considerava que esse processo engendraria a perda da autonomia formal em toda a sua plenitude conceitual. Há, sim, o reconhecimento da perda de aspectos que diferenciam a arte de outros objetos cotidianos (ou mesmo de *gestos* cotidianos, já que é possível incluir a performance e a arte participativa nessa vertente). Mas essa transformação na arte aparece, sem dúvida, como uma das possibilidades de permanência da criticidade da arte em relação à sociedade. E, nesse sentido, é possível realizar a aproximação entre Adorno e Bürger. Embora o filósofo da Escola de Frankfurt tenha sido mais conhecido por sua simpatia por obras herméticas, é certo que é possível identificar na *Teoria estética* sensibilidade aos aspectos antinômicos (dialéticos!) entre arte e práxis:

Em viva oposição à arte tradicional, a arte nova salienta o momento outrora oculto do fabricado, do produzido. [...] Já a geração precedente tinha limitado a pura imanência das obras de arte, ao mesmo tempo em que a impelia até ao extremo; através do autor enquanto comentador, mediante a ironia e a quantidade de materiais que foram habilidosamente protegidos da intervenção da arte. Daí resultou o prazer de substituir as obras de arte pelo processo de sua própria produção. Hoje, cada obra é virtualmente, como afirmava Joyce a propósito de *Finnegans Wake* antes de ele o ter publicado na íntegra, *work in progress* (ADORNO, 2008, p. 49).

Na literatura, a tendência a diluir as fronteiras entre arte e vida não raro aparece como uma possibilidade de compreensão dos aspectos materiais da própria criação e recepção literária (a primeira das 5 partes que compõem 2666, por exemplo, acompanha a vida dos críticos e acadêmicos que estudam a obra do misterioso escritor von Archimbold). Trata-se de uma literatura que, sem dúvida mais do que o modelo estereotipado da obra modernista e burguesa, aponta para fora de si mesma, para as suas próprias condições de possibilidade e produção. A literatura é entendida como práxis, da mesma forma que nas vanguardas históricas. Mas, mais claramente que nas vanguardas históricas, entendemos a produção de obras de arte a partir de uma situação e contexto históricos.

Os Detetives Selvagens pode ser compreendido como um anedotário envolvente acerca de uma geração de escritores latino-americanos, mas não somente. Uma das questões que inevitavelmente são lançadas pelo romance é: como é possível fazer literatura hoje e quem a faz? De um modo ou de outra, aponta-se para as relações de poder envolvidos na criação de uma obra artística e de sua posterior acessibilidade e divulgação ao público. Há, por exemplo, uma série de depoimentos colhidos em uma Feira Literária e outros acerca da viagem feita por escritores para a divulgação da literatura mexicana. Por isso a crítica em torno de Bolaño está sempre debatendo a função da literatura, a relação entre Ética e Estética, o estatuto da arte quando entra no mercado e na Indústria Cultural etc.

Esses aspectos na obra de Bolaño culminam na tensão existente entre a imitação de textos factuais e o ilusionismo artístico. Pois se, por um lado, a obra se coloca como uma imitação verossímil de testemunhos, por outro ela se remete, constantemente, ao próprio fazer literário e, nesse sentido, rompe com a ilusão de imitação da realidade. Os testemunhos são dados por poetas, escritores, artistas ou pessoas que de alguma forma fazem parte do cenário cultural, tais como tradutores, editores etc.

Desse modo, o romance possui o mérito de expressar a relação desses artistas mexicanos com seu próprio passado artístico e, conseqüentemente, com sua identidade nacional. Belano e Lima investigam uma antiga poeta do real-visceralismo e a metáfora em questão deve ser compreendida em toda a sua potência. O eixo de poder é deslocado. O foco não é mais o artista pensado abstratamente (e, por isso, basicamente compreendido a partir de um certo eurocentrismo), mas propriamente o artista latino-americano, em busca não só de suas origens, mas também de sua sobrevivência como produtor de arte. Esse mesmo artista não raro viaja a Europa como imigrante ilegal e faz surgir todo um histórico de opressão e imperialismo de que ele é produto. O resultado dessa abordagem é o desvelamento de vozes pouco ouvidas dentro da história da arte. Isto é, o romance inscreve e é índice da história marginal e desconhecida existente dentro da história literária oficial.

