UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RAFAELA SCARDINO LIMA PIZZOL

DIZER EM OUTRO LUGAR

A CONSTITUIÇÃO DA EXPERIÊNCIA
EM NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS

VITÓRIA
2015

RAFAELA SCARDINO LIMA PIZZOL

DIZER EM OUTRO LUGAR
A CONSTITUIÇÃO DA EXPERIÊNCIA
EM NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento.
Coorientador: Prof. Dr. Alexandre Jairo Marinho Moraes.

VITÓRIA
2015

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)

P695d Pizzol, Rafaela Scardino Lima, 1984-
Dizer em outro lugar : a constituição da experiência em narrativas contemporâneas / Rafaela Scardino Lima Pizzol. – 2015.
220 f. : il.

Orientador: Jorge Luiz do Nascimento.
Coorientador: Alexandre Jairo Marinho Moraes.
Tese (doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Literatura. 2. Crítica. 3. Literatura e sociedade. 4. Espaço e tempo na literatura. I. Nascimento, Jorge Luiz. II. Moraes, Alexandre Jairo Marinho. III. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. IV. Título.

CDU: 82

RAFAELA SCARDINO LIMA PIZZOL

DIZER EM OUTRO LUGAR
A CONSTITUIÇÃO DA EXPERIÊNCIA
EM NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras.
Aprovada em _____.

BANCA EXAMINADORA

_____
Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento
Orientador

_____
Prof. Dr. Alexandre Jairo Marinho Moraes
Coorientador

_____
Profa. Dra. Diana Irene Klinger (UFF)
Membro Titular Externo ao PPGL

_____
Profa. Dra. Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves (UFJF)
Membro Titular Externo ao PPGL

_____
Prof. Dr. Alexander Jeferson Nassau Borges (IFES)
Membro Suplente Externo ao PPGL

_____
Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral
Membro Titular Interno ao PPGL

_____
Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger
Membro Titular Interno ao PPGL

_____
Profa. Dra. Maria Mirtis Caser
Membro Suplente Interno ao PPGL

Para Casé e Alex.

A Claudio Simões Salim,

A Jorge Luiz do Nascimento,

A Gabriel Giorgi.

A literatura é sempre inatual, diz em outro lugar, fora de hora, a verdadeira história.

Ricardo Piglia

RESUMO

Esta tese busca analisar o deslocamento como forma política de produzir e ler os textos literários contemporâneos, tendo como ponto de partida a obra do escritor argentino Ricardo Piglia, para quem o deslocamento consiste no ato de "ir em direção ao outro, fazer com que outro diga a verdade do que [se] sente ou do que aconteceu — esse deslocamento, essa mudança funciona como um condensador da experiência". Assim, o deslocamento seria a forma com a qual a literatura, tanto em termos de produção (o processo de escrita), como de circulação, exerceria a oposição a discursos estabelecidos de poder, tanto de dominação estatal quanto cultural, falando sempre a partir das margens, fazendo do entre-lugar seu espaço de circulação. Tais circunstâncias seriam fundamentais para a constituição e a transmissão da experiência, pois é apenas na relação entre sujeitos que ela pode se estabelecer.

Busca-se analisar ainda como o deslocamento e a constituição da experiência são questões fundamentais que participam da organização de diversos temas destacados na obra do autor, além de estabelecer diálogo com outros escritores contemporâneos, quais sejam, Paul Auster, João Gilberto Noll, Edmundo Paz Soldán e Diamela Eltit.

Palavras-chave: 1. Deslocamento; 2. Experiência; 3. Narrativa contemporânea.

ABSTRACT

This thesis seeks to analyze displacement as a political form of production and reading of contemporary literature, beginning with the works of Argentinian writer Ricardo Piglia. According to the author, displacement means "to go towards the other, to make the other tell the truth about what [he] feels or what has happened — this displacement, this change works as an experience condenser". By seeing the ethical and political responsibilities of literature — and of the arts, we could add — from this perspective, displacement would be the way by which literary texts oppose established power discourses in terms of both production (the writing process) and circulation. Such challenging of political and cultural domination is always voiced from the borders of the developed world, making the *in-between* its space of circulation. This condition would be fundamental to the establishment and sharing of the experience, since it is only in the relationships between subjects that experience can arise.

Besides the exposed above, we also seek to analyze how displacement and the constitution of experience are fundamental questions that take part in the organization of various themes in Piglia's works, and we want stablish a dialog with other contemporary writers, which are Paul Auster, João Gilberto Noll, Edmundo Paz Soldán and Diamela Eltit.

Keywords: 1. Displacement; 2. Experience; 3. Contemporary narrative.

SUMÁRIO

1. Introdução.....11

2. Deslocamento.....22
   2.1. Cooperação.....38
   2.2. Deslocamento na obra de Ricardo Piglia.....55

3. Politizar espaços.....65
   3.1. Adesão ao tempo.....70
   3.2. Usos da cidade.....80
   3.3. Espaço virtual.....98

4. Tempo e linguagem.....109
   4.1. Resto.....111
   4.2. O tempo que resta.....122
   4.3. A linguagem dos limites.....127
      4.3.1. O pai como figuração do poder.....135
      4.3.2. Corpo-letra.....146

5. Experiência.....150
   5.1. Recusa à experiência.....162
   5.2. “A menina”.....174
   5.3. Comunidade.....180

6. Conclusão.....192

7. Bibliografia.....198
   7.1. Bibliografia de Ricardo Piglia.....199
   7.2. Bibliografia crítica sobre Ricardo Piglia.....201
   7.3. Bibliografia geral.....204

1. INTRODUÇÃO

Diz Ricardo Piglia em entrevista: “Definitivamente não há nada além de livros de viagens ou histórias policiais. Narra-se uma viagem ou um crime. Que outra coisa se pode narrar?”[1]. Partindo dessa proposição, seus romances mais recentes, *Alvo noturno* e *O caminho de Ida*, podem ser incluídos na categoria de romances policiais, ainda que viajantes sejam peças fundamentais de sua construção.

Em *Alvo noturno*, Tony Durán, um norte-americano de origem porto-riquenha viaja a um povoado na Província de Buenos Aires por questões que, à medida que avançamos na leitura do texto, tornam-se menos claras. A princípio, é o acompanhante das irmãs Belladona, tendo ido com elas para a Argentina depois da viagem das gêmeas aos Estados Unidos. Posteriormente, sua morte será ligada a questões de brigas financeiras e por herança entre os Belladona, a família mais poderosa deste povoado nunca nomeado. A busca pela resolução do crime será compartilhada pelo investigador Croce, representante da tradição de detetives clássicos à maneira de Dupin e Holmes, e Emilio Renzi, figura familiar ao leitor pigliano. Enviado pelo jornal *El mundo* para fazer uma reportagem sobre o assassinato de um norte-americano na pampa argentina, Renzi passa a acompanhar de perto o trabalho de Croce, sendo um *outro* necessário à constituição de sentido:

> Sempre precisava de alguém com quem falar para esboçar seu discursinho particular, as palavras que estavam sempre circulando em sua cabeça como uma música, e então ao falar selecionava os pensamentos e não dizia tudo, esforçando-se para que seu interlocutor refletisse com ele e chegasse, antes, às mesmas conclusões a que ele próprio chegara, porque nesse caso poderia confiar em seu raciocínio,

[1] PIGLIA, Ricardo. O laboratório do escritor. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 73. No original: “En definitiva no hay más que libros de viajes o historias policiales. Se narra un viaje o se narra un crímen. ¿Qué otra cosa se puede narrar?” PIGLIA, R. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001, p. 16.

> já que o outro também o pensara com ele. Nisso era parecido com todos os que são inteligentes demais — Auguste Dupin, Sherlock Holmes — e precisam de um auxiliar para pensar com eles e não sucumbir ao delírio[2].

O outro como aquele com quem se pode constituir sentido e que, de certa forma, também valida a experiência do sujeito, é assunto discutido por Piglia não apenas em seus textos de ficção, mas também em seus ensaios. A inserção do outro no discurso faz tomar distância em relação à própria palavra: aquilo que parece impossível de dizer pode ser enunciado recorrendo ao outro, à experiência desse outro. Se nos perguntamos por que Piglia elege a viagem e o crime, o que têm em comum tais temas, a resposta nos conduzirá ao fato de que, em ambos, estamos diante do outro, do desconhecido, do estrangeiro. Pois se o viajante é o estrangeiro no sentido mais usual do termo, o criminoso o é na medida em que se coloca à margem das relações sociais estabelecidas. Em *Alvo noturno*, o principal suspeito do crime é o mordomo Yoshio, com quem Durán talvez tivesse uma relação amorosa. Podemos ver, não apenas neste romance, mas também no anterior, *Dinheiro queimado*, um apontamento para a criminalização dos comportamentos homoeróticos: o principal suspeito deve ser aquele cujos atos são, em mais de um sentido, desviantes, pois Yoshio diz a Croce que este o vai condenar pelo assassinato por ser o mais estrangeiro neste povoado de estrangeiros. Na obra de Piglia, o que movimenta o texto e produz experiência

---

[2] PIGLIA, R. *Alvo noturno*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, 122. No original: "Necesitaba siempre alguien con quien hablar para borrar su discursito privado, las palabras que le daban vueltas siempre en la cabeza como una música y entonces al hablar seleccionaba los pensamientos y no decía todo, tratando de que su interlocutor reflexionara con él y llegara, antes, a sus mismas conclusiones, porque entonces podía confiar en su razonamiento ya que otro también lo había pensado con él. En eso se parecía a todos los que son demasiado inteligentes —Auguste Dupin, Sherlock Holmes— y necesitan un ayudante para pensar con él y no caer en el delirio". PIGLIA, R. *Blanco nocturno*. Barcelona: Anagrama, 2010, p. 141.

são as relações de alteridade e deslocamento, como veremos no desenvolver da tese.

A epígrafe do primeiro romance do escritor, *Respiração artificial*, composta de versos do poema *Terra devastada*, de Eliot, afirma a importância do sentido para a constituição da experiência. Em entrevista por ocasião do lançamento de *Alvo noturno* na Argentina, Piglia afirma que "a experiência supõe o sentido"[3]. Em seus ensaios, como veremos, desenvolve a questão, destacando a importância do outro para que o sentido possa se efetivar, como é o caso do raciocínio de Croce, citado anteriormente, que se ancora na alteridade em busca de ligações com o mundo exterior a seus pensamentos.

Em *Alvo noturno*, novamente a epígrafe retoma o tema da experiência, numa frase de Céline: "A experiência é uma lanterna que só ilumina quem a leva". Se acreditarmos que a experiência só se pode dar em relações de construção de sentido (o que conduz à necessidade do outro e à instauração do discurso como instância social), devemos concordar com a definição de Piglia de que "a experiência se dá nesses momentos em que algo ilumina esse fragmento em que se está vivendo"[4]. Assim, com destaque para formas de ver melhor, e de constituir sentido com o que se vê, o romance é marcado por imagens associadas à visão, podendo esta se dar com clareza ou turvação.

Em seu artigo "Ambos mundos (sobre *Alvo noturno* de Ricardo Piglia)", Edgardo Berg aponta para a grande quantidade de duplicações presentes no

---

[3] No original: "la experiencia supone sentido" PIGLIA, R. "Ricardo Piglia: la épica de la novela policial" [Entrevista a Garzón, Raquel]. Revista Ñ. 7 de agosto de 2010. <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/08/07/_-02206991.htm>. Acesso em 20 de mar. 2013.

[4] No original: "la experiencia se da en esos momentos en que algo ilumina ese fragmento en que uno está viviendo". PIGLIA, R. "Ricardo Piglia: la épica de la novela policial", op. cit.

romance, em especial aquelas decorrentes da visão. O estudioso afirma que, "como lógica do duplo e como regime de sentido, o romance se desloca sobre as bordas do análogo e do parecido ou nos interstícios da identidade similar de vários diversos"[5]. Uma passagem que merece destaque é o desenho feito por Croce, um desenho ambíguo, que pode representar tanto um pato quanto um coelho, bastante reproduzido em livros de ilusão de ótica, para afirmar que "a pessoa vê o que sabe e não consegue ver se não sabe... Descobrir é ver de outro modo o que ninguém percebeu"[6]. A concepção de Croce do que seja descobrir é bastante próxima daquela de experiência descrita nas epígrafes comentadas. A experiência, assim como o descobrimento, é uma forma de criar sentido com o mundo e, portanto, de ver melhor. O nome do romance é retirado de uma nota de rodapé, inserida pelo narrador quando Croce e Renzi, viajando pelo campo à noite, "de repente viram uma lebre paralisada de pavor, branca, imóvel, no círculo iluminado, como uma aparição no meio das sombras, um ponto-alvo na noite que de repente ficou para trás"[7]. A nota de rodapé, num deslocamento temporal, afirma que Renzi lembrou-se dessa lebre, dez anos depois, nas vésperas do início do conflito nas ilhas Malvinas, ao ler no jornal *The Guardian* que os soldados ingleses contavam com óculos infravermelhos que lhes permitiam enxergar na escuridão e disparar contra um "alvo noturno". Assim, se a

---

[5] BERG, Edgardo. "Ambos mundos (sobre *Alvo noturno* de Ricardo Piglia)". In: MORAES, Alexandre; SCARDINO, Rafaela. *Traços de um outro mapa*: literatura contemporânea nas Américas. Vitória: Edufes, 2013, p. 244.

[6] PIGLIA, R. *Alvo noturno*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, 123. No original: "uno ve lo que sabe y no puede ver si no sabe... Descubrir es ver de otro modo lo que nadie ha percibido". PIGLIA, R. *Blanco nocturno*. Barcelona: Anagrama, 2010, p. 143.

[7] PIGLIA, R. *Alvo noturno*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, 129. No original: "de pronto vieron una liebre, paralizada de terror, blanca, quieta, en el círculo iluminado, como una aparición en medio de la oscuridad, bajo el haz de luz, un blanco en la noche que de pronto quedó atrás". PIGLIA, R. *Blanco nocturno*. Barcelona: Anagrama, 2010, p. 149.

experiência — uma operação de descobrimento (ou deslocamento) que vai em direção ao outro para incluí-lo no discurso, um discurso que só se pode enunciar *com* o outro — é uma luz tênue, a violência e a guerra necessitam da visão inequívoca na aniquilação do outro, do estrangeiro.

Partindo do texto de Berg, podem ser enumeradas algumas duplicidades no romance, a começar pelas gêmeas, seus dois irmãos e os dois principais suspeitos do crime, Yoshio Dazai e o jóquei Anselmo Arce; além da lebre e do coelho, animais comumente confundidos. Mas chamam também a atenção as possíveis associações entre esse texto e os romances anteriores de Piglia, como se personagens e situações se repetissem, para além, é claro, da presença já destacada de Emilio Renzi. Podem-se traçar paralelos entre o velho Belladona e o senador de *Respiração artificial*, entre Luca e o engenheiro de *A cidade ausente*, entre Yoshio e o coreano Fujita, do mesmo livro. Os personagens, e seus medos, suas obsessões, deslocam-se entre os textos de Piglia, de forma a criar redes que entrelaçam o leitor.

O ponto de partida para esta tese será o artigo "Uma proposta para o novo milênio", texto publicado por Piglia em 2000, em que defende que o deslocamento deva ser a proposta para a literatura que virá. Sua concepção de deslocamento é, necessariamente, um deslocamento em direção ao outro, mas também um deslocamento centrífugo em relação ao centro, uma fala das bordas, um olhar de viés. Poderíamos dizer que a linguagem em Piglia é uma linguagem de segundo grau, como a define Roland Barthes: uma linguagem que testemunhe "mesmo que levemente, de um poder de desencaixe: a paródia, a anfibologia, a

citação sub-reptícia”[8]. Ou então, que sua literatura é uma literatura menor, como a definem Deleuze e Guattari, necessariamente política em suas operações de desterritorialização. Encontra “pontos de não-cultura e de subdesenvolvimento, zonas linguísticas de terceiro mundo”[9] em sua busca por dizer a experiência. E dizer da experiência é levar a língua a seus limites, fazer com que a linguagem deixe “de ser representativa para tender para os extremos”[10]. Assim, a leitura da obra de Piglia aqui empreendida buscará investigar como o deslocamento atua na possibilidade de dizer da experiência e, também, como se torna via criativa ele mesmo.

Nesse exercício do pensamento crítico, a tese permite-se deslocar-se ela mesma deste objeto primeiro, adotando o deslocamento como gesto crítico e buscando o descentramento do objeto: o olhar que deixa de se fixar no centro parte em busca de outras configurações do texto literário contemporâneo, de outras formas de pensar o presente. A análise parte de uma experiência da literatura como uma ética da alteridade; sai do discurso positivo da identidade para se abrir para a indeterminação resultante do contato efetivo com o outro, que propiciará a constituição de uma comunidade.

Assim, outros escritores são convocados à fala — Paul Auster, João Gilberto Noll, Edmundo Paz Soldán, Diamela Eltit[11] — além de outras formas de

---

[8] BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moiés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 80.

[9] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: para uma literatura menor. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003, p.55-56.

[10] DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka*: para uma literatura menor, op. cit., p. 49.

[11] O *corpus* literário foi composto por textos, e autores, contemporâneos das Américas. Ainda que seja comum a separação entre o Norte e o Sul, um “eles” anglo-americanos e um “nós” latino-americanos, esta tese, investida num olhar para além do centro — do centro como forma de olhar —, entende-se americana, parte de um continente que durante muito tempo, o tempo da constituição disso que

criação e resistência — como os movimentos sociais, o pixo, o rap — e outros discursos que costumamos situar fora do campo artístico, como o registro jornalístico.

A reflexão e o pensamento sobre o contemporâneo acontecerão, portanto, não só a partir da obra desses autores, mas também, ou principalmente, *com* elas. Pois a crítica literária é, afinal, um diálogo com e sobre o mundo, um diálogo com a obra literária de instauração do mundo. A escrita crítica busca participar da responsabilidade da escrita literária na constituição do real, sem criar a coincidência entre crítica e literatura, mas instalando a tensão criativa, propositiva: o deslocamento discursivo. A tese deve "pôr-se em jogo" com a obra literária. Pois, como a obra literária tem a necessidade de ser mundo, a crítica, de algum modo, precisa — para fazer jus à literatura — aceitar a participação nesse espaço de fala que se vê diante da possibilidade e da impossibilidade de dizer.

A escrita crítica não deve se confundir com a escrita poética. No entanto, talvez ela possa, sim, assumir o desafio de se relacionar com o poético, a fim de também contribuir para a constituição do real, ao participar da elaboração de discursos que o compõem. A escrita crítica procura, assim, agir *com* a escrita poética, o que significa confrontar-se com o real, que resiste à palavra.

Contra uma noção de pureza não de todo combatida ainda, a crítica que assume a responsabilidade do poético desenvolve uma proposta de contaminação: a distância para o texto literário, bem como a diferença entre os discursos, não pretende erigir barreiras. A exercício crítico se deixa então contaminar — e essa contaminação não ambiciona a indistinção. A reflexão sobre as dinâmicas

---

chamamos nossa cultura, incorporou o mais radical lugar do outro de uma civilização, a europeia, que se via como o centro e a medida do mundo.

criativas de cada atividade alicerça a relação que passa a questionar uma tradicional (e brutal) hierarquia. Estruturas de poder operam circunscrevendo lugares. Melhor: estruturas de poder estabelecem imobilidades (também, ou sobretudo, subjetivas). Por isso a contaminação aqui funciona como um caminho para a alteridade a partir do deslocamento, mesmo que clandestino.

Busca-se ver não apenas o mundo, mas também os textos críticos e teóricos trazidos à reflexão, a partir da/com a literatura. Não usar a teoria para ver melhor a literatura, mas o contrário. A literatura estará presente, aqui, também como um modo de olhar para o mundo. Como as luzes fracas e intermitentes dos vaga-lumes de que fala Didi-Huberman[12], uma luz que, apesar da insistência dos discursos que proclamam seu fim, insiste em sobreviver.

O texto literário, que tensiona a cisão entre o real e a linguagem, será mobilizado por um gesto crítico que tampouco se pretende apartado seja do mundo (abrindo-se para discursos que se poderia imaginar pouco afeitos aos estudos literários) seja da criação poética (pois não se apresenta como um acontecimento redentor que finalmente revelaria o significado da obra). Os sentidos do texto emergem, plurais, no habitar esse deslocamento que é o próprio ato da leitura, ao pôr em circulação os códigos tanto da obra quanto do mundo, transfigurando-os.