Bolaño, mais de uma vez autoexilado, é percebido como um autor transnacional. Ou mesmo não nacionalista ou anti-nacionalista, tendo em vista que não é exatamente chileno, mexicano, espanhol. Criou para si um não-lugar. Crítico das ditaduras e do fascismo, sua obra não se vincula a uma espécie de inflamação patriótica ou nacionalista. Tampouco possui o tom nostálgico e por vezes autocomplacente dos escritores do *boom* e dos artistas que criaram imagens exóticas da América Latina para exportação. Como escritor, cunhou seu estilo a partir de uma ebulição cultural. As tramas e personagens que elaborou em suas obras são moldadas a partir de exílios, fluxos migratórios e deslocamentos geográficos. 2666 se evade da Alemanha às fronteiras entre México-EUA. *Os Detetives Selvagens*, por sua vez, é um romance que se estende por diversos cenários: Cidade do México, Paris, Barcelona, África. Se territorialidade não é sinônimo de identidade, ela não pode, por outro lado, ser apagada da investigação que o escritor realiza em torno do poder. Não se trata, afinal, de um enaltecimento fetichizante do cosmopolitismo. Lima e Belano são antes os imigrantes indesejados, à margem tanto do ponto de vista social como econômico. Se a literatura é também forma de fazer refletir ética e politicamente sobre questões sensíveis do tempo presente, deve-se destacar os locais insalubres e as situações precárias pelas quais passam os imigrantes latino-americanos na Europa. Não deveriam ser entendidos como mera metáfora. Mas, se também metáfora, são uma metonímia da situação delicada em que se encontram muitos imigrantes em situação parecida. Enquanto escrevo essas linhas, o atual Presidente dos EUA, Donald Trump, causa polêmica com sua política para lidar com imigrantes ilegais no país. Sistemáticamente passa a separar crianças de seus pais, que precisam responder a processos criminais por terem entrado ilegalmente nos EUA. Latinos, e em particular

mexicanos, com quem os estadunidenses dividem fronteira, foram alguns dos grupos mais atacados por Trump desde sua campanha presidencial, na qual chegou a mencionar a possibilidade de levantar um muro que separasse EUA e México.

Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*, têm pelo menos duas considerações sobre o devir que nos auxiliam a examinar essa questão. O devir, *grosso modo*, diz respeito a fenômenos entendidos como diferentes mas afins na tradição filosófica, tais como a alteridade e o reconhecimento do Outro, bem como o processo de mudança e a multiplicidade da realidade. A primeira consideração de Deleuze e Guattari a ser destacada é que a obra de arte fundamentalmente desperta devires. Nesse sentido, pouco importa o que a obra representa:

Nenhuma arte é imitativa, não pode ser imitativa ou figurativa: suponhamos que um pintor “represente” um pássaro; de fato, é um devir-pássaro que só pode acontecer à medida que o próprio pássaro esteja em vias de devir outra coisa, pura linha e pura cor. De modo que a imitação destrói a si própria, à medida que aquele que imita entra sem saber num devir que se conjuga com o devir daquilo que ele imita, sem que ele o saiba. Só se imita, portanto, caso se fracasse, quando se fracassa. [...] Que o devir funcione sempre a dois, que aquilo que se devém devesse tanto quanto aquele que devém, é isso que faz um bloco, essencialmente móvel, jamais em equilíbrio (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 112).