---

[12] Postular a vitória da "máquina totalitária", segundo o filósofo, "[é] ver somente a noite escura ou a ofuscante luz dos projetores. [...] É não ver mais nada. É, portanto, não ver o espaço — seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável — das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos *apesar de tudo*. // A questão é crucial, sem dúvida inextricável. Não haverá, portanto, resposta dogmática para essa questão, quero dizer: nenhuma resposta geral, radical, *toda*. Haverá apenas sinais, singularidades, pedaços, brilhos passageiros, ainda que fracamente luminosos. Vaga-lumes, para dizê-lo da presente maneira". DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 42-43.

A experiência não pode ser dissociada da linguagem. O exercício crítico nos mostra isso significativamente, uma vez que se instaura ao interagir com uma linguagem singular a fim de formar uma experiência múltipla. Assim, a experiência que emerge da atividade crítica se constitui na linguagem literária (sem contornos fixos) e no permitir-se a contaminação com o ato poético: o gesto crítico não pretende sair ileso. Justamente porque a vontade de certeza que determina hierarquias encarregadas de isolar discursos é preterida em privilégio de um desejo de alteridade, tomando para si o desafio do descentramento.

***

Quatro capítulos conformam este estudo, todos eles deslocando-se a partir de leituras das obras de Piglia, especialmente de seu romance *A cidade ausente*, em que uma máquina geradora de relatos atua como elemento desestabilizante. No primeiro capítulo, é apresentado o deslocamento, que servirá de conceito-guia à tese, objetivando compreendê-lo na obra literária e ensaística de Piglia; ainda neste capítulo, busca-se entender como tal estratégia constitui uma relação com as heranças e tradições culturais que nos conformam, possibilitando um olhar para o outro do qual emerja a cooperação e, quem sabe, um germe de comunidade. O segundo capítulo, por sua vez, está voltado para um pensamento sobre a cidade como local de falas de resistência, que incluem a obra literária, mas também outros discursos de criação de formas de produção e transformação dos espaços socialmente dados, como a internet, deslocando-os de seus usos

previstos. Já no terceiro capítulo se desenvolve uma reflexão sobre a linguagem poética como um lugar de resistência, uma linguagem que se propõe a ir até o limite do indizível, ocupar essa zona que se funda entre a possibilidade e a impossibilidade de dizer para inaugurar territórios de propositividade e de sentido. Isso propiciará a instauração da experiência, tema do último capítulo da tese, que termina analisando a constituição de relações de afeto e de uma comunidade possível para aqueles que se abrem para o deslocamento e as incertezas que dele advêm.

2. DESLOCAMENTO

Interrogar-se pela literatura de uma época é também interrogar-se sobre como uma sociedade se conhece a si mesma. Dentro da economia global dos discursos sociais, a literatura muitas vezes joga um papel de deslocamento e de interferência.

Edgardo H. Berg

Só se escreve quando se muda de lugar.

Ana Costa

Em 1985, Italo Calvino escreve suas "Lições americanas", uma série de palestras a serem proferidas na Universidade de Harvard, contendo aquelas que ficaram conhecidas como *Seis propostas para o novo milênio*. Na introdução ao conjunto de textos, reitera sua confiança no futuro da literatura, por acreditar que "há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar"[13]. Como se sabe, a morte do escritor deixou o trabalho incompleto, faltando a última conferência. Já no limiar do novo século, o escritor argentino Ricardo Piglia toma para si a tarefa de escrever a proposta que falta, a partir do olhar enviesado daqueles situados às margens, os habitantes da periferia do mundo dito desenvolvido. Seu artigo "Uma proposta para o novo milênio"[14] — e também a conferência "Três propostas para o novo milênio (e cinco dificuldades)"[15], que desenvolve e expande o tema — coloca a questão do deslocamento como forma de pensar "o futuro da literatura ou a literatura do futuro"[16], o que implica, por sua vez, pensar em uma "literatura potencial"[17]. Deslocar é, também, poder dizer de outro lugar; poder falar a partir das margens da circulação econômica e cultural. Pois perguntar-se sobre o futuro da literatura é, inerentemente,

---

[13] CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 11.

[14] Artigo originariamente publicado no jornal argentino *Clarín*, em 1999. Será utilizada, aqui, a versão publicada na revista *Margens/Márgenes* em 2001 e a tradução de Marcos Visnadi para o Coletivo Chão da Feira. PIGLIA, R. *Uma proposta para o novo milênio*. Trad. Marcos Visnadi. Lisboa, Buenos Aires: Coletivo Chão da Feira, 2012. Disponível em <http://www.chaodafeira.com/wp-content/uploads/2012/02/uma-proposta.pdf>. Acesso em 06 abr. 2012. Texto original: PIGLIA, R. "Una propuesta para el nuevo milenio". In: *Margens / Márgenes*, n. 2, 2001.

[15] PIGLIA, R. "Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)". In: *Casa de las Américas*, La Habana, n. 222. Disponível em http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistacasa/222/piglia.htm. Acesso em 25 ago. 2011.

[16] PIGLIA, R. *Uma proposta para o novo milênio*, op. cit., p. 01. No original: "el futuro de la literatura o la literatura del futuro". PIGLIA, R. "Una propuesta para el nuevo milenio", op. cit., p. 01.

[17]Cf. PIGLIA, R. "Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)", op. cit., s/p.

questionar a tradição cultural em que se está inserido: “que tradição persistirá, apesar de tudo”?[18] Não nos deve surpreender que Calvino, em suas conferências, também parta de uma releitura da tradição e inicie sua fala retomando as *Metamorfoses* de Ovídio. De forma semelhante, Piglia, por toda a sua obra, fará releituras — em especial da tradição argentina — e desterritorializará discursos de legitimação e de estabelecimento do poder (estatal, letrado, cultural).

A proposta deste trabalho é que o deslocamento de que nos fala o autor argentino é uma forma política de pensar a literatura, e de produzi-la. Não é ocasional, portanto, que o escritor escolhido por Piglia para exemplificar o deslocamento, em seu artigo, seja Rodolfo Walsh, conhecido por sua atuação não apenas no sentido de abrir o discurso àqueles a quem é negada a possibilidade de voz, mas também por sua militância política, que levou a seu desaparecimento durante a última ditadura militar na Argentina. Na discussão sobre o deslocamento como proposta para a literatura, é colocada a questão das responsabilidades éticas e políticas do escritor, tema caro a Piglia, como o demonstram não apenas seus artigos e entrevistas, mas também sua produção literária: o escritor deve atuar como um detetive, descobrir a verdade que se esconde sob a narrativa do poder estabelecido, pois,

> diferentemente do que se pode pensar, a relação entre a literatura — entre romance, escritura ficcional — e o Estado é uma relação de tensão entre dois tipos de narrações. Poderíamos dizer que também o Estado narra, que também o Estado constrói ficções, que também o Estado manipula certas histórias. E, em um sentido, a literatura constrói relatos alternativos, em tensão com esse relato que constrói o Estado, esse tipo de histórias que o Estado conta e diz[19].

---

[18] Todos os textos que não contarem com edição em língua portuguesa serão traduzidos por mim. No original: “¿Qué tradición persistirá, a pesar de todo?”. PIGLIA, R. “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, op. cit., s/p.

[19] No original: “a diferencia de lo que se suele pensar, la relación entre la literatura – entre novela, escritura ficcional – y el Estado es una relación de tensión entre dos tipos de

Assim, Piglia afirma o caráter fundamentalmente político da prática literária: criar alternativas ao discurso do poder, deslocando-o. O deslocamento — que pode ser aproximado da desterritorialização das literaturas menores, conforme Deleuze e Guattari[20] — seria a forma com a qual a literatura, tanto em termos de produção (o processo de escrita) quanto de circulação, exerceria a oposição a discursos estabelecidos de poder, dominação seja estatal seja cultural, falando sempre a partir das margens, fazendo do entre-lugar seu espaço de circulação. Conforme definição de Piglia, o deslocamento consiste no ato de "ir em direção ao outro, fazer com que outro diga a verdade do que [se] sente ou do que aconteceu — esse deslocamento, essa mudança funciona como um condensador da experiência"[21]. O narrador da proposta política de Piglia afasta-se, assim, daquele tradicional, descrito por Benjamin, que oferece conselhos. Sua atuação pela manutenção da experiência consiste em *deslocar-se*, sair de sua posição central e dar espaço à voz do outro.

Para Piglia, o deslocamento seria uma forma de transmitir a experiência, não apenas informar sobre ela; para tanto, afirma, é preciso estabelecer "uma

---

narraciones. Podríamos decir que también el Estado narra, que también el Estado construye ficciones, que también el Estado manipula ciertas historias. Y, en un sentido, la literatura construye relatos alternativos, en tensión con ese relato que construye el Estado, ese tipo de historias que el Estado cuenta y dice". PIGLIA, R. "Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)", op. cit., s/p.

[20] Cf. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka*: para uma literatura menor, op. cit.

[21] PIGLIA, R. *Uma proposta para o novo milênio*, op. cit., p. 03. No original: "Ir hacia otro, hacer que el otro diga la verdad de lo que siente o de lo que ha sucedido, ese desplazamiento, ese camino funciona como un condensador de la experiencia". PIGLIA, R. "Una propuesta para el nuevo milenio", op. cit., p. 02.

relação nova com a linguagem dos limites”[22] — aquela que busca dizer da experiência e da dor. O deslocamento implica, portanto, a inserção do outro na narrativa: deixar que fale esse outro que diz, também, do sujeito que narra; encontrar no outro algo que o identifique ao eu, que lhes seja comum, ainda que esse algo seja a dor. Como exemplo dessa operação de deslocamento, cita mais uma vez a obra de Walsh, demonstrando como este autor

> faz um pequeníssimo movimento para conseguir que alguém por ele possa dizer o que ele quer dizer. Um minúsculo deslocamento, então, e aí está tudo, a dor, a compaixão, uma lição de estilo. Um gesto que me parece muito importante para entender como se pode chegar a contar esse ponto cego da experiência, que quase não se pode transmitir[23].

Como forma de ilustrar tal movimento, Piglia cita um trecho de “Carta a Vicky”, texto em que Walsh narra o assassinato de sua filha pelos militares: “Hoje no trem um homem dizia: ‘Sofro muito. Queria deitar e dormir e acordar daqui a um ano’. [...] Falava por ele, mas também por mim”[24]. Com esse pequeno deslocamento, chamando à fala um outro que possa dizer por ele de sua dor, Walsh aproxima-se daquilo que Piglia denomina o “ponto cego da experiência”, o ponto em que dois sujeitos podem reconhecer-se um no outro, e compartilhar algo.

---

[22] PIGLIA, R. *Uma proposta para o novo milênio*, op. cit., p. 02. No original: “una relación nueva con el lenguaje de los límites”. PIGLIA, R. “Una propuesta para el nuevo milenio”, op. cit., p. 02.

[23] PIGLIA, R. *Uma proposta para o novo milênio*, op. cit., p. 01. No original: “hace un pequeñísimo movimiento para lograr que alguien por él pueda decir lo que él quiere decir. Un pequeño desplazamiento, entonces, y ahí está todo, el dolor, la compasión, una lección de estilo. Un gesto que me parece muy importante para entender cómo se puede llegar a contar ese punto ciego de la experiencia, que casi no se puede transmitir”. PIGLIA, R. “Una propuesta para el nuevo milenio”, op. cit., p.02.

[24] PIGLIA, R. *Uma proposta para o novo milênio*, op. cit., p. 02. No original: “Hoy en el tren un hombre decía: ‘sufro mucho, quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año’. [...] Hablaba por él pero también por mi”. PIGLIA, R. “Una propuesta para el nuevo milenio”, op. cit., p.02.

Vivemos num tempo de instabilidades, caracterizado pelo que Bauman denomina *Unsicherheit*, termo alemão que pode ser traduzido como "incerteza, insegurança e falta de garantia"[25]. As ansiedades, a insegurança, a falta de espaços públicos e o enfraquecimento da dimensão política de nossas vidas dificultam — chegando a impedir, em muitos casos — a organização de ações coletivas que gerem perspectivas de mudanças. Muitas vezes somos obrigados a uma movimentação incessante, sem poder nos ater a um trabalho ou mesmo a uma cidade, sem perspectivas de criação de vínculos profundos. Segundo estudos de Richard Sennett,

> [j]á se estimou que um jovem que tenha entrado para a força de trabalho em 2000 mudará de empregador de 12 a 15 vezes ao longo da carreira. Nas organizações, as relações sociais também são de curto prazo, e a prática gerencial recomenda que as equipes de trabalho não sejam mantidas por mais de nove a doze meses, para que os empregados não se vinculem pessoalmente uns aos outros[26].

Diante desses dados, é fundamental o questionamento referente aos lucros (econômicos e sociais, no sentido de manutenção da dominação) gerados pela instabilidade e pelo deslocamento. O que se ganha quando equipes de trabalho não podem criar vínculos subjetivos? Quando trabalhadores não podem planejar seus futuros, pois não podem contar com o fato de que continuarão empregados, mesmo a curto prazo? Com a precarização das relações interpessoais e dos

---

[25] BAUMAN, Zygmunt. *Em busca da política*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 2000, p. 13. O termo *Unsicherheit* dialoga com seu oposto *Sicherheit* (segurança, certeza, garantia), utilizado por Freud em seu *O mal-estar na civilização*. Bauman argumenta que, diferentemente do exposto por Freud no começo do século XX, a sociedade ocidental no limiar do novo século sacrifica noções de segurança a uma crescente liberdade individual, cujas consequências podem ser resumidas numa "*corrosiva desesperança existencial*" (p. 25, grifos do autor).

[26] SENNETT, Richard. *Juntos*: os rituais, os prazeres e a política da cooperação. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 18. A esse respeito, cf., do mesmo autor, *A corrosão do caráter*: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. Rio de Janeiro: Record, 2006.

vínculos sociais, a "satisfação instantânea", escreve Bauman, "parece uma estratégia razoável":

> E assim, continua o sociólogo, a política de "precarização" conduzida pelos operadores dos mercados de trabalho acaba sendo apoiada e reforçada pelas políticas de vida, sejam elas adotadas deliberadamente ou apenas por falta de alternativas. Ambas convergem para o mesmo resultado: o enfraquecimento e a decomposição dos laços humanos, das comunidades e das parcerias[27].

A experiência de nosso tempo globalizado é não apenas a da instabilidade e da movimentação, a que poderíamos ainda dar o nome de deslocamento, mas também a de afirmação de identidades e da busca por pontos de segurança, mesmo que fictícios. Em oposição ao deslocamento impositivo, adota-se o comportamento *blasé* e a suposta segurança de uma identidade que se pretende fixa e imutável, como se constata a partir do acirramento de movimentos ultraconservadores e fundamentalistas. A atitude *blasé* foi definida por Georg Simmel, nas primeiras décadas do século XX, como uma forma de proteção da grande quantidade de estímulos da metrópole, pois, "se houvesse [nas grandes cidades], em resposta aos contatos externos [...] tantas reações interiores quanto as da cidade pequena, [...] a pessoa ficaria completamente atomizada internamente e chegaria a um estado psíquico inimaginável". Assim, o habitante da metrópole, "na recusa a reagir a seus estímulos, [tem] a última possibilidade de acomodar-se ao conteúdo e à forma da vida metropolitana"[28]. Em nossos tempos, poderíamos falar de uma possível transposição da atitude *blasé* (como forma de proteção à imposição de estímulos sociais) à prevalência da depressão,

---

[27] BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 187.

[28] SIMMEL, Georg. "A metrópole e a vida mental". In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. 4 ed. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1979, p. 17.

estudada por Maria Rita Kehl como “sintoma social contemporâneo”. Desse modo, os depressivos — de forma semelhante, porém mais acirrada e mais incômoda, socialmente, que os que adotavam a atitude *blasé* —fecham-se em uma sociedade que tem na felicidade não uma possibilidade para a vida do sujeito, mas uma imposição. Uma felicidade, é bom que se sublinhe, que somente será valorizada na medida em que for exibida e aprovada socialmente. Aqueles que se fechavam no começo do século passado, no entanto, estavam em conformidade com um imperativo de ordem e discrição, em que era fundamental não deixar transparecer seus sentimentos. Em nossos dias, os depressivos, por sua vez, são um “incômodo ruidoso” que deve ser calado com medicamentos para que não afundem “a nau dos bem-adaptados ao século da velocidade, da euforia *prêt-à-porter*, da saúde, do exibicionismo e, como já se tornou chavão, do consumo generalizado”[29].

Uma outra característica de nossos tempos, o desejo de uma identidade estável advém da vontade de se sentir em segurança, conforme a expectativa de, em alguma medida, encontrar um refúgio onde se abrigar das intempéries dos incessantes fluxos globalizantes. O fortalecimento de identidades locais e a repulsa ao diferente, ainda que não sejam novidades, constituem-se como formas de lidar com a descentralização e a fragmentação das identidades contemporâneas[30]. Para Sennett, o desejo de homogeneização detectado em nossas sociedades está ligado não só à reafirmação de identidades circunscritas, mas também ao rechaço do diferente:

---

[29] KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão*: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009, p. 22.

[30] Cf. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

> A sociedade moderna está gerando um novo tipo de caráter. É o tipo de pessoa empenhada em reduzir ansiedades provocadas pelas diferenças, sejam de natureza política, racial, religiosa, étnica ou erótica. O objetivo da pessoa é evitar qualquer sobressalto, sentir-se o menos estimulada possível por diferenças profundas. [...] A homogeneização cultural é evidente na arquitetura moderna, no vestuário, na comida de rápido consumo, na música popular, nos hotéis... A relação é globalizada e interminável. "Todo mundo é basicamente igual" expressa essa visão de mundo que busca a neutralidade. O desejo de neutralizar toda diferença, de domesticá-la, decorre [...] de uma angústia em relação à diferença, conectando-se com a economia da cultura global de consumo. Um dos resultados é o enfraquecimento do impulso de cooperar com aqueles que se mantêm teimosamente Outros[31].

O estrangeiro é aquele que está próximo, não o exótico total, diz Simmel[32]. Tomemos como exemplo o caso do Brasil, onde aumentam os números da violência contra minorias: negros, homossexuais, mulheres[33]. Tais manifestações constituem um ataque ao estrangeiro dentro de uma concepção de identidade (masculina, branca e heteronormativa) muito frágil e já esgarçada, que alguns tentam defender a todo custo, recusando-se à abertura para o diverso que habita o seio da sociedade. É importante notar que o aumento do conservadorismo se dá de forma mais destacada entre os jovens, justamente aqueles que estão mais vulneráveis à corrosão das estruturas de amparo social, como saúde e educação

---

[31] SENNETT, Richard. *Juntos*: os rituais, os prazeres e a política da cooperação. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 19.

[32] Cf. SIMMEL, Georg. "O estrangeiro". In: MORAES FILHO, Evaristo de (org.). *Georg Simmel*: sociologia. São Paulo: Ática, 1983, p. 182-188.

[33] O Observatório da Discriminação Racial, Violência Contra a Mulher e LGBT da Bahia publica todos os anos relatório referente às agressões às minorias durante o carnaval de Salvador, uma das maiores festas populares do país. Em 2006, na primeira edição do relatório, foram registradas 128 ocorrências de racismo (as únicas registradas naquele momento). Em 2010, quando passou a incluir registros de violência contra a mulher e homofobia, o relatório detectou 606 ocorrências. Destas, 279 eram oriundas de preconceito racial, o que significa um aumento de 117%. Como deixa claro o relatório, tal aumento é, também, fruto de uma melhora nos mecanismos de registros, mas ainda assim a taxa de crescimento de ocorrências demonstra um acirramento dos comportamentos discriminatórios. O relatório pode ser acessado em http://www.pnud.org.br/pdf/Relatorio_Salvador.pdf.

públicas, previdência, etc[34]. O aumento do consumo de medicamentos antidepressivos por jovens, em especial crianças e adolescentes, está ligado à falta de tempo subjetivo para lidar com seus problemas. Pressionados a estarem sempre ostentando sinais de felicidade e bem-estar, os adolescentes não compartilham com o grupo seus problemas, atitude que consistiria num exercício de vida pública para esses jovens que, por medo de serem estigmatizados, fecham-se em seu sofrimento: "o medo da rejeição e da humilhação agrava o sofrimento desses adolescentes acostumados a medir seu valor, no grupo de referência, por sua capacidade de gozar e de se divertir"[35]. No conto "Alguma coisa urgentemente", de João Gilberto Noll, encontramos na figura do narrador um desses adolescentes que, abandonados pelos pais, preferem enfrentar as dificuldades sozinhos, sem recorrer à ajuda de seus pares, diante dos quais temem adotar uma postura fragilizada: "Sabia que estava sozinho, com o único dinheiro acabando, mas era preciso preservar aquele ar folgado dos garotos da minha idade"[36]. Tornam-se, assim, mais suscetíveis à instabilidade social, fragilizando sua já esboroada rede de sustentação: o personagem do conto em questão deverá recorrer à prostituição para sobreviver.