A segunda consideração é que todo devir é minoritário. Os filósofos então investigam o devir-mulher, o devir-animal, o devir-judeu, etc. O devir nunca se dá a partir do homem branco europeu. Seguindo essas intuições, escreveram a quatro mãos sua famosa obra sobre Kafka. A literatura do tcheco é considerada por eles menor, pois se trata da literatura de um estrangeiro que, no entanto, exprime resistência ao se utilizar da língua daqueles que o colonizaram. A analogia entre Kafka e Bolaño não é perfeita, mas permite explorarmos a ideia de que uma das linhas nevrálgicas da obra deste último é o devir-latino, o que não corresponde a uma espécie de institucionalização ou reificação da identidade latina, seja em sentido nacional, continental ou mesmo étnica. Corresponde, ao invés disso, a uma resistência contra os processos de dominação aos quais os latinos são submetidos desde o começo da era moderna. Não é pouco importante o fato de a arte em Bolaño tantas vezes se relacionar com a dor, a injustiça e o mal. Para ele, a cultura se inscreve em uma tendência maior de dominação. Como qualquer outro fazer e atividade laboral, ela está permeada de iniquidades sócio-econômicas e exploração. A desficcionalização engendrada pelos falsos testemunhos a respeito dos artistas lúmpen Lima e Belano é em certo sentido mais radical do que a falsa crítica literária de Borges, na medida em que não aponta abstratamente para o lado de fora da obra de arte como um construto histórico, mas antes aponta para suas condições concretas de

produção. Trata-se, pois, de uma atitude amplamente anti-ilusionista, pois revela o próprio fetichismo da mercadoria com que se assemelha o fetiche da obra de arte burguesa.

Se uns desprezam o pensamento utópico, entendido como messianismo vazio, poderíamos apontar provocativamente como para tantos outros os EUA e a Europa se configuraram como uma espécie de messias, capazes de dirimir as inquietações trazidas pela especulação financeira. Essas pessoas não almejam um mundo melhor. Mais modestamente, desejam uma vida melhor para si mesmas. Se as narrativas de viagem tradicionalmente se vinculam à descoberta de maravilhas e deslumbramentos, em Bolaño ela é também uma descoberta da catástrofe. A experiência da migração varia conforme as diferenças linguísticas e culturais e os indicadores sócio-econômicos. Mas a preferência por focar os casos dos imigrantes que permanecem à margem depõe sobre o quanto o cosmopolitismo e a desterritorialização não podem ser vistos apenas como desejos-fetiche da classe abastada e intelectualizada. Buscados como uma forma de garantir a vida boa, digna e justa, frequentemente se revertem em seu contrário. Ao olhar do leitor sensível, essas tensões que se inscrevem na obra anulam a utopia ou antes a provocam?

CONCLUSÃO

Esta tese de doutorado foi minha primeira experiência com uma produção de longo prazo. Desde que elaborei o projeto de doutorado até a data de entrega do texto, mudei inúmeras vezes de perspectiva. Não foram poucas as vezes em que hesitei em inserir o derradeiro ponto final. E não é possível trabalhar como Penélope, que ao fim do dia desmanchava o que havia feito e começava novamente, do zero. A necessidade de terminá-la impõe que essas múltiplas temporalidades e mudanças de pensamento sejam apaziguadas e se reconciliem. Só me resta então justificar as escolhas que foram feitas. Este trabalho foi uma tentativa de combinar a crítica literária formalista com uma reflexão em alguma medida trans-histórica, ao tentar *definir, conceituar e teorizar* nos moldes da filosofia. Na minha formação trago a influência de uma tradição filosófica que sempre levou em consideração os aspectos históricos e sociais dos objetos. Do ponto de vista metodológico, posso dizer que tentei encontrar um meio-termo entre meu desejo de filosofar e de, ao mesmo tempo, estar mais próxima dos objetos artísticos.

Escolhi então um contemporâneo de Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, para iniciar a análise do chamado dominante pós-moderno. Uma ideia bastante difundida nos estudos literários é a de que encontraríamos a semente do pós-modernismo na América Latina muito antes de ela se espalhar pela Europa ou pelos Estados Unidos. Embora possamos observar semelhanças formais entre Pynchon e Borges, é importante, contudo, lembrarmos que apenas o segundo surge de um cenário de dependência econômica e cultural. E como falar em Borges como semente do pós-moderno se ele era contemporâneo de Samuel Beckett? Nesse sentido, fica claro que a minha leitura dá mais ênfase ao estilo e aos traços formais do que chamei de desautonomização e desficcionalização do que ao recorte cronológico. A literatura e a arte têm um modo bastante particular de existência. Obras criadas em 1930 podem ter duração mais longa no imaginário que obras criadas no ano passado. Estratégias formais e estilísticas, dessa forma, podem se manter muito vivas ao longo de um século. Assim, penso que não é exagero afirmar que Borges talvez seja um dos autores mais influentes da produção literária contemporânea na América Latina. Como um dos primeiros escritores latinos a serem significativamente lidos no exterior, também pode ter estendido sua influência para escritores