Os personagens de Noll, assim como os de diversos escritores contemporâneos, estão em constante deslocamento — mais especificamente um deslocamento de ordem física: movimentando-se, são levados a transitar por

---

[34] Para maiores informações consultar a "Pesquisa nacional por amostragem domiciliar sobre atitudes, normas culturais e valores em relação à violação de direitos humanos e violência, 2010. Um estudo em 11 capitais", Nancy Cardia (coord.), NEV-USP/INCT-Cepid/Secretaria de Direitos Humanos/ Unfa, 2011. Disponível em http://www.nevusp.org/downloads/down264.pdf.

[35] KEHL, M. R. *O tempo e o cão*, op. cit, p. 285.

[36] NOLL, João Gilberto. "Alguma coisa urgentemente". In:___. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 685.

espaços com os quais, muitas vezes, não chegam a estabelecer relações de identidade. Também na obra de Piglia os personagens movimentam-se de forma incansável, sendo uma das questões fundamentais de seus textos o exílio. Em "Prisão perpétua", o personagem Steve Ratliff (conhecido em Mar del Plata como "o inglês", mas que na verdade havia nascido em Nova York) levava sempre à mão um mapa de sua cidade natal. Numa entrevista, no entanto, Piglia afirma que "uma pessoa não necessita de um mapa para a cidade onde nasceu, precisa de um mapa para o lugar onde é estrangeiro. O mapa é a metáfora de que se é um forasteiro"[37]. Portar um mapa de Nova York não é apenas carregar consigo parte da cidade que se deixou; mas eleger, de todos os objetos que poderiam recordar-lhe sua cidade natal, justamente o mapa — uma abstração totalizadora da cidade, que a retira de sua dimensão humana — significa não pertencer a tal cidade, já não possuir relações identitárias tão estáveis com ela que se lhe possa denominar "minha cidade". Assim, Ratliff, exilado em Mar del Plata, é estrangeiro, também, em Nova York, e torna-se um sujeito sem *lugar*[38].

Um outro exilado de Piglia, o polonês Tardewski de *Respiração artificial*, diz a Renzi que, em sua juventude, tinha grande fascínio "pelo mundo dos fracassados que circulam nos ambientes intelectuais"[39]. Declara ainda que, na verdade, durante toda a sua vida esforçou-se por tornar-se um desses fracassados,

---

[37] No original: "uno no necesita un mapa para la ciudad donde nació, uno necesita un mapa para el lugar donde es extranjero. El mapa es la metáfora de que se es un forastero". PIGLIA, R. *Crítica y ficción*, op. cit., p. 114.

[38] O antropólogo Marc Augé define *lugar* como aquele espaço com o qual o sujeito pode estabelecer relações de pertencimento e identidade, sendo a instabilidade, também, uma de suas características. AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. 2ª ed. Campinas, SP: Papirus, 1994

[39] PIGLIA, R. *Respiração artificial*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1987, p. 153. No original: "por el mundo de los fracasados que circulan en los ambientes intelectuales". PIGLIA, R. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992, p. 164.

culminando em seu estabelecimento em Concórdia, Entre Ríos. Durante sua espera pelo tio no Clube Social, Renzi, por intermédio de Tardewski, conhece muitas dessas figuras que o polonês define como fracassados, como o conde russo que depende da ajuda de amigos para sobreviver e o possível ex-membro do partido nazista refugiado na Argentina. "Mas que é, disse [Tardewski], um fracassado?", e assim os define o polonês:

> Um homem que não tem, talvez, todos os dons, mas muitos, inclusive bem mais do que os comuns em certos homens de sucesso. Tem esses dons, disse, e não os explora. Ele os destrói. De modo, disse, que na realidade destrói sua vida[40].

Buscando explicar o modo de olhar daqueles que denomina "fracassados", Tardewski diz que olham "em excesso" e recorre ao conceito formalista de *ostranenie*, comumente traduzido por estranhamento: "essa maneira de olhar é o que eu chamaria de *ostranenie*: estar sempre fora, à distância, noutro lugar, e poder, assim, ver a realidade além do véu dos hábitos, dos costumes"[41].

O fracassado é, assim, mais um deslocado, mas que tem características peculiares que podem ser aproximadas da categoria contemporânea denominada por Bauman como "vagabundos", aqueles que se movimentam por imposição, ao contrário dos "turistas" que, a princípio — e apenas aparentemente —, se movimentariam por desejo.

---

[40] PIGLIA, R. *Respiração artificial*, op. cit., p. 142. No original: "¿qué es, dijo, un fracasado? Un hombre que no tiene quizás todos los dones, pero sí muchos, incluso bastantes más que los comunes en ciertos hombres de éxito. Tiene esos dones, dijo, y no los explota. Los destruye. De modo, dijo, que en realidad destruye su vida". PIGLIA, R. *Respiración artificial*, op. cit., 1992, p. 152.

[41] PIGLIA, R. *Respiração artificial*, op. cit., p. 143. No original: "Pero retomando lo que le decía, esa forma de mirar afuera, a distancia, en otro lugar y poder así ver la realidad más allá del velo de los hábitos, de las costumbres". PIGLIA, R. *Respiración artificial*, op. cit., 1992, p. 153.

Conforme a definição de Bauman, os turistas seriam a epítome da civilização contemporânea ocidental, que tem na mobilidade um valor: caracterizam-se por manterem-se sempre em movimento, sem nunca demarcar um ponto de chegada, ou seja, de fixação. Os turistas "partem porque acham o lar maçante [...] ou porque esperam encontrar em outro lugar uma aventura mais excitante"[42]. Mesmo quando ocorrem paradas em seus itinerários, estas são

> acampamentos, não domicílios. Por mais longo que cada intervalo da viagem possa mostrar-se no fim, é vivido, em cada momento, como uma estada de pernoite. Só as mais superficiais das raízes, se tanto, são lançadas. Só relações epidérmicas, se tanto, são iniciadas com as pessoas dos lugares. Acima de tudo, não há nenhum comprometimento do futuro, nenhuma incursão em obrigações de longo prazo, nenhuma admissão de alguma coisa que aconteça hoje para se ligar ao amanhã[43].

Vagabundos são o *alter ego* dos turistas: movimentam-se por que são impelidos, e seu desejo seria o de poder permanecer parados, sem ser, no entanto, bem-vindos onde quer que seja. Movem-se porque sua experiência é a de um mundo permanentemente inóspito.

É importante lembrar a ressalva de Bauman, no entanto, de que tanto turistas quanto vagabundos são metáforas de nossos tempos: "uma pessoa pode ser (e frequentemente o é) um turista ou um vagabundo sem jamais viajar fisicamente para longe [...]"[44], ou seja, são sujeitos que não conseguem estabelecer relações de *lugar* com os espaços pelos quais circulam. Assim, os "fracassados" de Tardewski podem ocupar, concomitantemente ou em momentos diversos, a posição de turistas ou vagabundos, como é o caso do próprio

---

[42] BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 116.

[43] BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*, op. cit., p. 115.

[44] BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*, op. cit., p. 118.

personagem, mas são também uma contrapartida necessária à visão unilateral do mundo, uma visão dominada pelo centro. Entretanto, mesmo com as devidas ressalvas, o deslocamento de Piglia ultrapassa as categorias de turista e vagabundo, cujo deslocamento está ligado à instabilidade. Para Piglia, o deslocamento pode também ser criativo, propiciar o olhar enviesado, oferecer uma possibilidade de "fazer diferente". E, dando um passo adiante do enunciado por Tardewski, propõe o deslocamento como o processo de ir ao encontro do outro para que se possa tomar a palavra:

> Poderíamos falar de estranhamento, de *ostranenie*, de efeito de distanciamento. Mas me parece que aqui há algo mais: se trata de colocar o outro no lugar de uma enunciação pessoal. Trazer até ele [o escritor] esses sujeitos anônimos que estão aí como testemunhas de si mesmos[45].

Dessa forma, podemos retomar a operação realizada por Walsh, que permite que falem, que testemunhem por si mesmos, aqueles de quem foi retirada a possibilidade de fala. Em *Operação massacre*, falam os esquecidos (e apagados) sobreviventes do fuzilamento do motim peronista de José León Suárez, do qual, a princípio, acreditava-se não haver sobreviventes. Narrar esta história de mortos que ainda vivem, daqueles que experimentaram a violência de forma mais brutal, torna-se imperativo para Walsh. Confrontado com a violência dos fuzilamentos, Walsh questiona-se sobre a possibilidade de continuar seu jogo de xadrez, seus contos fantásticos. Até que alguém lhe diz que "há um fuzilado que vive". É interessante notar que, nessa frase, condensa-se a possibilidade de fala da

---

[45] No original: "Podríamos hablar de extrañamiento, de ostranenie, de efecto de distanciamento. Pero me parece que aquí hay algo más: se trata de poner al otro en el lugar de una enunciación personal. Traer hacia él a esos sujetos anónimos que están ahí como testigos de sí mismo". PIGLIA, R. "Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)", op.cit., s/p.

testemunha impossível, o que sofreu a violência em sua totalidade, aquele que viu a górgona, para utilizarmos a expressão de Primo Levi. E é a possibilidade de escutar aquele que de outra forma não teria voz que o leva a escrever o livro:

> Não sei o que me atrai nessa história difusa, distante, cheia de improbabilidades. Não sei porque me peço que fale com esse homem, por que estou falando com Juan Carlos Livraga.
> Mas, depois, sei. Olho essa cara, o buraco na bochecha, o buraco maior na garganta, a boca fraturada e os olhos opacos onde fica flutuando uma sombra de morte. Me sinto insultado, como me senti sem o saber quando ouvi aquele grito doloroso atrás da persiana.
> Livraga me conta sua história incrível; acredito nela no ato.
> Assim nasce aquela investigação, este livro[46].

Paloma Vidal, em sua leitura de Walsh, coloca-se em consonância com a proposta pigliana de deslocamento e responsabilidade política da literatura ao afirmar que o escritor "responde a um apelo urgente, atravessado por uma história que o revolta. É impossível não contá-la. Essa é a missão da literatura: trazer à luz o que está nas sombras, denunciar a injustiça, falar pelos que não podem"[47]. Assim como Walsh, também Piglia, bem como os outros escritores presentes nesta tese, poderia "voltar para o jogo de xadrez". Deixar de lado a preocupação política ligada à literatura não seria injustificado, não apenas durante a forte repressão exercida pelos regimes ditatoriais, mas mesmo hoje, dados os influxos de nosso tempo instável e conservador. Talvez o surto de conservadorismo em nossa sociedade seja, também, uma forma de lidar com a

---

[46] No original: "No sé qué es lo que consigue atraerme en esa historia difusa, lejana, erizada de improbabilidades. No sé por qué pido hablar con ese hombre, por qué estoy hablando con Juan Carlos Livraga. Pero después sé. Miro esa cara, el agujero en la mejilla, el agujero más grande en la garganta, la boca quebrada y los ojos opacos donde se ha quedado flotando una sombra de muerte. Me siento insultado, como me sentí sin saberlo cuando oí aquel grito desgarrador detrás de la persiana. Livraga me cuenta su historia increíble; la creo en el acto. Así nace aquella investigación, este libro". WALSH, Rodolfo. *Operación masacre*. Buenos Aires: Tipo Fanzine Ediciones, 2011, p. 19.

[47] VIDAL, Paloma. *Depois de tudo*: trajetórias na literatura latino-americana contemporânea. 234f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006, p. 13.

insegurança — presente na vida laboral/econômica, de forma mais agressiva e visível, bem como nas relações sociais como um todo, sempre mediatizadas e submetidas a influxos de desejos e necessidades esvaziadas e sazonais. Tal experiência de deslocamento impede a criação de vínculos, o que muitas vezes dificulta o estabelecimento de práticas sociais de colaboração e criatividade compartilhada. Impede, ainda, o estabelecimento de relações de afeto e de ligações subjetivas, ultrapassadas pela busca do lucro. Mais uma vez é possível citar um personagem de Noll, o narrador de *O quieto animal da esquina*[48] , que, em seu relacionamento com Kurt, uma espécie de protetor, pergunta-se incessantemente: "o que ganho com isso?". Assim, somos levados a lidar com relações interpessoais como se fossem objetos dispostos ao consumidor: só devemos nos comprometer com elas, ou seja, "comprá-las", se nos oferecerem a garantia da satisfação e do lucro imediatos. Caso contrário, comprometer-se em um relacionamento seria uma perda de tempo (além de uma abertura para a insegurança inerente a toda troca entre sujeitos).

2.1. Cooperação

Em seu livro *Juntos*, Richard Sennett volta-se para o estudo da cooperação, enfraquecida, em nossa sociedade, pelas desigualdades e pela homogeneização cultural. Mas, propõe o sociólogo, "voltar o olhar para fora gera um vínculo social melhor do que imaginar que os outros estão refletidos em nós

[48] NOLL, João Gilberto. *O quieto animal da esquina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

mesmos ou fazer como se a própria sociedade fosse construída como um salão de espelhos”[49]. Assim, o deslocamento, conforme proposto por Piglia, ao inserir o outro no discurso, nos obriga a olhar para fora. Um deslocamento da cooperação, para utilizar a proposta de Sennett.

No romance *Sunset Park*, de Paul Auster, um grupo de jovens fica sem ter onde morar na esteira da recessão econômica que assolou os Estados Unidos em 2008. Juntos, formam uma comunidade possível numa casa abandonada que invadem e habitam, exercitando formas de cooperação e trabalho em conjunto. Quando são expulsos da casa que habitavam, não se pode dizer que o romance tenha um “final feliz”, mas fica claro o desenvolvimento de habilidades sociais de cooperação e mesmo de criação de vínculos subjetivos pelos protagonistas em sua convivência que, de certa forma, lembra as casas comunitárias descritas por Sennett.

As casas comunitárias eram associações de voluntários situadas em comunidades de baixa renda, que ofereciam educação, aconselhamento ou apenas a receptividade de um espaço em que os ocupantes se sentissem acolhidos, e constituíam, conforme definição do autor, “uma experiência de sociabilidade”[50]. Seus ocupantes, assim como os personagens de Auster, eram pessoas paralisadas por suas experiências de perda e exclusão na sociedade capitalista. As casas possuíam, em geral, um organizador comunitário cuja função seria a de estabelecer laços de sociabilidade entre a população da casa, muitas vezes através do incentivo à cooperação. “A questão social nas casas comunitárias tinha, assim, duas frentes: como encorajar a cooperação com outros que diferem e como

[49] SENNETT, Richard. *Juntos*, op. cit., p. 333.

[50] SENNETT, Richard. *Juntos*, op. cit., p. 71.

estimular o puro e simples desejo de associar-se”[51]. Os frequentadores dessas casas deveriam, então, exercitar sua capacidade de “olhar para fora” e buscar no contato com o outro pontos em comum que possibilitassem a construção de uma melhoria em sua atual situação social, de forma semelhante à estratégia de convivência adotada pelos jovens do romance de Auster.

Em *Sunset Park*, Miles Heller é um jovem sem fortes vínculos com sua família ou sem maiores perspectivas quanto a seu futuro — traço comum a muitos personagens de Auster — que trabalha “removendo lixo” de casas tomadas pelos bancos aos proprietários que não conseguiram continuar com o pagamento de suas hipotecas. Miles toma para si a tarefa de documentar a desolação que encontra com imagens: tira fotos dos objetos abandonados nas casas cujo lixo, esses mesmos objetos outrora significativos, deve recolher.

> Cada casa é uma história de fracasso — de falência ou de inadimplência, de dívida e de execução de hipoteca — e ele assumiu a missão de documentar os últimos vestígios daquelas vidas desfeitas a fim de provar que as famílias desaparecidas estiveram ali algum dia, que os fantasmas de pessoas que ele nunca vai ver e jamais irá conhecer ainda estão presentes nas coisas descartadas, dispersas em suas casas vazias[52].

Miles precisa encontrar os sujeitos que habitaram aqueles espaços, reconhecer sua presença para que possa reconhecer algo também em si.

Florencia Garramuño analisa a literatura contemporânea a partir de seu trabalho com o que denomina “os restos do real”. Tais textos, como a vida

---

[51] SENNETT, Richard. *Juntos*, op. cit., p. 69.

[52] AUSTER, Paul. *Sunset Park*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 07. No original: “Each house is a story of failure — of bankruptcy and default, of debt and foreclosure — and he has taken it upon himself to document the last, lingering traces of those scattered lives in order to prove that the vanished families were once here, that the ghosts of people he will never see and never know are still present in the discarded things strewn about their empty houses”. AUSTER, Paul. *Sunset Park*. London: Faber and Faber, 2010, p. 03.

mesma, seriam constituídos de "escombros e ruínas que a experiência e os acontecimentos depositam sobre a superfície opaca da existência"[53]. A própria experiência aparece como algo incompleto, sempre oblíqua, devendo ser buscada lá onde parece não estar. Uma experiência que não atende ao desejo de saber, à vontade de certeza de uma concepção positiva de sujeitos e identidades. Essa literatura, segundo a autora, busca narrar o inarrável através da proliferação, e responder "ao suposto esgotamento da ficção com a irradiação de novas formas de narrar"[54].

Em *Sunset Park*, a ânsia de Miles por fotografar tudo o que vê parece relacionar-se a esse movimento da literatura contemporânea descrito por Garramuño. Os objetos fotografados por Miles são descritos como "*coisas abandonadas*", suas fotografias chegam aos milhares e o que fotografa é, de modo geral, aquilo que seria facilmente descartado: meias, bonecas, panelas... Restos da presença de pessoas que foram obrigadas a abandonar suas casas às pressas.

Ainda no contexto do trabalho com a proliferação de restos e a luta pela constituição da experiência, é possível estabelecer linhas de continuidade entre *Sunset Park* e *No país das últimas coisas*, do mesmo autor. Neste último romance, Anna Blume escreve para registrar a destruição da cidade ao seu redor, e também encontra sua subsistência na recolha de destroços, restos de vidas desconhecidas que ficaram para trás. Mas, assim como Miles, acaba por

---

[53] No original: "escombros y ruinas que la experiencia y los acontecimientos depositan sobre la superfície opaca de la existência". GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca*: literatura y desencanto. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 96.

[54] No original: "responde al supuesto agotamiento de la fición com la irradiación de nuevas formas de narrar". GARRAMUÑO, F. *La experiencia opaca*, op. cit., p. 20.

constituir comunidade, e laços afetivos, com outros tão desamparados quanto ela. O início dos dois romances, e as atividades em que se engajam os dois protagonistas — "Num mundo que desmorona, num mundo de ruína econômica e de agruras implacáveis e cada vez maiores, remover o lixo é um dos poucos negócios prósperos no setor"[55], diz o narrador de *Sunset Park* — deixam clara a continuidade: Miles também habita um mundo de destruição (ainda que agora possamos nomeá-lo, ao contrário da cidade nunca nomeada habitada por Anna), e também ele buscará na constituição de afetos uma possibilidade de resistência.

"Essas são as últimas coisas", são as palavras iniciais de *No país das últimas coisas*. "Uma a uma, vão desaparecendo para nunca mais voltar. Podia lhe falar das que vi, das que já não existem, mas duvido que haja tempo. Tudo vem acontecendo muito depressa, já não consigo reter os fatos"[56]. O romance de 1987 foi muitas vezes descrito como distópico ou mesmo apocalíptico pela crítica, mas a tentativa de Anna Blume de narrar, ou pelo menos enumerar, as coisas — num sentido amplo, que abrange mais que apenas objetos, mas também pessoas, laços afetivos, subjetividades e a própria cidade — que estavam desaparecendo antes que ela pudesse registrar sua precária existência estabelece diálogo profundo com as fotografias de Miles, personagem de um romance com fortes referências ao presente de cidades norte-americanas, inclusive no título.

---

[55] AUSTER, P. *Sunset Park*, op. cit., p. 08. No original: "In a collapsing world of economic ruin and relentless, ever-expanding hardship, trashing out is one of the few thriving businesses in the area". AUSTER, P. *Sunset Park*, op. cit., p. 04.

[56] AUSTER, P. *No país das últimas coisas.* Trad. Luiz Araújo. São Paulo: Best Seller, s/d, p. 09. No original: "These are the last things, she wrote. One by one they disappear and never come back. I can tell you of the ones I have seen, of the ones that are no more, but I doubt there will be time. It is all happening too fast now, and I cannot keep up". AUSTER, P. *In the country of last things*. New York: Penguin Books, 1988, p. 01.

> Ele não tem a menor ideia do motivo por que se sente compelido a tirar essas fotos. Compreende que é uma busca vã, sem nenhum possível benefício para ninguém, e mesmo assim toda vez que ele entra numa casa sente que as coisas chamam por ele, falam com ele nas vozes das pessoas que não estão mais ali, pedem a ele para serem olhadas pela última vez, antes de serem descartadas[57].

Miles fotografa, assim como Anna escreve, para resistir. A proliferação destes "restos do real" nos textos é uma forma de fissurar a separação discursiva que impede o deslocamento e a contaminação entre literatura, vida e política. A memória aparece aqui como exercício colaborativo e ético de impedir o total apagamento do outro, sejam os desabrigados à beira da inanição na cidade sem nome de *No país das últimas coisas*, sejam as pessoas desalojadas em *Sunset Park*. O real ultrapassa qualquer possibilidade de explicação[58] e irrompe no texto através da proliferação de escombros de vidas cujas possibilidades de constituição de experiência se pretende aniquilar. Os objetos fotografados — assim como os objetos reparados do Hospital de Coisas Quebradas de Bing Nathan, futuro companheiro de moradia de Miles Heller — estabelecem uma relação com os que os possuíram, com suas histórias, experiências e afetos, de forma a possibilitar o germe de um desejo de comunidade, conforme veremos adiante.

Como dito anteriormente, o romance dialoga com a crise econômica de 2008, cuja origem nos Estados Unidos (a mais facilmente identificável, pelo menos) é o setor imobiliário. Sobre tal crise, David Harvey propõe que surge de

---

[57] AUSTER, P. *Sunset Park*, op. cit., p. 09. No original: "He has no idea why he feels compelled to take these pictures. He understands that it is an empty pursuit, of no possible benefit to anyone, and yet each time he walks into a house, he senses that the things are calling out to him, speaking to him in the voices of the people who are no longer there, asking him to be looked at one last time before they are carted away". AUSTER, P. *Sunset Park*, op. cit., p. 05.

[58] "Só consigo narrar, não posso fingir compreender", escreve Anna Blume. AUSTER, P. *No país das últimas coisas*, op. cit., p. 25.

uma das contradições inerentes ao capitalismo, a contradição existente entre o valor de uso e valor de troca. Acerca de tal fenômeno, o geógrafo escreve que o foco no valor de troca de algo tão fundamental como o direito à habitação gerou um descompasso econômico que submeteu aqueles que buscavam adquirir uma residência aos influxos do mercado financeiro sem qualquer forma de preparo ou proteção:

> Na recente crise do mercado imobiliário nos Estados Unidos, cerca de 4 milhões de pessoas perderam suas casas por execução de hipoteca. Para elas, a busca pelo valor de troca destruiu o acesso ao valor de uso da habitação. Muitas pessoas ainda estão "submersas" em seus financiamentos. [...] A busca irresponsável pelo valor de troca destruiu, por fim, a capacidade de muitos de adquirir e, consequentemente, manter seu acesso ao valor de uso da habitação[59].

Em *Sunset Park*, encontramos descrições das reações dos desabrigados inscritas, como rastros, nas casas abandonadas visitadas por Miles. A frustração daqueles que não compreendem, ou melhor, compreendem apenas instintivamente o sistema que lhes custou o direito à moradia fica registrada nas ações de destruição da propriedade que lhes foi tomada pelo banco, legítimo dono do imóvel frente à inadimplência daqueles que deixaram de pagar a hipoteca, conforme o discurso da ordem. "Rara é a casa que tenha sido deixada em sua condição original por seus antigos donos", escreve o narrador. "Na maioria das vezes, houve uma erupção de raiva e violência, um furor de despedida, um surto

---

[59] No original: "In the recent property market crash in the United States, about 4 million people lost their homes through foreclosure. For them, the pursuit of exchange value destroyed access to housing as a use value. An untold number of people are still "under water" in their mortgage finance. [...] The reckless pursuit of exchange value destroyed, in short, the capacity for many to acquire and afterwards sustain their access to housing use values". HARVEY, David. *Seventeen contradictions and the end of capitalism*. New York: Oxford University Press, 2014, p. 21-22.

de vandalismo arbitrário [...][60]". Essas reações viscerais encontrarão certas respostas, certas possibilidades de respostas, nas ações de Miles e seus amigos, quando estes tentarem a instauração de formas de resistência ocupando uma casa vazia à espera de alguma mudança na especulação imobiliária de Sunset Park, bairro pobre e de imigrantes do Brooklyn.

No romance, Sunset Park é descrito como um

> território situado entre as ruas 15 e 65, na zona oeste do Brooklyn, uma vasta babilônia que começa na Upper New York Bay e acaba na Nona Avenida, onde residem mais de cem mil pessoas, entre as quais mexicanos, dominicanos, poloneses, chineses, jordanianos, vietnamitas, brancos americanos, negros americanos e uma colônia de cristãos de Gujarat, na Índia. Armazéns, fábricas, construções à beira do rio, uma vista para a Estátua da Liberdade, o Terminal de Embarque do Exército, fechado, [...], uma basílica [...], bares frequentados por bandos de motoqueiros, escritórios que compram cheques, restaurantes hispânicos, o terceiro maior bairro chinês de Nova York, além dos quatrocentos e setenta e oito acres do Cemitério Green-Wood [...][61].

O sociólogo Mark Treskon, no entanto, destaca que o bairro tem chamado cada vez mais a atenção de especuladores e da própria administração municipal como uma área com potencial de investimento em construção de edifícios habitacionais. O bairro, tradicionalmente ocupado por populações de imigrantes de baixa renda, vem recebendo ondas de novos moradores com renda mais alta. Os planos de rezoneamento do bairro — algo como os Planos Diretores Urbanos

---

[60] AUSTER, P. *Sunset Park*, op. cit., p. 08. No original: "Rare is the house he enters that has been left in pristine condition by its former owners. More often there will have been an eruption of violence and anger, a parting rampage of capricious vandalism […]". AUSTER, P. *Sunset Park*, op. cit., p. 04.

[61] AUSTER, P. *Sunset Park*, op. cit., p. 75. No original: "territory between Fifteenth and Sixty-fifth streets in western Brooklyn, an extensive hodgepodge of an area that runs from Upper New York Bay to Ninth Avenue, home to more than a hundred thousand people, including Mexicans, Dominicans, Poles, Chinese, Jordanians, Vietnamese, American whites, American blacks, and a settlement of Christians from Gujarat, India. Warehouses, factories, abandoned waterfront facilities, a view of the Statue of Liberty, the shut-down Army Terminal […], a basilica […], biker bars, check-cashing places, Hispanic restaurants, the third largest Chinatown in New York, and the four hundred and seventy-eight acres of Green-Wood Cemetery […]". AUSTER, P. *Sunset Park*, op. cit., p. 80.

(PDUs) das cidades brasileiras — acabam, de acordo com os moradores, por incentivar a especulação imobiliária e a gentrificação, como ilustrado por um estudo de 2009 da New York University citado por Treskon. Segundo este estudo, entre 2002 e 2009 a administração municipal financiou a construção de 72.000 unidades residenciais destinadas a cidadãos com baixa renda. No mesmo período, entretanto, 200.000 unidades de valor considerado acessível foram perdidas para a especulação. Outro dado relevante é o fato de que o valor determinado pela administração municipal como "baixa renda" — e utilizado, portanto, como índice na criação e preservação de imóveis para essa parcela da população — costuma ser maior do que os valores reais das rendas de moradores de bairros como Sunset Park. Segundo Treskon, "residentes descrevem o processo [de rezoneamento] da cidade como desenhado explicitamente para excluir as existentes populações de baixa renda, minorias e imigrantes e substituí-las por novos residentes mais ricos — e mais brancos"[62].

Não apenas Sunset Park é descrito como um lugar morto, de "fúnebre pobreza", mas todo o país aparece, no romance, como uma terra desolada, obcecada com a ideia de progresso a qualquer custo, sem que se possa identificar o que significa tal progresso. A falência do modelo econômico é evidenciada não apenas pela descrição das inúmeras perdas econômicas (ainda que se destaquem os ganhos dos bancos), mas também pelas escolhas dos personagens principais,

[62] No original:" residents describe the City's process as designed explicitly to push out existing lower-income, minority and immigrant populations and replace them with with wealthier — and whiter — new residents". TRESKON, Mark. "Constructing an oppositional community: Sunset Park and the politics of organizing across difference". In: DESENA, Judith; SHORTELL, Timothy (eds). *The world in Brooklyn*: gentrification, immigration, and ethnic politics in a global city. Lantham: Lexington Books, 2010, p. 290.

que decidem, em sua tentativa de resistência comunitária, estabelecer relações que passem ao largo dos intercâmbios monetários.

O "organizador" da casa em Sunset Park é Bing Nathan, percussionista num sexteto de jazz e proprietário do Hospital de Coisas Quebradas, pequena oficina dedicada ao conserto de objetos que não são mais fabricados. Bing é descrito como um homem descontente com o mundo em que vive, e cuja atuação política se encontra nos pequenos gestos cotidianos, pois já não acredita em mudanças advindas da política partidária. Uma de suas grandes oposições ao chamado *American way of life* é justamente a obsessão com o progresso. Para Bing,

> o conceito conhecido por *América* está esgotado, [...] o país não é mais uma proposta viável, mas se alguma coisa continua a unir as massas fraturadas dessa nação defunta, se a opinião americana é ainda unânime a respeito de alguma ideia, trata-se da crença na noção de progresso. Ele sustenta que estão errados, que o desenvolvimento tecnológico das últimas décadas só serviu para reduzir as possibilidades da vida. Numa cultura perdulária gerada pela ganância de empresas guiadas pelo lucro, a paisagem se tornou cada vez mais degradada, cada vez mais alienante, cada vez mais vazia de significado e de um propósito sólido[63].

A recusa de Bing pelo progresso acaba por ser também, em certa medida, uma recusa por certa concepção de futuro, uma descrença em possibilidades de mudança macroestrutural que, no entanto, não lhe impede de ações que abrem fissuras no tecido da ordem, não apenas econômica. Bing, escreve o narrador, "se concentra no local, no particular, nos detalhes quase invisíveis das questões

---

[63] AUSTER, P. *Sunset Park*, op. cit., p. 68, grifos no original. No original: "the concept known as *America* has played itself out, […] the country is no longer a workable proposition, but if anything continues to unite the fractured masses of this defunct nation, if American opinion is still unanimous about any one idea, it is the belief in the notion of progress. He contends that they are wrong, that the technological developments of the past decades have in fact only diminished the possibilities of life. In a throwaway cultured spawned by the greed of profit-driven corporations, the landscape has grown ever more shabby, ever more alienating, ever more empty of meaning and consolidating purpose". AUSTER, P. *Sunset Park*, op. cit., p. 72.

cotidianas”[64] para “fazer oposição a tudo-isso-que-está-aí, resistir ao *status quo* em todas as frentes”[65]. Como os organizadores das casas comunitárias descritas por Sennett, concentra-se em experiências por vezes imediatas, mas com potencial de reprodução e ampliação, que podem criar laços de colaboração que acabem por se transformar em produção subjetiva.

Tais posições parecem ecoar aquelas propostas por John Holloway em *Fissurar o capitalismo*. Neste livro, Holloway propõe uma negação inicial ao *modus vivendi* capitalista, uma negação da qual surgirão pequenas ações que, criando fissuras na superfície da organização econômico-social dada, acabará por esgarçar o tecido que a constitui. As fissuras nascem de uma atividade de ruptura que é, antes de qualquer outra coisa, produção subjetiva, individual e coletivamente. Fissuras que se opõem a organizações totalitárias, adversas às diferenças. Buscando um discurso que vá de encontro às delimitações partidárias, ou ao jargão acadêmico por vezes inacessível aos não-iniciados, Holloway propõe traçar linhas de continuidade entre as muitas lutas e as muitas pequenas ações cotidianas que contribuem para espaços de fuga dentro do capitalismo. “Ao invés de criar divisões bem definidas (entre o líder da guerrilha e a dona de casa [...])”, escreve o cientista político,

> precisamos achar formas de tornar visíveis e fortalecer estas linhas de continuidade que estão com tanta frequência muito submersas. É por isso que falamos em fissuras: para entender a conexão das nossas múltiplas rebeldias e criações alternativas por meio das linhas de falha

---

[64] AUSTER, P. *Sunset Park*, op. cit., p. 67. No original: “He therefore concentrates on the local, the articular, the nearly invisible details of quotidian affairs”. AUSTER, P. *Sunset Park*, op. cit., p. 71.

[65] AUSTER, P. *Sunset Park*, op. cit., p. 68, grifos no original. No original: “to stand in opposition to things-as-they-are, to resist the status quo on all fronts”. AUSTER, P. *Sunset Park*, op. cit., p. 71-72.

> invisíveis ou quase invisíveis (e rapidamente cambiantes) na sociedade[66].

Dentre as muitas e diversas formas de fissura descritas por Holloway encontram-se os movimentos autonomistas como o EZLN, a criação de laços comunitários que não estejam guiados por interesses econômicos (ele cita a criação de grupos musicais guiados pelo prazer de produzir música), a instalação de cozinhas populares, a atuação de pessoas que distribuem gratuitamente na internet versões hackeadas de programas de grandes empresas da área de informática e o *squat*, nome dado à prática de ocupação de edifícios abandonados para sua utilização como residências ou centros comunitários.

Os *squatters*, também chamados de *okupas*[67], opõem-se à dinâmica da especulação imobiliária que gerencia os usos das cidades. Suas ocupações de espaços ociosos à espera de uma nova bolha imobiliária são na verdade forma de reivindicar o direito à cidade negado àqueles que se situam às margens do sistema financeiro, sem acesso a empréstimos ou cartas de crédito. Impõem uma revisão do próprio conceito de cidade, pois instauram uma negação das relações econômicas, sociais e espaciais pré-determinadas. Constituem comunidades apenas possíveis, praticáveis. Sua organização é a o do improviso, sempre em movimento — *"O que importa é o movimento. A possibilidade das fissuras está*

---

[66] HOLLOWAY, John. *Fissurar o capitalismo*. Trad. Daniel Cunha. São Paulo: Publisher Brasil, 2013, p. 37.

[67] Para uma interessante análise de movimentos *okupas* no Brasil, cf. LIMA, Andressa Lídicy Morais. "*Okupar, resistir, insistir*": uma etnografia das práticas de ocupação urbana. 195 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

em seu mover-se[68]" —, exercitando o deslocamento proposto por Piglia como uma forma de organizar a vida mesma.

Sennett aponta que a cooperação, e a comunidade que nasce da cooperação, podem atuar como saídas para aqueles que se encontram fora da ordem econômica: que os excluídos possam, no exercício da cooperação, voltar o olhar para fora também de suas limitações, ou melhor, das limitações que sempre lhes foram impostas. Os moradores da casa de Sunset Park acabam por criar laços comunitários, mas tais laços, num primeiro momento, não parecem demasiado sólidos ou duradouros. Talvez pela própria característica precária do *squatting* praticado, que se baseia mais na necessidade individual por moradia que num discurso político organizado; talvez pela própria casa, e o sedentarismo da ação; talvez pelas características específicas dessa comunidade que sequer se estabeleceu, não parece haver, aí, efetivação dos laços comunitários: uma dificuldade de encontrar no outro, tal qual é, algo em comum. Uma comunidade que nasce da necessidade mais que do desejo e dos afetos acaba por esgarçar o tecido que a constitui.

"A dignidade é uma dança acelerada e saltitante"[69], escreve Holloway, apontando para a permanência e a concomitante intermitência dos atos de fissura. Assim, a aparente falência da associação comunitária de *Sunset Park* é apenas uma das possíveis visões das relações e dos afetos criados nessa experiência no limite do viver juntos. "A dignidade é um saltar, um deslizar, um balançar, um dançar, nunca um marchar: e isto, para o capital, é difícil de perseguir e

---

[68] HOLLOWAY, J. *Fissurar o capitalismo*, op. cit., p. 73, grifos no original.

[69] HOLLOWAY, J. *Fissurar o capitalismo*, op. cit., p. 72.

absorver”[70]. O reconhecer-se no outro é um esforço de encontrar uma dignidade comum. E, utilizando as palavras de Piglia, é um encontro que só pode nascer do olhar enviesado daqueles que se encontram à margem. Em *Sunset Park* os personagens a todo momento devem reconfigurar relações de gênero, afetivas, econômicas, aprendendo a abrir-se para o outro, e colocando-se sempre à margem dos papéis sociais pré-estabelecidos. E esses pequenos deslocamentos têm um grande potencial de contaminação, de efetivamente tocar o outro num reconhecimento não da igualdade, mas da potência. “Isto nos leva a uma política não de falar, mas de ouvir, ou de ouvir-e-falar, uma política de diálogo, e não de monólogo”[71], escreve Holloway. E ainda afirma que, na potência de tocar descontentamentos, a arte tem um papel fundamental, central na organização mesma dos movimentos[72].

Miles, ao fotografar os objetos abandonados nas casas tomadas pelos bancos, buscava reconhecer a presença dos que já não estavam ali, tentando reconhecer algo em si mesmo nesse movimento. Ao findar do romance, quando são os ocupantes da casa de Sunset Park expulsos pela polícia, Miles se reconhece no desamparo frente às organizações estatais, na falta de um lar: “todos eles agora estão desabrigados, [...] Alice e Bing estão desabrigados, ele está desabrigado, as pessoas na Flórida que moravam nas casas que ele esvaziava

---

[70] HOLLOWAY, J. *Fissurar o capitalismo*, op. cit., p. 77.

[71] HOLLOWAY, J. *Fissurar o capitalismo*, op. cit., p. 78.

[72] Como podemos ver no movimento hip-hop brasileiro, tema que retornará no capítulo seguinte.

estão desabrigadas [...]”[73]. Na falta, ele pode encontrar comunidade com os fantasmas que lhe assombravam nas casas vazias da Flórida.

A comunidade, tema que retornará adiante, não pode ser pensada fora da noção de processo, ou de um *proceder*[74]. A ênfase no *como* é também uma ênfase estética, que não pode excluir as preocupações éticas do fazer artístico. A literatura como política, como forma propositiva de pensar e de estar no mundo — ou seja, a forma como a literatura vem sendo encarada neste trabalho — está voltada para as ações cotidianas, talvez insignificantes[75], em sua potência de resistência e transformação.

Retomando a obra de Ricardo Piglia, no romance *Respiração artificial*, o personagem Tardewski, em conversa com Emilio Renzi, lhe fala de suas dificuldades para sobreviver: “Sem dinheiro, como ia fazer, não para pensar, mas, mais diretamente, para existir? Comecei a pensar nisso, ou seja, comecei a pensar [...] em *como* fazer para existir”[76]. A questão do *como*, do procedimento, é fundamental para aqueles situados na periferia, os deslocados e os exilados. A

---

[73] AUSTER, P. *Sunset Park*, op. cit., p. 275-276. No original: “they are all homeless now […], Alice and Bing are homeless, the people in Florida who lived in the houses he trashed out are homeless […]”. AUSTER, P. *Sunset Park*, op. cit., p. 307.

[74] Termo muito utilizado no hip-hop para se referir ao que se poderia aproximar de uma ética do movimento.

[75] A partir de meados do século XVII, escreve Michel Foucault, detecta-se uma mudança que toca o texto literário, pois este, que anteriormente dizia o fabuloso (o que merece ser dito) e o memorável, volta-se para o comum, o ordinário — chegando, em seu interesse por aquilo que se colocasse no extremo oposto ao exemplar, a conceder grande destaque para os párias e os marginalizados. A literatura, afirma o estudioso, “faz parte desse grande sistema de coação através do qual o Ocidente obrigou o cotidiano a se pôr em discurso”. Tal “arte da linguagem” já não está interessada apenas em “cantar o improvável, mas fazer aparecer o que não aparece — não pode ou não deve aparecer: dizer os últimos graus, os mais sutis, do real”. Cf. FOUCAULT, Michel. “A vida dos homens infames”. In:___. *Estratégia, poder-saber* (Ditos e escritos IV). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 203-220.