de outros continentes. Tentei mostrar, então, como muitos dos seus experimentalismos estéticos se relacionam a algumas tendências da literatura contemporânea.

Ao longo da tese, busquei debater como que a obra de arte é um tipo de produção, a um só tempo, histórica, no sentido de fato social, mas ao mesmo tempo a-histórica, no sentido de ser autônoma e portadora de características estéticas próprias em alguma medida trans-históricas e atemporais. Busquei fazer uma leitura formalista, mas os objetos que escolhi ler, parecem-me, entranham na própria forma a autoconsciência sobre o aspecto de obra como algo produzido. Lançando um olhar retrospectivo, talvez esse tenha sido o meu modo de unir, de um lado, leitura formalista e, de outro, crítica institucional e social aos moldes dos estudos culturais. Atualmente há tendências teóricas que opõem uma leitura à outra como se fossem completamente irreconciliáveis e excludentes. Como se, para analisar a forma de Bolaño, fosse necessário deixar de lado as mulheres mortas empilhadas nas páginas de 2666. Ao contrário: só é possível ver bem a forma de Bolaño se reconhecemos como essas mulheres mortas se relacionam com uma misoginia que efetivamente existe na sociedade, penetra nas relações sociais e, por fim, chega à própria estrutura formal das obras de arte. Esse reconhecimento não implica acusar o artista de misógino, mas antes busca reconhecer como a misoginia entra nos elementos estéticos da obra.

A ideia de autonomia estética pode servir a fins escusos ou mesmo perversos, na medida em que atualmente muitos empunham essa ideia para esvaziar politicamente os debates sobre o acesso e as condições de realização do trabalho intelectual - como observamos frequentemente nos debates sobre manutenção e ampliação do cânone literário. Alguns podem inclusive alegar que estamos vendo nos estudos literários “excesso” de estudos culturais, ou excesso de leituras sociológicas, com particular inspiração na obra de autores como Pierre Bourdieu.⁴³ Como qualquer outra produção e trabalho, o mundo da arte reproduz as relações de dominação encontradas na sociedade como um todo. Isso não justifica que se joguem fora as abordagens formalistas, pois ainda são elas que se demoram no que há de diferencial e específico nas produções artísticas - podendo chegar, então, ao que há de utópico nas obras. No entanto, não é mais o momento de negar que o trabalho da produção de arte e o trabalho do crítico está permeado de injustiças estruturais. A pessoa que luta para que a fome seja

⁴³ Ver MORESCHI, Marcelo. Sociologia demais. *Alea* [online]. 2014, vol.16, n.2, pp.277-286.

erradicada também deve lutar para que a falta de acesso à cultura o seja. Não é possível acreditar na sinceridade da primeira luta quando a segunda é tratada como de pouca importância - sobretudo quando o tópico em questão é a relação entre formação estética, devir histórico e imaginação crítica. Como leitores, críticos literários, artistas, etc., temos responsabilidade em relação à recuperação desse debate. Ainda que assim não fosse, quando a própria obra se põe essas questões, o crítico deve então seguir as imposições do objeto.