[76] PIGLIA, R. *Respiração artificial*, op. cit., p. 167, grifos do autor. No original: “Sin dinero ¿cómo iba a hacer, no ya para pensar, sino, más directamente, para existir? Me puse a pensar en eso, o sea, me puse a pensar […] *cómo* hacer para existir”. PIGLIA, R. *Respiración artificial*, op. cit., p. 179.

essas figuras está reservada a preocupação em continuar vivas, quando sua própria presença é indesejada. Assim, a preocupação em *como* manter-se vivos é a preocupação de construir uma vida ética, que não seja sujeitada àqueles que, do centro, do discurso de manutenção do *status quo*, querem impedir seu olhar deslocado e múltiplo, que pode efetivamente criar fissuras.

Em seu prefácio a *O que resta de Auschwitz*, Jeanne Marie Gagnebin escreve que esse texto de Agamben esboça

> uma definição de outra ética: não mais uma doutrina das normas (cuja grandeza, mesmo obsoleta, ambos [Agamben e Levi] reconhecem), mas uma postura firme e ao mesmo tempo hesitante, incerta, um encarregar-se de transmitir algo que pertence ao sofrimento humano, mas cujo nome é desconhecido[77].

Tal postura nos parece a da literatura contemporânea que, olhando seu tempo a partir de uma posição deslocada, busca dizer de um viver em que os modos de existir não são simples fatos dados, mas colocam questões políticas de responsabilidade — com o próprio sujeito, com o mundo e com o outro — que possibilitam a fala e, também, a comunidade. A obra dos autores estudados neste trabalho, portanto, se insere numa dimensão ética que não fossiliza as diferenças como norma, mas que produz novas *possibilidades* de leitura e de compreensão. Não estancam a possibilidade de leituras dos textos, seus e de outros, mas os tensionam, propondo novas formas de escritura e de leitura.

Falar do "futuro da literatura ou da literatura do futuro" não é prever, mas falar de uma possibilidade de constituição da experiência, é criar, a partir de operações de deslocamento, a possibilidade futura da experiência, de manutenção

---

[77] GAGNEBIN, J. M. "Apresentação". In: AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 15.

da experiência. Em *Respiração artificial*, Enrique Ossorio quer escrever um romance cujo tema é "um historiador que trabalha com documentos do futuro": "um relato onde só se apresentem os possíveis testemunhos do futuro em sua forma mais trivial e cotidiana, tal como se apresentam a um historiador os documentos do passado"[78]. Assim, esses testemunhos "triviais e cotidianos" podem ser lidos como a literatura que diz "o que continua inexpresso em cada ato de expressão"[79]. Essa "literatura do futuro" pode ser lida, também, como a literatura que coloca os termos em tensão consigo mesmos, mas que também os coloca (e se coloca) em tensão com o que está à volta, com o presente ao qual não pode aderir e com a tradição em que se insere, buscando modos de compreender e instaurar a experiência. Tal literatura se abre para a construção de possibilidades significativas, pondo-se em situação de deslocamento. Como os marginalizados citados anteriormente, deve, além do mais, preocupar-se com o *como*, com o procedimento, com as formas com que movimenta a tradição, a experiência e a cultura.

Em trabalho anterior, analisei de que forma o deslocamento impunha aos sujeitos a criação de novas formas de estabelecimento de vínculos e sociabilização[80]. Agora, meu olhar se volta para o deslocamento como estratégia criativa ele mesmo, como uma forma de desterritorializar imagens estabelecidas não apenas dos sujeitos e de seus papéis sociais, mas também do texto literário.

---

[78] PIGLIA, R. *Respiração artificial*, op. cit., p. 75-76. No original: "un historiador que trabaja con documentos del porvenir" "un relato donde sólo se presenten los posibles testimonios del futuro en su forma más trivial y cotidiana, tal como se le presentan a un historiador los documentos del pasado". PIGLIA, R. *respiración artificial*, op. cit., p. 82.

[79] AGAMBEN, G. "O autor como gesto". In: ___. *Profanações*.Trad. Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

[80] Cf. SCARDINO, Rafaela. *Movimentos de demolição*: deslocamentos, identidades e literatura. Vitória: Edufes, 2011.

O deslocamento que se deseja destacar agora é o da criatividade, aquele que propõe saídas, novas formas de fazer e de viver.

2.2. Deslocamento na obra de Piglia

Operações de deslocamento estão presentes por toda a obra literária de Piglia, e também em seus textos teórico-críticos, permeando a forma mesma como aborda a literatura e a tradição em que se insere[81]. Caberia dizer que o deslocamento, mais que um tema abordado, compõe a estrutura dos textos, atuando como método de trabalho. Os textos, dessa forma, desterritorializam-se, multiplicam-se, e sua circulação e a multiplicidade de leituras é potencializada, como numa forma de desestabelecer a própria fala autoral, e de questionar a propriedade (autoridade) daquele que escreve e publica. Um dos exemplos mais interessantes é o volume *Crítica e ficção*, composto de textos ensaísticos e, principalmente, entrevistas. Na nota final do livro, por sua vez, o autor adverte que "todos os textos respondem a uma situação concreta (ou a imaginam)" mas que "os que realizaram as entrevistas são tão autores destas páginas como [ele] mesmo" e que, "em um sentido, são conversas fictícias"[82]. Dessa forma, subvertendo as expectativas de compromisso com a veracidade e a autoria, Piglia

[81] É interessante notar, em relação ao deslocamento apontado por Piglia, que é, muitas vezes, o procedimento adotado por Borges, autor de sua predileção, na composição de seus contos.

[82] No original: "todos los textos corresponden a una situación concreta (o la imaginan)"; "los que realizaron las entrevistas son tan autores de estas páginas como yo mismo"; "en un sentido, son conversaciones ficticias". PIGLIA, R. *Crítica y ficción*, op. cit., p. 225.

desloca os textos, expondo, neles, as características ficcionais, justamente aquelas nas quais é potencializada a capacidade criativa da literatura.

Podemos encontrar, em diversas de suas obras literárias, outras configurações do deslocamento, como no conto "Nome falso", em que o tema de um relato do escritor russo Leonid Andreiev é narrado como se fosse um texto inédito de Roberto Arlt; ou em *Dinheiro queimado*, em que o epílogo desloca o gênero do texto que acabamos de ler, ao afirmar tratar-se de uma história factual. Também estão presentes no processo de deslocar os textos de um livro para outro, como acontece com muitos dos textos da coletânea *Nome falso*, republicados em *Prisão Perpétua*[83]. Em *Respiração artificial*, diversas operações de deslocamento são inseridas pelos narradores ao longo do texto, principalmente através de marcas nas falas dos personagens, que são sempre mediadas, nunca chegam diretamente. Tomemos como exemplo uma dessas operações, realizada por Renzi, num momento em que este personagem ocupa a posição de narrador, durante sua conversa com Tardewski: "Só se pode escrever sobre nosso corpo, disse-me a mulher, conta Tardewski que Marconi lhe disse"[84]. Como podemos ver, o outro é sempre chamado à fala e funciona, também, como instância de legitimação de um discurso que, muitas vezes, não pode ser assumido pelo narrador — lembremo-nos de que o romance encontra-se imerso no clima de insegurança criado pelo chamado *Proceso de Reorganización Nacional*, a

---

[83] A edição brasileira de *Nome falso* contém apenas o conto de mesmo nome, ao passo que a edição argentina de 1994 (chamada de edição definitiva pelo autor) contém textos que, no Brasil, estão disponíveis somente no volume *Prisão perpétua*.

[84] PIGLIA, R. *Respiração artificial*, op. cit., p. 149. No original: "Uno sólo puede escribir sobre su cuerpo, me dijo la mujer, cuenta Tardewski que le dijo Marconi". PIGLIA, R. *Respiración artificial*, op. cit., p. 160.

ditadura militar que esteve no poder na Argentina entre 1976 e 1983[85]. Jorge Fornet, analisando os muitos deslocamentos de *Respiração artificial* escreve que

> a incerteza em relação aos narradores e às vozes tem a ver com a dificuldade para contar uma história que leve em conta a multiplicidade de seus protagonistas. Não se pode responsabilizar uma única voz com essa história que envolve muitas outras. E ninguém, de forma definitiva, tem a última palavra. [...] Assim, a história não chega de fonte direta, mas filtrada pela subjetividade do ouvinte[86].

Pode-se dizer, portanto, que Piglia efetua o deslocamento que propõe, trazendo o outro para a fala, sempre indireta, de modo a deslocar o centro, que jamais será atingido, e para o qual poderemos olhar apenas de viés, das margens. A esse propósito, cabe citar Vera Lúcia Follain de Figueiredo, quem afirma que em *Respiração artificial* "o acontecimento sai de cena", ou seja, é deslocado, "e em seu lugar ficam as versões sobre ele"[87].

Outro exemplo interessante é o deslocamento de algumas linhas, citadas abaixo, publicadas tanto no conto "Encontro em Saint-Nazaire", de 1989, quanto no romance *A cidade ausente*, de 1992. Na verdade, existem diversos pontos de contato entre estes dois textos, mas cabe chamar a atenção para as frases

---

[85] Na primeira parte do livro, que traz a troca de cartaz entre o professor de história Marcelo Maggi e seu sobrinho Emilio Renzi, este último escreve que "em abril de 1976, quando é publicado meu primeiro livro, ele [seu tio, Maggi] me manda uma carta" (PIGLIA, R. *Respiração artificial*, op. cit., p. 11). O golpe que deu início à ditadura militar na Argentina aconteceu em março do mesmo ano, praticamente coincidindo com o lançamento do livro de Renzi, cujo título é, significativamente, *A prolixidade do real*.

[86] FORNET, Jorge. *El escritor y la tradición*: Ricardo Piglia y la literatura argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 93. No original: "La incertidumbre en relación con los narradores y las voces tiene que ver con la dificultad para contar una historia que tenga en cuenta la multiplicidad de sus protagonistas. No se puede responsabilizar a una sola voz con esa historia que involucra a muchísimas otras. Y nadie, en definitiva, tiene la última palabra. [...] Así, la historia no llega de fuente directa sino tamizada por la subjetividad del oyente".

[87] FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. "Ricardo Piglia: as margens da história". In: ___. *Da profecia ao labirinto*: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea. Rio de Janeiro: Imago/UERJ, 1994, p. 127.

destacadas. Vejamos, primeiramente, a versão presente no conto, de publicação anterior:

> "Sou neto e bisneto e tataraneto de marinheiros", disse-me um dia. "Só meu pai rejeitou o mar e por isso viveu toda a vida com a mesma mulher e morreu miseravelmente em um hospício, em Dublin". O pai de Stevensen havia se negado a entrar na marinha britânica, quebrando uma antiquíssima tradição familiar, e havia se dedicado ao comércio de peles. A mãe era de ascendência polaca. Uma mulher sarcástica e elegante que passava os verões em Málaga ou no British Museum.
> Nunca conheci ninguém que fale como Stephen Stevensen. Todas as línguas são sua língua materna. Às vezes penso que foi por isso que acreditei na história que me contou e por isso estou aqui, em Saint-Nazaire. Mas se a história que me contou não é verdadeira, então Stephen Stevensen é um filósofo e um mago, um inventor clandestino de mundos como Fourier ou Macedonio Fernández[88].

Aspecto importante a ser destacado nesse conto são os índices autobiográficos espalhados pelo texto. Diz o narrador: "Devo dizer de minha parte que fui escritor. Cheguei pela primeira vez a Saint-Nazaire na quarta-feira 4 de maio de 1988 às 13:05 em um trem que seguia viagem para Yonville. Vim convidado pela *Maison des écrivains étrangers et des traducteurs* e passei aqui quase três meses (dois meses e dezoito dias)"[89]. Afirma também que seu ponto de origem foi Buenos Aires, de onde partiu para a França no voo 087 da Air France.

---

[88] PIGLIA, R. "Encontro em Saint-Nazaire". In: PEREIRA, Maria Antonieta; BRANDÃO, Luis Alberto. *Palavras ao sul*: seis escritores latino-americanos contemporâneos. Belo Horizonte: Autêntica, FALE, 1999, p. 77. No original: "'Soy nieto y biznieto y tataranieto de marinos', me dijo un día. 'Sólo mi padre rechazó el mar y por eso vivió toda la vida con la misma mujer y murió miserablemente en un hospicio, en Dublín'. (El padre de Stevensen se había negado a entrar en la marina británica quebrando una antiquísima tradición familiar y se había dedicado al comercio de pieles. La madre era de ascendencia polaca. Una mujer sarcástica y elegante que pasaba los veranos en Málaga, o en el British Museum.) //Nunca he conocido a nadie que hable como Stephen Stevensen. Todas las lenguas son su lengua materna. A veces pienso que por eso le creí la historia que me contó y por eso estoy aquí, en Saint-Nazaire. Pero si la historia que me contó no es verdadera entonces Stephen Stevensen es un filósofo y un mago, un inventor clandestino de mundos como Fourier o Macedonio Fernández". In: PIGLIA, R. "Encuentro en Saint-Nazaire". In: ___. *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Editorial La Página, 2009, p. 67.

[89] PIGLIA, R. "Encontro em Saint-Nazaire", op. cit., p. 77. No original: "Debo decir por mi parte que he sido escritor. Llegué por primera vez a Saint-Nazaire el miércoles 4 de mayo de 1988 a las 13.50 en un tren que seguía viaje a Yonville. Vine invitado por la Maison des écrivains étrangers et des traducteurs y pasé aquí casi tres meses (dos meses y dieciocho días)". In: PIGLIA, R. "Encuentro en Saint-Nazaire", op. cit., p. 67-68.

Chama a atenção do leitor a acuidade dos dados disponibilizados, como uma forma de inserir o relato num certo domínio do não-ficcional, traço comum nas narrativas de Piglia. É interessante notar, no entanto, que, enquanto em outros livros, especialmente *Respiração artificial*, a presença "autobiográfica" se dava pelas bordas, deslocada na figura de Emilio Renzi[90], neste texto facilmente associamos o narrador à figura de Ricardo Piglia, que esteve como escritor convidado na *Maison des écrivains étrangers et des traducteurs*[91]. Também os deslocamentos de falas, ressaltados antes, estão presentes nesse texto, instaurando uma rasura entre a fala do narrador e a de Stevensen, cuja presença, como a de Marcelo Maggi, de *Respiração artificial*, se dá mais pelos objetos que lega ao narrador, deixando-os na casa a ser habitada. Sua presença, dessa forma, é marcada por uma ausência intrínseca.

Em *A cidade ausente*, no entanto, frases praticamente idênticas às supra-citadas são criações da máquina geradora de relatos construída pelo personagem Macedonio Fernández. "Stephen Stevensen" é o primeiro relato da máquina e o único nomeado e não transcrito no livro. A ele só temos acesso pela leitura que faz Junior:

> "Meu nome é Stephen Stevensen. Sou neto e bisneto e tataraneto de marinheiros. Só meu pai foi um desertor e por isso viveu a vida inteira com a mesma mulher e morreu como um miserável num hospital de Dublin. (O pai de Stevensen tinha se negado a entrar para a marinha britânica, quebrando a antiquíssima tradição familiar, e se convertera num nacionalista irlandês. A mãe dele era de ascendência polonesa. Uma mulher sarcástica e elegante que passava os verões em Málaga ou no British Museum.) Stevensen tinha nascido em Oxford e todas as línguas eram sua língua materna. Talvez por isso eu tenha acreditado

[90] O nome completo do autor é Ricardo Emilio Piglia Renzi. Cf., dentre outros, PEREIRA, Maria Antonieta. *Ricardo Piglia y sus precursores*. Buenos Aires: Corregidor, 2001, p. 70; FORNET, J. *El escritor y la tradición*, op. cit., p. 109.

[91] Cf. http://www.maisonecrivainsetrangers.com. A primeira vez que este conto veio a público foi através de edição bilíngue publicada pela mesma instituição.

> na história que me contou e por isso esteja aqui, nesta fazenda perdida. Mas se a história que ele me contou não for verdadeira, então Stephen Stevensen é um filósofo e um mago, um inventor clandestino de mundos, como Fourier ou *Macedonio Fernández*"[92].

Aqui se coloca novamente a questão de quem seria o narrador desse relato, pois a máquina, apesar de produzir narrativas[93], não é em nenhum momento apresentada como ocupando a função literária de "narrador". A possibilidade de assimilarmos a figura do autor à do narrador é, aqui, tornada nula. Onde, no texto anterior, se inscreve (sem nunca ser, efetivamente, *escrito*) o nome do autor, no romance apagam-se marcas de autoria, sendo as narrativas sempre deslocadas, tornando-se parte de uma "memória coletiva": "relatos transformados em lembranças invisíveis que todos pensam que são próprias"[94].

Seria possível propor que o narrador desse relato seria Russo, também chamado de Engenheiro, que trabalhou na construção da máquina com Macedonio. Mais um sujeito sem *lugar*, exilado em uma ilha do Tigre, perseguido pelo poder estatal, Russo, em sua conversa com Junior, descreve Macedonio (o personagem) usando palavras muito similares àquelas do narrador

---

[92] PIGLIA, R. *A cidade ausente*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1997, 81-82, grifos do autor. No original: "'Me llamo Stephen Stevensen. Soy nieto y biznieto y tataranieto de marinos. Sólo mi padre rechazó el mar y por eso vivió toda la vida con la misma mujer y murió miserablemente en un hospicio, en Dublín. (El padre de Stevensen se había negado a entrar en la marina británica quebrando una antiquísima tradición familiar y se había convertido en un nacionalista irlandés. La madre era de ascendencia polaca. Una mujer sarcástica y elegante que pasaba los veranos en Málaga, o en el British Museum). Stevensen había nacido en Oxford y todas las lenguas eran su lengua materna. Tal vez por eso le creí la historia que me contó y por eso estoy aquí, en esta estancia perdida. Pero si la historia que me contó no es cierta, entonces Stephen Stevensen es un filósofo y un mago, un inventor clandestino de mundos, como Fourier o *Macedonio Fernández*'". In: PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, op. cit., p. 97-98.

[93] Em geral, não se denomina, no livro, "narrativas" aos relatos da máquina, como num apagamento da possível identificação entre autor e narrador.

[94] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 127. No original: "Relatos convertidos en recuerdos invisibles que todos piensan que son propios". PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, op. cit., p. 154-155.

do relato da máquina: “Esse homem, o senhor vê, foi um poeta, um filósofo e um inventor”[95]. Outro ponto de interesse é o destaque conferido ao nome de Macedonio Fernández, tornado personagem, em *A cidade ausente*, mas importante influência na produção literária de Piglia, que organizou um dicionário temático sobre seu livro póstumo “Museu do romance da Eterna”[96].

Ainda sobre a dupla aparição da figura de Stevensen na obra do escritor, é interessante notar a “argentinização” do personagem, ao passar de “Encontro em Saint-Nazaire” para *A cidade ausente*[97]. Neste romance, Stevenson já não é um escritor britânico, mas sim “um dos maiores naturalistas ingleses deste século, *argentino por opção*”[98]. À continuação do texto gerado pela máquina, o narrador diz:

> “Cheguei aqui pela primeira vez na quarta-feira quatro de maio às três da tarde, num trem que seguia para Pergamino. Eu vim a convite da Academia Pampeana e do Jóquei Clube para ficar três meses na fazenda e conhecer os projetos da sociedade científica”[99].

Assim, enquanto o narrador de “Encontro em Saint-Nazaire” vai para a França, em *A cidade ausente*, ele sai de La Plata para o interior do país, num

---

[95] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 127. No original: “Ese hombre, lo ve, fue un poeta, un filósofo y un inventor”. In: PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, op. cit., p. 155. Palavras que ecoam as de Borges: “Um filósofo, um poeta e um novelista morrem em Macedonio Fernández” (*apud* FORNET, J. *El escritor y la tradición*, op. cit., p. 179). Também os relatos de Borges seriam produzidos pela máquina, cf. PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit, p. 119.

[96] Cf. PIGLIA, Ricardo (Ed.) *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina, 2000.

[97] CF. QUINTANA, Isabel. *Figuras de la experiencia en el fin del siglo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001, p. 98.

[98] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 82, grifos meus. No original: "uno de los mayores naturalistas ingleses de este siglo, argentino por opción". In: PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, op. cit., p. 99.

[99] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 82, grifos meus. No original: "Llegué aquí por primera vez el miércoles cuatro de mayo a las tres de la tarde, en un tren que seguía viaje Pergamino. Vine invitado por la Academia Pampeana y el Jockey Club a residir tres meses en la estancia y conocer los proyectos de la sociedad científica". In: PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, op. cit., p. 98-99.

cosmopolitismo às avessas: como uma forma de descentramento, de abraçar a marginalidade de que se fala em "Uma proposta para o novo milênio", movimenta-se na direção contrária à do centro, assume cada vez mais o papel de *outro* do discurso dominante. Stephen Stevensen traz a questão das versões no próprio nome. Numa clara referência ao William Wilson de Poe, mas também ao personagem Stephen Dedalus de Joyce e ao escritor Robert Louis Stevenson, o personagem de Piglia traz, na duplicidade de seu nome, composto da versão mais próxima do original grego e da versão anglicizada do nome *Stephanos*, o deslocamento. Assim como, em *A cidade ausente*, o relato é argentinizado, ou seja, deslocado e tornado próprio, a segunda parte do nome também passa por esse processo de "nacionalização". Aqui, o processo de deslocamento se dá, também, como uma forma de tomar para si os signos da alteridade, não apenas ir em direção ao outro, mas fazer com que o outro venha em direção ao eu, como no caso do estudioso inglês que adota a cidadania argentina, que faz, ele próprio, o percurso do centro para a margem. Tal processo cria diferenças dentro daquilo que, num primeiro momento, poderia parecer igual.

Pois se deslocar em direção ao outro é, também, borrar fronteiras. Piglia desloca sua própria obra, traz a diferença para dentro dela, propondo questões de "confiabilidade". O leitor pode se perguntar qual é a aparição "verdadeira" de Stevensen, ou mesmo se a versão apresentada em "Encontro em Saint-Nazaire" corresponderia a um escritor real[100]. É possível dizer, talvez, que Piglia *falsifica* o próprio relato. Sabemos que a falsificação é um tema caro ao autor —

[100] Numa nota ao final do texto, não traduzida por Maria Antonieta Pereira, o narrador afirma ter encontrado trechos da obra de Stevensen na edição de dezembro de 1988 na prestigiosa revista literária inglesa *Granta*.

lembremo-nos, como um exemplo, do conto "Nome falso". Aqui, as falsificações assumem a forma de versões, como um modo de minar um relato de autoridade, uma verdade incontestável. Como no trecho de "Três propostas para o novo milênio (e cinco dificuldades)" citado no início deste capítulo, os relatos alternativos construídos pela literatura tencionam não apenas o discurso do Estado, mas de toda forma de dominação. No exemplo destacado, o que se tenciona é a tradição literária, as convenções do pacto entre ficção e realidade.

Em *Respiração artificial*, Maggi, em carta enviada a Renzi, compartilha com o sobrinho opiniões de Tardewski sobre o jogo de xadrez, em mais um dos muitos deslocamentos de fala dos personagens do romance:

> É preciso elaborar um jogo, diz ele, em que as posições não permaneçam sempre iguais, em que a função das peças, depois de ficarem algum tempo no mesmo lugar, se modifique, tornando-se então mais eficazes ou mais fracas. Com as regras atuais, diz ele, escreve-me Maggi, a coisa não vai para a frente. Fica tudo sempre igual. *Só o que se modifica e se transforma*, diz Tardewski, *tem sentido*[101].

Tal modificação da "função das peças" do jogo de xadrez aproxima-se da operação levada a cabo pelo autor com enunciados e personagens. Nessa proposta de deslocamento, observa-se como elemento fundamental o contato com o outro, e, aí, a transmissão da experiência: o deslocamento, então, se torna possibilidade de instauração da experiência. Como vimos, não apenas os textos mudam de livro, mas frases e personagens são deslocados, colocando em xeque o sentido que a eles atribuíamos. No trecho citado, fala-se de construção de sentido por

---

[101] PIGLIA, R. *Respiração artificial*, op. cit., p. 20, grifos meus. No original: "Hay que elaborar un juego, me dice, en el que las posiciones no permanezcan siempre igual,en el que la función de las piezas, después de estar un rato en el mismo sitio, se modifique: entonces se volverán más eficaces o más débiles. Con las reglas actuales, dice, me escribe Maggi, esto no se desarrolla, esto permanece siempre idéntico a sí mismo. Sólo tiene sentido, dice Tardewski, lo que se modifica y se transforma". PIGLIA, R. *Respiración artificial*, op. cit., p. 23.

meio de estratégias de alteração; caberia propor que o sentido se construa, também, por meio de estratégias de descentramento. Assim, os sentidos, em Piglia, estão sempre em situação de instabilidade, a qual pode ser aproximada daquela do exilado, que, para não abrir mão de sua produção subjetiva, deve fazer de sua situação de falta de referências uma linha de fuga. Por fim, sair do centro não é uma forma de apagá-lo, ou mesmo de ignorá-lo, mas sim de ampliar o percurso, sendo possível ver tanto o que ocupa o centro quanto o que está fora dele. Ver de dentro e de fora, olhar como nativo e estrangeiro: desterritorializar os discursos.

3. POLITIZAR ESPAÇOS

Vamos às atividades do dia:
lavar os copos,
contar os corpos
e sorrir a essa morna rebeldia.

Criolo

Em *A cidade ausente*, os personagens movem-se por uma Buenos Aires que não se oferece à criação de relações subjetivas, atuando como um *não-lugar*, ou seja, um espaço com o qual não se estabelecem relações de identificação ou pertencimento, um espaço refratário à permanência. A cidade que se dá a ver, descrita sempre apenas pelos nomes de suas ruas, quase nunca nomeada, é hostil à constituição da experiência, que necessita sempre do encontro com o outro e de uma abertura à heterogeneidade. É uma cidade que, como outras metrópoles contemporâneas, recusa muitos de seus espaços àqueles que não se adéquam a uma determinada concepção de cidadãos, ou usuários, tendo em vista que se oferecem mais como um espaço de consumo que um lugar propício à cidadania.

Junior está sempre em trânsito, não apenas pela cidade, mas pelo país e até mesmo por sua história pessoal:

> Junior vivia dizendo que gostava de morar em hotéis por ser filho de ingleses. Quando dizia ingleses pensava nos viajantes ingleses do século XIX, nos comerciantes e contrabandistas que abandonavam suas famílias e seus conhecidos para percorrer os territórios onde a revolução industrial ainda não tinha chegado. Solitários e quase invisíveis, eles tinham inventado o jornalismo moderno porque tinham deixado para trás suas histórias pessoais. Moravam em hotéis e escreviam as suas crônicas e mantinham uma relação sarcástica com os governantes do lugar. Por isso, quando sua mulher o deixou e foi viver com a filha em Barcelona, Junior vendeu tudo o que restava na casa e se dedicou a viajar. Sua filha tinha quatro anos, e Junior sentia tanto a sua falta que sonhava com ela todas as noites. [...] Para livrar-se dessa imagem ele rodou o país duas vezes, viajando de trem, de carro alugado, de ônibus[102].

[102] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 09. No original: "Junior decía que le gustaba vivir en hoteles porque era hijo de ingleses. Cuando decía ingleses pensaba en los viajeros ingleses del siglo XIX, en los comerciantes y contrabandistas que abandonaban a sus famílias y sus conocidos para recorrer los territórios donde todavia no había llegado la revolución industrial. Solitarios y casi invisibles, habían inventado El periodismo moderno porque habían dejado atrás sus historias personales. Vivían en hoteles y escribían sus crónicas y mantenían relaciones sarcásticas com los gobernadores del lugar. Por eso cuando Dsu mujer lo dejó y se fue a vivir con su hija a Barcelona, Junior vendió todo lo que quedaba en la casa y se dedicó a viajar. Su hija tenía cuatro años, y Junior la extrañaba tanto que soñaba com ella todas las noches. [...] Para escapar de esa imagen dio dos veces la vuelta a la República; moviendose en tren, en autos alquilados, en ómnibus provinciales. PIGLIA, R., *La ciudad ausente*, op. cit., p. 9.

Vagando pelo país, à procura de fugir de uma versão de sua história pessoal[103], o personagem não pode estabelecer relações duradouras com espaços ou mesmo outras pessoas. No entanto, o fim de sua reserva financeira e o retorno a Buenos Aires levam-no ao encontro com a máquina e com a comunidade de desajustados que gravita ao redor de seus relatos. Em sua busca pelas narrativas da máquina, Junior trafega pelas ruas da cidade, mas é em seus espaços subterrâneos e periféricos onde interage com aqueles que poderão oferecer-lhe informações sobre os discursos sub-reptícios que por ela circulam:

> Tinha andado pelos porões do mercado do Prata, tinha procurado a informação nos cemitérios de notícias, tinha feito suas transas pelos bares do Bajo onde vendiam documentos falsos, relatos apócrifos, primeiras edições das primeiras histórias [...]. Procurava se orientar nessa trama fraturada[104].

A busca pelos relatos da máquina conduz Junior por uma cidade que, ausente, não deixa de demarcar sua existência pulsante, ainda que subterrânea. Júnior deverá saber "ler" a cidade para encontrar aqueles que poderão lhe dizer algo sobre a máquina. A cidade é refratária a uma inteligibilidade imediata, oferecendo sempre múltiplas possibilidades interpretativas àqueles que por ela circulam. Está, também, controlada por patrulhas,

> e era preciso estar muito atento para se manter conectado e acompanhar os acontecimentos. Os controles eram contínuos. A última palavra era sempre da polícia; podiam cassar seu passe de circulação; podiam negar-lhe o acesso às coletivas de imprensa; podiam até

---

[103] Renzi fica sabendo que "a mãe dele [Junior] era uma chilena que fugiu com a filha caçula e foi viver em Barcelona". Assim como seu nome, ou a ausência de um nome próprio, também a história pessoal de Junior seria uma versão da história de seu pai. PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 10.

[104] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 72. No original: "Había andado por los sótanos del Mercado del Plata, había buscado información en los cementerios de noticias, había hecho transas en los bares del Bajo donde vendían documentos falsos, relatos apócrifos, primeras ediciones de las primeras historias. […] Buscaba orientarse en esa trama fracturada". PIGLIA, R. La ciudad ausente, op. cit., p. 86.

> apreender sua licença de trabalho. Era proibido garimpar informação clandestina[105].

Assim, seu deslocamento deverá dar-se de forma enviesada, criando estratégias (políticas) de usos da cidade imprevistos pelo poder.

Maria Antonieta Pereira destaca que, na obra de Piglia, as comunidades devem ser inventadas, e afirma, mesmo que

> [e]m seu estatuto de resistência político-cultural, a ficção de Piglia denuncia a ordenação asséptica de um mundo cartesiano, que se centrou de forma suicida no próprio umbigo, e a paranoia da cidade contemporânea onde a repetição em série e universal fabrica sempre o *mesmo*[106].

A afirmação e reiteração do mesmo acaba por excluir aqueles que não se enquadram em uma versão determinada seja de subjetividade, de desejo, ou mesmo na adoção de um certo discurso, que se enquadre num ordenamento previamente definido.

A autora destaca ainda que *A cidade ausente* coloca em cena a possibilidade de uma nova organização social, o que implica o risco "da desintegração, do fracionamento da geografia, da alteração retrospectiva das narrativas fundadoras, da fragmentação do tempo[107]". Um exemplo dessa

---

[105] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 73. No original: "y había que estar muy atento para mantenerse conectado y seguir lós acontecimientos. Los controles eran continuos. La policía tenía siempre la última palabra; podían retirarle el permiso de circulación; podían negarle el acceso a las conferencias de prensa; hasta podían retirarle el permiso de trabajo. Estaba prohibido buscar información clandestina". PIGLIA, R. La ciudad ausente, op. cit., p. 87-88)

[106] No original: "[e]n su estatuto de resistencia político-cultural, la ficción de Piglia denuncia la ordenación aséptica de un mundo cartesiano, que se centró de forma suicida en el propio ombligo, y la paranóia de la ciudad contemporanea donde la repetición en serie y universal fabrica siempre lo *mismo*". PEREIRA, M. A. *Ricardo Piglia y sus precursores*, op. cit., p. 194, grifos no original.

[107] No original: "de la desintegración, del fraccionamiento de la geografía, de la alteración retrospectiva de las narrativas fundadoras, de la fragmentación del tiempo ". PEREIRA, M. A. *Ricardo Piglia y sus precursores*, op. cit., p. 202.

organização espaço-social à beira da fragmentação e, consequentemente, da criação de novas formas de organização comunitária é a ilha do relato de mesmo nome. O espaço se organiza como a linguagem, que, por sua vez, flui como um rio: "Definem o espaço em relação ao rio Liffey que corta a ilha de norte a sul. Mas Liffey é também o nome que designa a linguagem e no rio Liffey estão todos os rios do mundo[108]".

A capital desta ilha é descrita "como se construída em potencial, sempre futura[109]". Neste espaço em que a linguagem e o espaço — e, por sua vez, as organizações comunitárias que giram em torno da língua e do território — são flutuantes, sempre descentrados, enviesados, propicia-se a organização de novas práticas discursivas e territoriais, a criação de formas emergentes de dizer e de ocupar o espaço, transformando-o em *lugar*.

3.1. Adesão ao tempo

Cabe incluir em nossa discussão sobre o deslocamento certa relação com o próprio tempo que Giorgio Agamben define como sendo a da contemporaneidade:

> a contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de

---

[108] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 101. No original: "Definen el espacio en relación com el río Liffey, que atraviesa la isla de norte a sur. Pero Liffey es también el nombre que designa El lenguage y en el río Liffey están todos los ríos del mundo". PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, op. cit., p. 122.

[109] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 102. No original: "como si estuviera construida en potencial, siempre futura ". PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, op. cit., p. 123.

> uma dissociação e um anacronismo. *Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela*[110].

Ou seja, ser contemporâneo é ter uma relação deslocada com o próprio tempo. Um discurso hoje dominante é o da conexão; diz-se que devemos estar conectados o tempo todo, sempre aderidos aos eventos de nosso tempo. Esta conexão, no entanto, difere daquela citada acima, a necessidade de Junior de estar conectado aos acontecimentos que se passam nas fímbrias do discurso do poder[111]. Uma conexão, à televisão, à internet, ao telefone, às redes sociais[112], que apenas reforce tais discursos, sem opor a eles qualquer resistência. Em matéria publicada em 08 de dezembro de 2009, a revista *Você S.A.* propõe que uma das tendências para 2010 é a conexão a redes sociais, afirmando a seus leitores que "portanto, se você ainda não tem um *profile* na rede, faça o seu já!"[113].

Entretanto, quem se conecta, quem adere a essa conexão, deixa-se dispersar, por não poder, assim, demorar o olhar sobre a contemporaneidade; a conexão emudece ao cegar, ao não permitir a visão efetiva propiciada pelo deslocamento que favorece as condições necessárias ao questionamento, diante da multiplicidade (ou multiplicação) de focos possíveis de atenção. O outro lado

---

[110] AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009, p. 59, grifos meus.

[111] Cf. FOUCAULT, M. *A ordem do discurso.* Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

[112] Não é raro encontrarmos grupos de pessoas, muitas vezes jovens, em que todos, em uma situação de encontro e descontração, como o pátio de uma escola durante o recreio, estão com seus fones de ouvido conectados a celulares ou a aparelhos de mp3.

[113] DWECK, Denise. "68 ideias, pessoas e tendências para 2010". In: *Você S/A*, edição 0138. Disponível em http://vocesa.abril.com.br/desenvolva-sua-carreira/materia/68-ideias-pessoas-tendencias-2010-518413.shtml#. Acesso em 25 de jun. 2012.

do discurso de fomento à conexão, que acaba por apenas reafirmá-lo, é o do *foco*: é preciso não apenas estar conectado, mas também manter o foco, ou seja, manter o olhar unidirecionado — um "teste de carreira" disponibilizado no site da mesma revista é voltado para o "diagnóstico" do *conectholic*, "patologia que leva à dificuldade de resistir à tentação do contato constante com a tecnologia móvel"[114].

Existem movimentos que se voltam, contudo, para a desconexão; dentre outros, destaca-se o *National Day of Unplugging*, iniciativa do grupo *The Sabbath Manifesto*, autodefinido como um "movimento criativo projetado para diminuir o ritmo da vida das pessoas num mundo cada vez mais agitado"[115]. Uma palavra frequente no site, em especial em depoimentos, é *foco*: desconectar-se seria uma forma de manter o foco naquilo que se considera importante. Manter o foco é, no entanto, deixar de ver aquilo que está fora, nas margens do que se está evidenciando. Ou seja, é, também, uma forma de não ver o contemporâneo e de aderir ao tempo. Uma imagem compartilhada em redes sociais é bastante significativa para nossa discussão. Num emaranhado de palavras fora de foco — de difícil leitura, portanto — está destacada a palavra LOVE, única plenamente legível. Sob a imagem, a seguinte palavra de ordem: "Foque na solução". Um olhar atento percebe que as palavras desfocadas são associadas a elementos negativos, como assassinato, ódio, fome, pobreza, injustiça, guerra, etc. Mas manter o foco apenas no amor, deixando fora da atenção (e do discurso) temas

---

[114] "Você é um *conectholic*?". In: *Você S/A*. Disponível em http://vocesa.abril.com.br/testes/carreira/Voce-e-um-conectholic.shtml. Acesso em 25 de jun. 2012. Em seu livro *O tempo e o cão*, Maria Rita Kehl trata da excessiva patologização e medicalização de estados psíquicos em nosso dias.

[115] No original: "The Sabbath Manifesto is a creative project designed to slow down lives in an increasingly hectic world". *The Sabbath Manifesto*. Disponível em http://www.sabbathmanifesto.org/about. Acesso em 25 de jun. 2012.

pungentes, é contribuir para a manutenção da ordem das coisas. Excluir do foco é excluir do pensamento e da ação. Assim, tirar do foco a pobreza é contribuir para a sua perenidade, pois aquele que não a vê não pode, efetivamente, lutar pelo seu questionamento. A desconexão captura, portanto, o sujeito num foco único, homogêneo, de não-vivência da atenção, de impossibilidade da demora na atenção (demora que constitui o tempo da atenção). Deve-se, portanto, encontrar um lugar de negociação entre a conexão e a desconexão, um espaço de não aderência em que seja possível criar saídas políticas.

É preciso ressaltar, no entanto, a multiplicidade de ações e de possibilidades propositivas disseminadas na rede, também se utilizando fortemente da

divulgação através das redes sociais, dentre elas, o ciberativismo, forma de manifestação social cada vez mais frequente, que tem conseguido instaurar proposições através da mobilização de cidadãos pela internet. Podemos encontrar a encenação literária desta atividade ciberpolítica no romance *O delírio de Turing*, do escritor boliviano Edmundo Paz Soldán. Nesse romance, Miguel Sáenz, chamado de Turing por seus companheiros de trabalho, é um criptoanalista que trabalha numa instituição chamada Câmara Negra, responsável por interceptar e decifrar mensagens potencialmente subversivas. Inicia seu trabalho durante a sangrenta ditadura de Montenegro[116], quem, quando o encontramos no romance, voltou ao poder por via eleitoral.

> A volta da democracia, no começo dos anos 1980, não desarticulou o trabalho que era realizado no edifício [Câmara Negra], mas reduziu-o: tratava-se, agora, inicialmente, de interceptar conversas de sindicalistas e, mais adiante, de narcotraficantes [...]. Já os anos 1990 conheceram um trabalho espasmódico, de escuta de políticos oposicionistas e empresários com telefones grampeados.
> Quando Montenegro voltou ao poder pela via democrática, você ficou feliz: ocorreu-lhe que com ele tudo mudaria, e o seu trabalho voltaria a ter a relevância de antes. Que decepção. A verdade é que não havia nenhum risco para a segurança nacional como nos anos de ditadura[117].

---

[116] Montenegro é claramente uma referência a Hugo Banzer, que governou a Bolívia entre 1971 e 1978 através de uma ditadura iniciada por golpe de estado e apoiada pelos EUA e pelo Chile. Em 1997, Banzer volta ao poder, desta vez por eleições diretas.