Observamos ao longo da segunda metade do século XX e do começo do século XXI o envelhecimento do modernismo como expressão artística. Trata-se também do envelhecimento de uma forma de imaginar associada ao hermetismo da obra e à sua possibilidade de se constituir como uma estilização profunda e idiossincrática que esconde os traços de sua relação com a sociedade. A esse processo de ocultamento das origens sociais da obra eu chamei de novo ilusionismo. A imaginação moderna se constitui como possibilidade de a obra de arte ditar suas próprias regras de constituição. No modernismo artístico, artistas quase se elevam à posição de demiurgos capazes de fazer de suas obras mundos completamente alheios à sociedade de que provinham. A intensa elaboração artística possibilitou que observássemos as obras como não diretamente advindas da sociedade. A constituição de uma linguagem própria à obra levaria inclusive a uma abstração cada vez maior, verificável nos mais diversos tipos de arte. Em suas diferentes expressões, a imaginação modernista é quase sempre solipsista à primeira vista. Que Lukács tenha entendido isso a respeito de Proust e Kafka não deveria nos causar espanto. Há certamente um núcleo de verdade nessa concepção. O que muito frequentemente vemos detratores e defensores dizerem a respeito dessas obras modernistas é que são autônomas. Mas elas apenas possuem a aparência de serem *completamente* autônomas. Se podemos afirmar que elas acentuaram a constituição de uma linguagem própria à obra individual, não é possível dizer, entretanto, que elas eliminam toda referência da obra ao social. A obra de arte autônoma está, desse modo, em relação com o seu outro, a sociedade.

Se a literatura ainda não foi bem-sucedida em se tornar práxis política, como entendo que reivindicou Benjamin em *O autor como produtor*, ela ao menos tem demonstrado, em algumas de suas expressões, cada vez mais consciência da sua estrutura dialética, isto é, autoconsciência em relação ao fato de ser um construto autônomo que, no entanto, está inapelavelmente associado às relações e forças de produção. No realismo, o trabalho, as relações e instituições sociais eram mais evidentes e estavam mais em foco do que,

comparativamente, o que foi desenvolvido durante o modernismo, com seus experimentalismos frequentemente voltados para uma intensa subjetivação ou abstração. É pertinente, então, colocá-los em perspectiva comparada com as chamadas obras pós-modernas. Essas obras também parecem falhar em se estabelecer como práxis política e/ou vital em sentido estrito e, nesse sentido, mantêm-se autônomas. Parte do fracasso se dá pelo fato de que elas se constituem mais como simulacro de gêneros textuais e objetos não autônomos do que propriamente se libertam da autonomia da arte. No entanto, através desse recurso elas mobilizam uma espécie de autorreflexividade materialista, que desvela aspectos sociais que a obra modernista ocultava - além de acrescentarem uma espécie de autocrítica artística que também se encontrava ausente no realismo. De qualquer forma, nelas, a política aparentemente ainda se realiza sob o paradoxo de não se realizar.

REFERÊNCIAS

1. ACHUGAR, Hugo. Historias paralelas/vidas ejemplares: la historia y la voz del Otro. In: ACHUGAR, Hugo (org.) *En otras palabras, otras historias*. Montevideo: Universidad de la Republica, Facultad de Humanidades e Ciências de la Educación, Departamento de Publicaciones, 1994a, p. 26-55.
2. ACHUGAR, Hugo. Notas sobre el discurso testimonial latinoamericano. In: ACHUGAR, Hugo (org.). *En otras palabras, otras historias*. Montevideo: Universidad de la Republica, Facultad de Humanidades e Ciências de la Educación, Departamento de Publicaciones, 1994b, p.13-25
3. ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: Fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
4. ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
5. ADORNO, Theodor W. *In search of Wagner*. London, New York: Verso, 2005.
6. ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
7. ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, Lda, 2008.
8. AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, escrita da potência*. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2007.
9. ALIFANO, Roberto. *Borges, Biografia verbal*. Barcelona: Plaza & Janés, 1988.
10. ANDERSON, Perry. *The origins of postmodernity*. London; New York: Verso, 1998.
11. ARANA, Juan. *El centro del laberinto: los motivos filosóficos en la obra de Borges*. Pamplona: EUNSA, 1994.
12. ARONSON, Oleg. Personification and consumption. In: *A Quarterly for Literature and the Arts*, v. 53, n. 3. 525-534.