[117] PAZ SOLDÁN, Edmundo. *O delírio de Turing*. Trad. Bernardo Ajzenberg. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 13. No original: “El retorno de la democracia a principio de los ochenta no desarticuló la labor que se llevaba a cabo en el edificio, pero la minimizó: se trataba de interceptar conversaciones de sindicalistas al principio, y de narcotraficantes después […]. Los noventa fueron años de espasmódica labor escuchando a los políticos opositores y turbios empresarios con los teléfonos pinchados. // Cuando Montenegro regresó al poder por la vía democrática te alegraste: se te ocurrió que todo cambiaría con él, y volvería la urgencia a tu labor. Qué decepción: lo cierto era que no había un gran peligro a la seguridad nacional como en los años de su dictadura”. PAZ SOLDÁN, Edmundo. *El delirio de Turing*. La Paz: Santillana, 2003, p. 15.

Uma das questões mais importantes do romance diz respeito às responsabilidades, especialmente às responsabilidades para com o tempo presente. Encontramos uma Bolívia sacudida por manifestações populares, com grande parte da população revoltada contra o modelo neoliberal que se instalou no país no final do século XX. Mas, às manifestações tradicionais, lideradas por sindicatos e lideranças populares, junta-se o ciberativismo levado a cabo pelos jovens que organizam o movimento denominado Resistência, responsável por uma série de ataques a sites do governo e cuja desintegração é o principal objetivo da Câmara Negra.

O personagem referido no título do romance, no entanto, poderia ser considerado um exemplo daqueles que aderem ao tempo, deixam de se questionar sobre o presente e sobre a responsabilidade de suas ações. Apresenta, especialmente em relação a seu trabalho, um tipo de conexão que impede o deslocamento produtivo, que se furta à política:

> Serviu, sem preferências, a ditadores brandos e ditadores cruéis, presidentes democratas respeitadores da lei e outros muito dispostos a quebrar de qualquer maneira a espinha dorsal dos sindicatos e da oposição. Para fazê-lo, você se concentrou de modo obsessivo no seu trabalho, sem se questionar quanto às suas consequências. Para você, o governo é uma grande abstração, uma enorme máquina sem rosto. Cumpre as ordens sem questioná-las: seus princípios são os do governo de plantão[118].

[118] PAZ SOLDÁN, E. *O delírio de Turing*, op. cit., p. 96. No original: “Has servido, sin favoritismos, a dictadores blandos y crueles, a presidentes demócratas respetuosos de la ley y a otros muy dispuestos a quebrar, de la manera que fuera, el espinazo de los sindicatos y la oposición. Para hacerlo, te has concentrado obsesivamente en tu trabajo, sin preguntarte por las consecuencias. Para ti, el gobierno es una gran abstracción, una enorme maquinaria desprovista de rostro. Cumples con las órdenes sin cuestionarlas: tus principios son los del gobierno de turno”. PAZ SOLDÁN, E. *El delirio de Turing*, op. cit., p. 96.

Com a chegada do novo século, o trabalho da Câmara Negra volta-se para o combate às atividades de hackers e ao cibercrime, e contrata para seu posto mais alto um funcionário da NSA (*National Security Agency*) de ascendência boliviana. Apesar de escrito em 2003, o romance parece dialogar diretamente com o que vem ocorrendo dez anos depois, com as condenações de Edward Snowden, também um antigo colaborador da NSA, condenado por revelar informações do programa de vigilância eletrônica levado a cabo pelo governo dos EUA; Chelsea Manning, ex-integrante do exército norte-americano condenada a 35 anos de prisão por distribuir informações sigilosas sobre a guerra do Iraque ao WikiLeaks; além do principal porta-voz do WikiLeaks, Julian Assange, asilado na embaixada do Equador em Londres desde 2012.

A preocupação com a segurança na internet parece tomar conta da cidade, que deixa de se preocupar com as reivindicações dos manifestantes que enchem as ruas. Em conversa com Turing, um de seus vizinhos diz que lhe preocupam mais os ataques a computadores que as manifestações e bloqueios nas ruas, pois com isso já está acostumado. Turing, por sua vez,

> [n]ão conhece muito bem a política, e não quer se meter a fazer análises sobre as múltiplas facetas do conflito; a única coisa que sabe é que o país está desta maneira devido à ausência escandalosa de obediência ao princípio de autoridade[119].

Sobre as manifestações, busca ignorá-las, ainda que, como afirma o narrador, no país em que havia nascido, isso fosse impossível:

---

[119] PAZ SOLDÁN, E. *O delírio de Turing*, op. cit., p. 311. No original: "No sabes mucho de política, y no quisieras meterte a analizar las múltiples aristas del conflicto; lo único que sabes es que el país está como está por una falta escandalosa de obediencia al principio de autoridad". PAZ SOLDÁN, E. *El delirio de Turing*, op. cit., p. 301.

> Ao voltar para a Câmara Negra, você descobre que a polícia conseguiu liberar algumas ruas. Com um chiclete de menta na boca, observa pneus e pedaços de madeira ardendo em fogo intermitente em vários cruzamentos: a mesma paisagem de confrontos que você conhecia desde a infância, num país onde seus concidadãos se negavam a aceitar as imposições vindas de cima. Às vezes os anos transcorriam em mansidão, preguiçosos, sem sinais de movimento na crosta terrestre; mas essa tranquilidade constituía apenas um parêntese entre duas sacudidas, tratava-se apenas de esperar com paciência a chegada de um novo tremor. O epicentro variava: as minas; as universidades públicas; a zona tropical de Cochabamba; o planalto de La Paz; as cidades. Os motivos variavam: protestos contra um golpe de Estado; o salário mínimo; a alta do preço da gasolina e dos gêneros de primeira necessidade; a repressão militar; os planos para erradicar o cultivo da coca; a dependência em relação aos Estados Unidos; a recessão; a globalização. O que permanecia invariável: a existência de um ponto nevrálgico de discórdia e as várias razões para protestos. Você sabia de tudo, porque, por mais que se esforçasse nesse sentido, era impossível isolar-se completamente, dedicar-se ao seu trabalho e esquecer a conjuntura. Pelo menos não totalmente, e nunca nesse país em que havia nascido. Mas era preciso tentá-lo. Ser impermeável ao seu entorno era a única maneira de sobreviver, de não ser arrastado pelo vendaval do presente[120].

O modelo econômico-político neoliberal foi implantado na Bolívia a partir do início dos anos oitenta, no rastro da enorme dívida externa adquirida pela ditadura de Hugo Banzer, fato similar ao que ocorreu em outros países da América do Sul assolados por ditaduras apoiadas pelo governo dos Estados Unidos. O neoliberalismo, como sabemos, faz a apologia do livre-mercado, da competição desregulamentada e de uma retração do Estado que, segundo

---

[120] PAZ SOLDÁN, E. *O delírio de Turing*, op. cit., p. 219. No original: "De regreso a la Cámara Negra, descubres que la policía ha logrado despejar algunas calles. Con un chicle de mentol en la boca, observas en varias intersecciones llantas y maderas ardiendo en un fuego parpadeante: el paisaje de confrontaciones que te había tocado desde la infancia, en un país en el que tus conciudadanos se resistían a aceptar los dictados provenientes de arriba. A veces, los años discurrían lánguidos, perezosos, sin asomo de movimiento en la corteza terrestre; pero esa paz no era más que un paréntesis entre sacudidas, y sólo era cuestión de esperar con paciencia hasta la llegada del nuevo temblor. El epicentro variaba: las minas, las universidades estatales; el trópico cochabambino; el altiplano paceño; las ciudades. Los motivos variaban: protestas contra un golpe de Estado; el salario mínimo vital; el alza en el costo de la gasolina y los productos de primera necesidad; la represión militar; los planes de erradicar los cultivos de coca; la dependencia de los Estados Unidos; la recesión; la globalización. Lo que permanecía invariable era la existencia de un punto neurálgico de discordia, varias razones para la protesta. Lo sabías, porque por más que hicieras un esfuerzo, era imposible aislarse del todo, dedicarte a tu trabajo y olvidar la coyuntura. No del todo, jamás en el territorio que te había tocado en suerte. Pero había que intentarlo. Ser impermeable al entorno era la única manera de sobrevivir, de no ser arrastrado por el vendaval del presente". PAZ SOLDÁN, E. *El delirio de Turing*, op. cit., p. 211.

Bauman, incorre numa ausência total de questionamento, numa "submissão ao que é visto como a lógica implacável e irreversível da realidade social"[121]. Assim, Turing é um autêntico filho do sistema neoliberal, que não se coloca a possibilidade de pensar politicamente, incapaz de se deslocar de seu tempo, apenas lamentando um mundo em que a autoridade inconteste lhe proporcionasse um direcionamento. A opção (governamental) pelo modelo neoliberal implica, para os cidadãos comuns, a redução (deliberada) da proteção do Estado. O que busca Turing não é a proteção de um Estado de direito que garanta condições de vida para sua população, mas sim uma relação de autoridade paternalista que suplante a que tinha com seu antigo mentor, Albert, o criador da Câmara Negra, quem lhe ensinou tudo o que sabe sobre criptografia e se encontra inconsciente, à beira da morte. No entanto, Turing sente-se frustrado em relação a suas memórias de Albert ao descobrir que este último o usou para justificar ações ilegais e violentas da ditadura de Montenegro. Em meio aos protestos que envolvem todo o país contra a privatização do fornecimento de energia elétrica para a multinacional Globalux (que lembra a privatização do fornecimento da água na Bolívia, em 2000), o atual presidente da Câmara Negra descobre que a criação de um centro de criptoanálise não passou de uma estratégia do governo ditatorial para, através da suposta interceptação e deciframento de mensagens de grupos de oposição ao governo, exterminar toda e qualquer forma de oposição. As mensagens decifradas por Turing, portanto, não passaram de criações de Albert junto a setores duros do governo, incriminando alvos já determinados. Sem uma forma paternalista de autoridade à qual recorrer (não apenas Albert, mas

---

[121] BAUMAN, Z. *Em busca da política*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 132. Cf. CANCLINI, Consumidores, cidadaos etc

Montenegro também se encontra enfraquecido tanto política quanto fisicamente, com câncer), Turing dá voltas pela cidade, sem saber o que fazer. Encontra-se com sua amante, decide buscar uma igreja (uma das principais faces da autoridade paternalista contemporânea[122]), volta à Câmara Negra, vai para casa. No fim, aceita que teve responsabilidade nas mortes derivadas dos códigos que decifrou, apenas para justificar que cumpria ordens — como Eichmann[123]. Mas que, "além de assumir suas responsabilidades, [...] não pode fazer mais nada"[124].

O que vem abalar a tranquilidade de Sáenz é o recebimento de um e-mail, cifrado, em sua caixa de correspondência privada, à qual só têm acesso seus colegas da Câmara Negra. A mensagem diz "ASSASSINOTEMASMÃOSMANCHADASDESANGUE" e é um recado do grupo ciberativista Resistência, composto por hackers liderados por um jovem conhecido apenas como Kandinsky. O e-mail recebido por Sáenz é definido pelo hacker que o enviou como "ciberescrache", numa referência aos escraches públicos criados por jovens argentinos como uma forma de não deixar impunes, ainda que simbolicamente, torturadores não condenados pela justiça comum.

---

[122] Cf. SENNETT, R. *Autoridade*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

[123] Cf. ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*: um relato sobre a banalidade do mal. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

[124] PAZ SOLDÁN, E. *O delírio de Turing*, op. cit., p. 312. No original: "Pero tú, más allá de asumir tu responsabilidad, no puedes hacer nada". PAZ SOLDÁN, E. *El delírio de Turing*, op. cit., 302.

3.2. Usos da cidade

O grupo ativista H.I.J.O.S. (Hijos e hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), criado em 1995 por filhos de desaparecidos políticos durante a última ditadura civil-militar argentina, utiliza os escraches como forma de reclamar não apenas a memória de seus pais desaparecidos, mas também a sua própria, que lhes foi amputada no processo de construção de uma identidade familiar — especialmente aqueles cujas famílias esconderam o ocorrido com seus pais, numa tentativa de impedir que as crianças seguissem o mesmo caminho; ou os que buscam por seus irmãos sequestrados pelos torturadores, e que foram, de maneira ainda mais violenta, privados de sua história pessoal. Sua luta pela memória e por justiça é uma luta coletiva, pela memória de todo um país (de um continente, valeria acrescentar) que não pode perder a dimensão do comum e do público, sempre deixada de lado pelas práticas neoliberais — é fundamental lembrar que tais práticas foram implantadas no continente, na maioria das vezes, na esteira do fim das ditaduras civil-militares, sendo apresentadas, enganosamente, como a única alternativa ao modelo autoritário-desenvolvimentista liderado pelos governos antidemocráticos. Não podemos nos esquecer, no entanto, que os mesmos interesses econômicos (em escala internacional) que conduziram aos golpes militares na América do Sul são aqueles que nos vendem o modelo neoliberal como única saída democrática de inserção no mundo do capitalismo ocidental.

Sobre suas ações de memória, os H.I.J.O.S. afirmam que as concebem como um “compromisso social”, a busca por uma memória “ativa” que contamine

toda a sociedade. Caso contrário, corre-se "o risco de cadaverizar a memória, de secá-la, de acreditá-la parte de um passado inquestionável, incapaz de criar uma relação com o presente"[125]. Os escraches são, segundo Diana Taylor[126], uma forma de "performance-gerrilha", em que se expõem criminosos associados à ditadura que não foram punidos por seus crimes: um conhecido lema do grupo é "Si no hay justicia, hay escrache". São manifestações móveis de caráter pacífico e festivo, que contam com demarcações no espaço urbano (através de pichações[127], grafite, placas etc.), música, participação de artivistas (como os grupos Arte Callejero e Etcétera) e testemunhos[128].

O grupo H.I.J.O.S. pode ser considerado um herdeiro dos grupos de mães e avós que se reúnem na Plaza de Mayo, no centro do poder argentino. As Madres de la Plaza de Mayo, que iniciaram seus protestos no auge da repressão militar também performatizam a memória e a luta por justiça, mas de um modo diferente, carregando fotos de seus filhos desaparecidos em seu próprio corpo — "transformando seus corpos em outdoors", escreve Diana Taylor, "elas os usavam

---

[125] No original: "De lo contrario, corremos el riesgo de cadaverizar la memoria, de secarla, de creerla parte de un pasado incuestionable, incapaz de crear una relación con el presente". Cf. H.I.J.O.S. Disponível em < http://www.hijos-capital.org.ar/>. Acesso em 24 fev. 2014.

[126] TAYLOR, Diana. "'Você está aqui': H.I.J.O.S. e o DNA da performance". In: _____. *O arquivo e o repertório*: performance e memória cultural nas Américas. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

[127] Cabe fazer aqui distinção entre a *pichação*, a escrita que busca deixar mensagens no espaço urbano com a finalidade de que sejam lidas e compreendidas (nos escraches, demarca-se, em geral, a proximidade do torturador, ressignificando o espaço público), e a *pixação*, como a ela se referem os jovens, muitas vezes oriundos das periferias, que demarcam este mesmo espaço com inscrições estilizadas nem sempre decodificáveis àqueles que não fazem parte de seu grupo.

[128] Pode-se acompanhar a preparação para um escrache, além do próprio evento e depoimentos de envolvidos, no documentário "Mesa de escrache", dirigido por Ignacio Lescano y Ronith Gitelman. Disponível em < http://www.youtube.com/watch?v=iBQCXRXqPQg>. Acesso em 24 fev. 2014. Uma das organizadoras do evento afirma que "fazer justiça é uma festa", pois transforma a dor numa potência. Reafirmando o caráter propositivo destas manifestações, outro organizador explica que "nós vamos pela vida e eles [os torturadores] a destroem".

como um conduto de memória”[129] — e exigindo sua “aparición con vida”, numa denúncia dos assassinatos cometidos pelo Estado, ainda que sem a possibilidade de os nomear. Após o fim da ditadura, suas reivindicações por justiça tornaram-se mais explícitas e os assassinos de seus filhos puderam ser identificados em seu discurso.

A luta desses filhos, mães e avós de desaparecidos é uma luta pela memória, o que, por sua vez, é uma luta política: por voz, pelo direito de existir, de ter uma história (até mesmo uma história familiar, que lhes foi saqueada). O escrache é um ato de justiça não apenas no momento de sua duração, pois, conforme organizadores dessas manifestações, tanto o escrache quanto o processo de justiça efetivam-se realmente após o fim da manifestação, quando os vizinhos tomam consciência de sua proximidade com um assassino e são confrontados com a necessidade de agir diante de tal informação. Dessa forma, pode-se dizer que o escrache é, principalmente, uma forma de construção/ativação da memória coletiva.

Foi dito anteriormente que parte dos escraches é a marcação/escrita no espaço público que cria memória e distingue *lugares*[130]: os H.I.J.O.S., em suas manifestações, colocam placas, cartazes e também escrevem nos muros e ruas da cidade a localização de algum centro de tortura ou a proximidade com algum torturador; as Madres tomaram para si a Plaza de Mayo, inclusive ao pintar seu lenço branco no chão da praça. Essas marcações aproximam-se da pixação e do

---

[129] TAYLOR, D. “’Você está aqui’: H.I.J.O.S. e o DNA da performance”, op. cit., p. 241.

[130] Diana Taylor, em sua análise da performance do grupo HIJOS, afirma que “os manifestantes oferecem um mapa alternativo do espaço sócio-histórico da Argentina”. TAYLOR, D. “’Você está aqui’: H.I.J.O.S. e o DNA da performance”,op. cit., p. 233.

grafite, que também são formas de fazer falar o espaço público, de torná-lo representativo.

Em *A cidade ausente*, Junior vai ao encontro de um informante quando se depara com pichações no teto de um elevador de um hotel barato: "O elevador era uma gaiola e o teto estava cheio de escritos e grafites. 'A linguagem mata', leu Júnior"[131]. É importante que este aviso se encontre logo no começo do romance, anterior ao primeiro relato da máquina. Como já foi dito, Junior deve desviar-se da vigilância de um aparato repressor e este tem seu espaço, também, na linguagem. A linguagem do poder, que insere os falantes numa determinada ordem do discurso mata possibilidades criativas de politização das vidas e dos espaços. Ser alertado da capacidade destruidora da (de uma determinada) linguagem fará com que Junior esteja mais atento também à(s) linguagem(ns) criativa(s) em circulação não apenas através dos relatos da máquina, mas também daqueles atuando pela propositividade.

A muitos dos espaços de nossa cidade não cabe outro nome que não "espaços púbicos" (em oposição a "espaços privados"), mas não estão disponíveis ao efetivo uso por todos os membros da população. São espaços que decorrem de uma visão utilitarista e mercantilizada das cidades, que seriam refratárias ao exercício da cidadania e da civilidade por parte de todos. Podemos chamá-los, em consonância com Zigmunt Bauman, de espaços "públicos-mas-não-civis"[132], pois são refratários ao uso e à permanência e identificação de determinados setores sociais. A luta pela apropriação do espaço das cidades —

---

[131] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 18. No original: "El ascensor era uma jaula y el techo estaba lleno de inscripciones y graffitis. 'El lenguaje mata', leyó Junior". PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, op. cit., p. 21.

[132] BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*, op. cit., p. 119.

como o fazem não apenas grupos de militância política organizada e facilmente identificável, como os H.I.J.O.S. e as Madres de la Plaza de Mayo, mas também sujeitos cuja participação política é menos institucionalizada, como os pixadores e grafiteiros — é uma luta por visibilidade: dar a ver os que foram desaparecidos, torturados e assassinados por regimes opressores e os que continuam a sê-lo em nossas autodenominadas democracias.