13. BENDER, John. *Ends of Enlightenment*. Stanford, California: Stanford University Press, 2012.
14. BENDER, John. Enlightenment Fiction and the Scientific Hypothesis. In: *Representations*. Vol. 60 (Winter 1997), p.1-23.
15. BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas I. 7ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 114-119.
16. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire : um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1989.
17. BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas I. 7ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 120-136.
18. BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas I. 7ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.
19. BERARDI, Franco. *Futurability: The Age of Impotence and the Horizon of Possibility*. London, New York: Verso, 2017.
20. BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
21. BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 1998.
22. BORGES, Jorge Luis Borges. *Ficciones*. 6 ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.
23. BORGES, Jorge Luis. Herman Melville: Bartleby. In: *Prólogo con un prólogo dos prólogos*. Madrid: Alianza Editorial, 1998, p. 177-180.
24. BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas, 1923-1949: Edición Crítica*. Buenos Aires: Emecé, 2009.
25. BOURDIEU, Pierre. *A distinção: Crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

26. BUSTAMANTE, Francisco. La impronta jurídica y religiosa em el testimonio literario latinoamericano. In: ACHUGAR, Hugo (org.). *En otras palabras, otras historias*. Montevideo: Universidad de la Republica, Facultad de Humanidades e Ciências de la Educación, Departamento de Publicaciones, 1994, p. 57-89.
27. BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
28. BUTLER, Judith. Introdução. In: LUKÁCS, Georg. *A alma e a forma: ensaios*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
29. CALASSO, Roberto. *K*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
30. CAMPOS, Haroldo. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
31. CASANOVA, Pascale. La guerre de l'ancienneté. In: *Des littératures combatives. L'internationale des nationalismes littéraires*. Pascale Casanova (Org.). Paris: Éditions Raisons d'agir, 2011.
32. CASANOVA, Pascale. *Kafka en colère: Essai*. Paris: Seuil, 2011.
33. CELIS, Nikola Krestonosich. *Aspectos filosóficos en la obra de Jorge Luis Borges*. Caracas: Ediplus Producción, 2004.
34. CHAMPEAU, Serge. *Borges et la métaphysique*. Paris: J. Vrin, 1990.
35. CONNOR, Steven. *Postmodernist culture: an introduction to theories of the contemporary*. New York: Basil Blackwell, 1989.
36. CRARY, Jonathan. *24/7: late capitalism and the ends of sleep*. London; New York: Verso, 2014.
37. DANTO, Arthur. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
38. DANTO, Arthur. *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1992.
39. DANTO, Arthur. *Embodied Meanings: critical essays and aesthetic meditations*. New York: Farrar Straus Giroux, 1994.
40. DANTO, Arthur. *The transfiguration of the commonplace*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

41. DELEUZE, Gilles. Bartleby, ou a fórmula. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p.80-103.
42. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
43. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.
44. DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
45. DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1998.
46. EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.
47. ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
48. FALLER, Lincoln B. *Crime and Defoe: a new kind of writing*. Cambridge [England]; New York, NY, USA: Cambridge University Press, 1993.
49. FISHER, Mark. *Capitalist realism: Is there no alternative?* Winchester: Zero Books, 2009.
50. FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
51. FORE, Devin. *Realism after modernism: the rehumanization of art and literature*. Cambridge, London: The MIT Press, 2012.
52. FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001.
53. FREUD, Sigmund. Romances Familiares. In: ESB das obras completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro, Imago Ed., 1976. p. 243-247
54. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.
55. GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: *O Romance, I: A cultura do romance*. Moretti, Franco (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 229-658.

56. GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
57. GRAEBER, David. *The Utopia of Rules: On Technology, Stupidity, and the Secret Joys of Bureaucracy*. London: Melville House, 2016.
58. HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
59. HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
60. HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Empire*. London: Harvard University Press, 2000.
61. HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.
62. JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres: Verso, 2005.
63. LACEY, Nicola. *Women, crime, and character: from Moll Flanders to Tess of the d'Urbervilles*. Oxford; New York : Oxford University Press, 2008.
64. LANGLEY, Travis. *Batman and Psychology: A Dark and Stormy Knight*. Paperback, 2012.
65. LÖWY, Michael. *Franz Kafka, sonhador insubmisso*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
66. LUDMER, Josefina. Notas para literaturas pós-autônomas. Tradução Flávia Cera. In: *Sopro panfleto político-cultural*, n. 20, janeiro de 2010. <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>
67. LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas de grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
68. LUKÁCS, Georg. *História e Consciência de Classe: estudos sobre a dialética marxista*. 2 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

69. LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
70. LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.
71. LYOTARD, Jean-François. *Moralidades pós-modernas*. Campinas: Papirus, 1996.
72. MAGNAVACCA, Silvia. *Filósofos medievales en la obra de Borges*. Madrid: Miño y Dávila, 2009.
73. MAIOLI, Roger. *Empiricism and the early theory of the novel: Fielding to Austen*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2016.
74. MICELI, Sergio. Le nationalisme culturel du jeune Borges. In: *Des littératures combatives*. L'internationale des nationalismes littéraires. Pascale Casanova (Org.). Paris: Éditions Raisons d'agir, 2011.
75. MOORE, Alan. *A piada mortal*. DC Comics (tradução de Estúdio Criarte). São Paulo, 1988.
76. MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
77. MORESCHI, Marcelo. Sociologia demais. *Alea* [online]. 2014, vol.16, n.2, pp.277-286.
78. MURRAY, Henry A. Et al. In: VINCENT, Howard P. *Bartleby the scrivener; a symposium*. Kent: Kent State University Press, 1966.
79. PAIGE, Nicholas D. *Before fiction: the ancien régime of the novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.
80. ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
81. MELVILLE, Herman. *Bartleby, the scrivener: a story of Wall Street*. Harper Collins Publishers, 2009.
82. MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão: Uma história de Wall Street*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

83. PAULS, Alan. La solución Bolaño. In: SOLDÁN, Edmundo; PATRIAU, Gustavo. (orgs.) *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.
84. RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.
85. RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade*. São Paulo: Martins, 2007.
86. SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
87. SEGAL, Lynne. *Radical Happiness*. Moments of collective joy. London, New York: Verso, 2017.
88. SIERRA, Ana. *El mundo como voluntad y representación: Borges y Schopenhauer*. Potomac, Md.: Scripta Humanistica, c1997.
89. SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *An aesthetic education in the era of globalization*. Cambridge, London: Havard University Press, 2013.
90. SUÁREZ, Juan A. Warhol's 1960s' Films, Amphetamine, and Queer Materiality. In: *A Quarterly for Literature and the Arts*, v. 53, n. 3. 623-651.
91. STALLABRASS, Julian. *Contemporary Art: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2006.
92. STALLABRASS, *High art lite: British art in the 1990s*. London; New York: Verso, 2006.
93. TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
94. TOSWELL, M.J. *Borges the unacknowledged medievalist: Old English and Old Norse in his life and work*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2014.
95. UNDERWOOD, Doug. *Journalism and the novel: truth and fiction, 1700-2000*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2008.
96. WARHOL, Andy. *A filosofia de Andy Warhol: (de A a Z e de volta a A)*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

97. WARHOL, Andy. *Popismo: os anos 60 segundo Warhol*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
98. WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
99. WOOD, Ellen M. O que é a agenda “pós-moderna”? In: WOOD, E. M. & FOSTER, J.B. (Orgs.). *Em defesa da história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p. 7-22.
100. WOODMANSEE, Martha. *The author, art, and the market: rereading the history of aesthetics*. New York : Columbia University Press, 1994.
101. ŽIŽEK, Slavoj. *A visão em paralaxe*. São Paulo: Boitempo, 2008.
102. ŽIŽEK, Slavoj. Ditadura do proletariado em Gotham City. In: <http://blogdaboitempo.com.br/2012/08/08/ditadura-do-proletariado-em-gotham-city-artigo-de-slavoj-zizek-sobre-batman-o-cavaleiro-das-trevas-ressurge/> Publicado em: 08/08/2012. Acesso em: 25/06/2015
103. ŽIŽEK, Slavoj. *Problema no paraíso: do fim da história ao fim do capitalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.