Existe uma mortalidade seletiva no Brasil, como se pode comprovar, por exemplo, pelos mapas da violência publicados periodicamente, que deixam ver quem são aqueles considerados cidadãos e quem são os declarados "inimigos" pelo poder governamental. Entre os anos de 2002 e 2010, por exemplo, o homicídio de pessoas negras em nosso país aumentou 29,8%, enquanto a taxa de homicídios de pessoas brancas diminuiu 25,5%[133]. A OAB/RJ lançou, em 2013, a campanha "Desaparecidos da democracia — Pessoas reais, vítimas invisíveis", que busca promover o debate a respeito da alta taxa de letalidade das incursões policiais em comunidades no Rio de Janeiro, onde, entre 2001 e 2011, dez mil pessoas foram mortas em confronto com a polícia. Os chamados "autos de resistência", que denominam as mortes supostamente advindas de confronto e resistência à ação policial, foram criados durante a ditadura civil-militar brasileira, mas têm sido cada vez mais utilizados nos relatórios das ações das polícias militares no período pós-ditatorial. Essa classificação propicia que grande número de mortes deixe de ser investigado, em especial quando se trata de ações em favelas. O presidente da Comissão de Direitos Humanos da OAB/RJ, Marcelo Chalréo, compara os "autos de resistência" à pena de morte imposta pelo

[133] WAISELFISZ, Julio Jacobo. Mapa da Violência 2012: A Cor dos Homicídios no Brasil. Rio de Janeiro: CEBELA, FLACSO; Brasília: SEPPIR/PR, 2012, p. 14.

aparato repressor aos brasileiros que vivem em situação de pobreza e periferização[134]. Parte da campanha consiste no registro do testemunho de parentes das vítimas, na afirmação da ausência criada pelo desaparecimento das vítimas, em incluir no discurso aqueles aos quais foi negada até mesmo a morte, dissolvida na denominação oficial de "autos de resistência"[135].

Thiago Fabres de Carvalho, em seu artigo "O 'direito penal do inimigo' e o 'direito penal do *homo sacer* da baixada': exclusão e vitimação no campo penal brasileiro", evidencia que, no Brasil, os chamados "setores subalternos" são deixados de fora do discurso legislativo naquilo que toca seus direitos enquanto cidadãos, sendo antes considerados "inimigos internos" aos quais o sistema jurídico só se apresenta "através das sanções normalizadoras e afastando-os das garantias estabelecidas pela ordem constitucional"[136]. Destaca ainda que o aumento de legislação punitiva conduzida pela chamada "guerra às drogas" (enfatiza-se aí o vocabulário bélico) é parte de um projeto de Estado neoliberal que pretende substituir a implantação de políticas de ordem social pela punição, em geral seletiva, de ações geradas pela ausência de práticas de inclusão social, além de atender à necessidade midiática de setores da sociedade. Sabemos que também a punição obedece à mesma seleção que organiza as mortes por

---

[134] FRAGA, Vitor. "Desaparecidos da democracia". *OAB Digital*, agosto/2013. Disponível em http://www.oabrj.org.br/dc/verConteudo/332/Desaparecidos-da-democracia.html. Acesso em 19 mar. 2014.

[135] A resolução n° 08 de 21 de dezembro de 2012, do Conselho de Defesa dos Direitos da Pessoa Humana, ligado à Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República, prevê que os termos "autos de resistência" e "resistência seguida de morte" sejam substituídos por "lesão corporal decorrente de intervenção policial" e "morte decorrente de intervenção policial". A mudança do nome, ainda que não mude automaticamente as ações policiais, já é um passo ao assumir que a essas vítimas deve ser concedido pelo menos o direito a uma morte nomeada.

[136] CARVALHO, Thiago Fabres de. "O direito penal do inimigo e o direito penal do *homo sacer* da baixada: exclusão e vitimação no campo penal brasileiro". Revista de Estudos Criminais. Porto Alegre, n. 25, jan/mar 2007, p. 117

homicídio em nosso país: segundo dados apresentados pelo relatório "O Brasil atrás das grades", publicado pela Human Rights Watch em 1998, 65% da população carcerária brasileira é composta por negros, sendo que 54% têm menos de trinta anos de idade e 69,5% possuem apenas o ensino fundamental[137].

Além do próprio direito às garantias constitucionais mais básicas como a manutenção da vida, esses mesmos setores populacionais estão submetidos à discriminação e ao cerceamento em seu direito à cidade. Em janeiro de 2014, por exemplo, trabalhadores foram proibidos de entrar em um prédio comercial da Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, onde funciona uma clínica de medicina do trabalho, responsável pelos exames admissionais de diversas empresas. O administrador do condomínio teria alegado que a circulação de determinado grupo de pessoas, em sua maioria negras e pobres, causaria "poluição visual e mau cheiro"[138]. Outra forma de exclusão social é a adoção de políticas higienistas, ao lado da gentrificação e da periferialização das camadas mais pobres da sociedade, e também o sucateamento e encarecimento do transporte público, o que dificultaria seu acesso às áreas centrais das cidades.

O rapper paulista Criolo divulgou através do site YouTube uma versão para a canção "Cálice", escrita por Chico Buarque e Gilberto Gil em 1973. Tal releitura pode ser compreendida como um relato das opressões impostas aos habitantes das regiões periféricas da cidade. Ao se iniciar com o questionamento "Como ir pro trabalho sem levar um tiro? / Voltar pra casa sem levar um tiro?", a

---

[137] Citado em CARVALHO, T. F. de. "O direito penal do inimigo e o direito penal do *homo sacer* da baixada", op. cit., p. 102.

[138] MARINATTO, Luã. "Condomínio de luxo na Barra é acusado de discriminar trabalhadores: 'Poluição visual e mau cheiro', disse administrador". *Extra*, 16 jan. 2014. Disponível em http://extra.globo.com/casos-de-policia/condominio-de-luxo-na-barra-acusado-de-discriminar-trabalhadores-poluicao-visual-mau-cheiro-disse-administrador-11313131.html. Acesso em 19 mar. 2014.

letra expõe uma face da violência que atinge mais fortemente esses grupos sociais, aos quais não cabe a polícia enquanto organismo (supostamente) protetor, como ela pode ser compreendida nos bairros de maior renda. Como vimos a partir dos dados apresentados, a essa parcela da população urbana a lei cabe apenas como aparato punitivo-repressor. A voz poética segue denunciando justamente a proibição do uso de determinados espaços, ao afirmar que "os saraus tiveram que invadir os botecos / pois biblioteca não era lugar de poesia / biblioteca tinha que ter silêncio / e uma gente que se acha assim muito sabida". Nestes precisos e dolorosos versos vemos uma depreciação, infelizmente ainda muito comum, das manifestações culturais e artísticas dos mais pobres. Uma elitização até hoje frequente do próprio conceito de cultura que despreza o saber de determinados grupos sociais, recusando manifestações denominadas pejorativamente de "populares" como algo exótico que não deveria ocupar a biblioteca, templo da alta cultura e do saber. Existe ainda nos versos citados a denúncia de uma normatização dos corpos e dos usos dos espaços. Os corpos indóceis dos pobres devem buscar enquadrar-se, de forma mimética, num modelo de utilização do espaço criado e mantido por aqueles que têm o poder de decidir sobre seus usos, essa "gente que se acha assim muito sabida". Portanto, apenas uma única forma de produção cultural e uma única atitude corporal são permitidas nesses espaços chancelados pelo Estado e pelas elites.

O sujeito poético segue denunciando àqueles que se colocaram contra a opressão imposta pela ditadura implantada em 1964, e que foram absorvidos pelo discurso da "alta cultura", as práticas seletivas da brutalidade dos aparelhos repressores estatais — em especial a violenta polícia militar, herdeira direta de

práticas iniciadas durante a ditadura: “A ditadura segue, meu amigo Milton / A repressão segue, meu amigo Chico”. E deixa bem claro seu conhecimento das distinções culturais a que estão expostos tanto ele quanto seus semelhantes, ao afirmar a mestiçagem étnica e cultural que lhe conforma (“Me chamam Criolo e o meu berço é o rap”), mas também ao ressaltar o alcance de suas palavras, que servem de alento e incentivo a muitos de seus semelhantes (“Mas não existe fronteira para minha poesia”). Um discurso muito frequente entre os integrantes do movimento hip-hop, complexa rede de manifestações culturais que inclui o rap, o grafite e o pixo, é a de que o hip-hop salva vidas. É possível afirmar que o hip-hop é, antes de tudo, uma forma de artivismo, um conjunto de manifestações artísticas que não se podem separar de uma prática e um discurso profundamente político, como o que se vem afirmando neste trabalho a respeito da literatura. Caberia acrescentar, ainda, que o hip-hop constitui uma ética da experiência, de um saber compartilhado que só se pode dar no contato com o outro. Jorge Nascimento afirma que o rap “é a verbalização performática da palavra coletiva de muitos jovens de todo o mundo, que é a busca da legitimação — através da palavra e da atitude — de muitos que estão à margem do território da cidadania”[139]. Em seu discurso, a forma de estetização do real pelo rap se daria, então, “pela transformação da experiência (real ou imaginária, pessoal ou coletiva) em linguagem”[140]. E, vale acrescentar, é no processo de transmissão desse texto-atitude que efetivamente se realiza a prática política da experiência.

---

[139] NASCIMENTO, Jorge. “O Titanic afundou: poesia e cultura, rap e sociedade”. In: *Contexto*, n. 19, vol. 1, jan./jun. 2011, p. 215-216.

[140] NASCIMENTO, J. “O Titanic afundou: poesia e cultura, rap e sociedade”, op. cit., p. 224.

Em outra de suas produções, “Ainda há tempo”, Criolo afirma que “se o rap está comigo eu não me sinto excluído”.

Voltando à versão do rapper para “Cálice”, verifica-se que, assim como a de Chico e Gil, quando não existem aparelhos de proteção ao cidadão, quando a cidadania mesma é negada e determinados sujeitos ou grupos sociais são tratados como inimigos pelo Estado, só é possível recorrer a forças sobrenaturais: “Afasta de mim a biqueira, pai / Afasta de mim as biate, pai / Afasta de mim a coqueine, pai / Pois na quebrada escorre sangue, pai”[141]. Dessa forma, para manter-se vivo, para manter-se afastado dos diversos perigos que se oferecem à sua integridade física e psíquica, o habitante da “quebrada” não tem a quem recorrer senão a deus, a algo que transcenda os seletivamente ineficientes aparelhos estatais, portanto, em meio às impossibilidades sociais que afligem seu corpo invisibilizado.

O grafite e o pixo são formas de dar a ver não apenas um grupo social que se quer excluir da cidade, mas a própria cidade. Muitas vezes, aquele que se movimenta pela cidade só passa a notar algum de seus espaços depois que este foi marcado pela inscrição, muitas vezes considerada agressiva, de um pixador.

---

[141] A versão de Criolo para a canção de Chico e Gil foi divulgada, como se disse, através do YouTube, não tendo sido registrada em nenhum álbum. A grafia dos termos “biate” e “coqueine” é relevante, então, por apresentar um tensionamento da língua (da variante padrão da língua) praticado pelo discurso do rap. A grafia abrasileirada dos termos ligados à tradição do rap norte-americano pode opor-se a uma determinada leitura do trabalho, mas é principalmente a performance vocabular que desloca os usos previstos da língua. Chama a atenção que a revista Rolling Stone opte por grafar a palavra “coqueine” em inglês (ainda que “biate” esteja grafada em sua versão brasileira — uma forma de amenizar o conhecido insulto de língua inglesa, substituindo-o por uma palavra desconhecida de seus leitores?), e que a entrevistadora Marília Gabriela aponte estes mesmos versos como um entrave à compreensão das letras do rapper. Cabe perguntar, aqui, quem não compreende os versos, e quem não sabe como grafá-los. Por não haver registro escrito autorizado pelo autor, as palavras compõem o repertório de um dizer poético (e popular) não restringível pelo arquivo. Cabe ainda ressaltar que essa discussão é importante em se tratando da obra de Criolo, autor de “Coccix-ência” e “Grajauex”, em que as palavras ganham, a partir de modificações léxicas e gráficas, múltiplos significados.

Mas ao inscrever suas *tags*[142] nos muros da cidade, o pixador cria demarcações que os transformam em *lugares* para aqueles que sabem identificá-las. As pixações fazem uma cartografia da cidade, demarcando socialmente, para aqueles que sabem "ler o muro", espaços e territórios. O antropólogo Alexandre Barbosa Pereira narra, de um de seus encontros com os pixadores de São Paulo, que um desses jovens dizia orientar-se na cidade através das pixações, afirmando que "sabia que estávamos chegando ao local de encontro por causa das pixações nos prédios"[143]. O pixo é, então, uma reivindicação da paisagem, reorganizando o mapa (simbólico e afetivo) da cidade. É, também, um exercício do direito à cidade, pois implica um uso imprevisto (e muitas vezes ilegal) dos espaços urbanos.

Os pixadores são, de forma geral, moradores de periferia, cuja circulação pelas regiões centrais da cidade deveria restringir-se às suas atividades estritamente necessárias, como aquelas ligadas ao trabalho nas empresas que ali estão sediadas. Outro fator interessante é que muitos são office-boys, o que lhes propicia, nessa movimentação "autorizada" pela cidade, localizar os pontos onde, quando a circulação de pessoas diminua, deixarão sua marca. Fissuram, assim, o uso esperado da movimentação que é permitida a seus corpos durante o dia na cidade. É de dentro de uma movimentação determinada e (autoritariamente) autorizada que criam demarcações dos usos efetivos do espaço urbano que representam suas inscrições. Assim, é à noite que exercem seu direito à cidade, modificando-a e deixando nela a marca de sua passagem, mas também de sua

---

[142] Forma como são chamadas as "assinaturas" dos pixadores.

[143] PEREIRA, Alexandre Barbosa. "Quem não é visto não é lembrado: sociabilidade, escrita, visibilidade e memória na São Paulo da pixação". In: *Cadernos de Arte e Antropologia*, n. 2/2012, p. 63.

ausência: de um corpo rebelde que se recusa a obedecer às delimitações espaço-sociais que lhe são impostas.

Essas demarcações, assim como a presença das mães na *Plaza de Mayo*, dão a ver a ausência de determinados corpos, mais que sua presença que, por incômoda, foi invizibilizada, através do assassinato ou da exclusão espaço-social. Essa ausência que se demarca aponta para a exclusão do discurso, da memória, da cidadania. Dessa forma, em Piglia, a cidade torna-se ausente pela memória que se quer apagar, pelas narrativas da máquina que são impossibilitadas de circular. Mas, assim como os pixadores que se arriscam em rolês clandestinos pela madrugada das cidades, também a máquina, esse esforço de memória, continua viabilizando a circulação de narrativas que dão voz àqueles de quem se quer apagar até mesmo a ausência. Pois fazer memória é também constituir uma ausência: um corpo invisível que faz uma marca para inscrever sua ausência desses espaços, porque, sem essa marca, sequer a sua ausência é permitido existir. Vale ressaltar, com Baudrillard[144], a escolha por pseudônimos, ao invés de nomes, nas pixações. Isso denota o conhecimento da impossibilidade de entrar na lógica positiva das identidades (e da cidadania) que, em nossos dias, só se afirma pelo consumo. Implica em fissurar essa lógica, voltando-a sobre si mesma e valorizando "identidades periféricas" que são estigmatizadas. Mas o pixo *não é* a presença do corpo invisibilizado, é a performance desse corpo, é o traço deixado por essa performance, que inclui a criação de uma ausência. E, nos rolês, a própria movimentação do corpo pela cidade é política. Caberia falar, então, numa coreografia da pixação, que cria sentidos para o espaço que ocupa/percorre.

---

[144] BAUDRILLARD, Jean. *Koolkiller ou l'insurrection par les signes*. Paris : Les partisans Du moindre effort, 2005.

Mas também é necessário afirmar que é "coreopoliciada"[145], pois se organiza no sentido de evitar o ordenamento repressor policial. Mas existe, também, um elemento de confronto: como bem o destaca o rapper Criolo, em "Doum"[146], "a lata vai revidar" a repressão e o autoritarismo impostos a esses corpos.

Para Jacques Rancière[147], a polícia (constituição simbólica do social que se opõe à política) instaura no espaço uma interrupção das manifestações subjetivas. Enquanto a política propicia a simbolização de um espaço para que ali possa emergir um sujeito, a polícia busca justamente o esvaziamento subjetivo dos espaços dito públicos. A ordem de circular ("Circulando! Não há nada para ver aqui") reitera a lógica punitiva e de exclusão daqueles que buscarem deixar sua marca neste espaço que não é habitável (marcar o espaço e, mais importante, inscrever o *nome* no espaço é uma forma de habitá-lo, de transformá-lo em *lugar*). A política, por sua vez, "consiste na reconfiguração do espaço, do que há para fazer aí, do que há para ser visto ou nomeado nele"[148]. Ou seja, a política opera um deslocamento simbólico do próprio deslocamento dos corpos pela cidade. Assim, a inscrição do pixador é uma politização do espaço, pois resiste, também, ao esvaziamento de significados implícito na ordem de circular. Parar (nem que seja a parada efêmera do tempo de um pixo) é o exercício político de

---

[145] O termo "coreopolícia", criado por André Lepecki, refere-se à ordenação dos corpos exercida pelo aparato repressor, como se a polícia nos coreografasse em nossa utilização dos espaços urbanos. LEPECKI, André. "Coreopolítica e coreopolícia". In: Ilha, vol. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012.

[146] Produção que integra a trilha sonora do documentário "Cidade cinza", dirigido por Guilherme Valiengo e Marcelo Mesquita, em que se discute a política oficial de apagamentos de grafites e pixações em São Paulo.

[147] RANCIÈRE, Jacques. "Ten theses on politics". In: *Theory and Event*, vol. 5, n. 3, 2001.

[148] RANCIÈRE, J. "Ten theses on politics", op. cit., s/p.

usos do espaço (de direito à cidade) a partir da ordem coreopolicial (e econômico-social) de circulação.

Numa obra em que o deslocamento é uma imposição à sobrevivência, como é o caso do romance *No país das últimas coisas*, de Paul Auster, em que os personagens devem caminhar por uma cidade sem nome em busca de objetos que possam ser trocados pelos itens necessários à sua subsistência, é apenas quando param que conseguem estabelecer relações efetivas de trocas subjetivas e configuração da experiência. O universo do pixo é também o da movimentação, especialmente quando se trata da pixação em lugares de grande circulação e destaque, como as áreas centrais da cidade. Os jovens saem em grupos para rolês, mas sua principal forma de sociabilização se dá nas *paradas* nos points, os espaços de encontro e trocas entre eles, onde "tecem uma vasta e complexa rede de relações de reciprocidade"[149]. Nesses encontros, uma estratégia de sociabilização é a troca de folhinhas, nas quais os pixadores reproduzem as inscrições feitas nos muros da cidade[150]. Nessas folhinhas ficam registradas de forma mais permanente as imagens que são apagadas da cidade sistematicamente pelo poder governamental.

O espaço do chão, destacado por Lepecki, é um espaço propício para a política, pois é um espaço fissurado, rasurado, contaminado pela história. Quando os H.I.J.O.S. e as Madres privilegiam inscrições no chão, eles ressignificam esse

---

[149] PEREIRA, Alexandre Barbosa. "As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo". In: *Lua Nova*, vol. 79, 2010, p. 149.

[150] Encontros nos points, rolês e a troca de assinaturas nas folhinhas podem ser vistas no documentário "Pixo", de João Wainer e Roberto T. Oliveira. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=JjS0653Gsn8>. Acesso em 28 fev 2014. Imagens de pixações e de folhinhas estão disponíveis no livro *TTSSS... A grande arte da pixação em São Paulo, Brasil*. MEDEIROS, Daniel (org). *TTSSS... A grande arte da pixação em São Paulo, Brasil*. São Paulo: Editora do Bispo, 2011.

espaço que, a princípio, é apenas suporte para o caminhar: é a partir do chão que se reescreve a história e a memória de um país, é a partir do chão que se fissura um discurso hegemônico.

Já no pixo, o traço é uma pulsação política porque dá a ver a violência (que, sem as marcas, estaria fora do foco). Ao vestirem as fotos de seus filhos, as mães da Plaza de Mayo denunciavam a efetiva existência desses desaparecidos de quem até mesmo os documentos comprobatórios de sua presença haviam sido apagados. O uso das fotografias tanto pelas mães quanto pelos filhos dos desaparecidos busca preencher o espaço deixado por essas vidas, mas esse preenchimento, a foto que demarca a sua existência, não constitui uma forma de presença do desaparecido, mas sim uma inscrição da sua ausência, de que já não podem estar ali a não ser através do registro. O fato de utilizarem as fotos dos documentos oficiais de identidade pressupõe um atestado por parte do poder governamental de que esses sujeitos, seus filhos desaparecidos, existiram. Não é mais possível apagá-los dos registros (como buscam fazê-lo):

> Ao usar pequenas reproduções dos documentos de identidade no pescoço, as Madres transformaram seus corpos em arquivos, preservando e exibindo as imagens que haviam sido alvo de uma tentativa de apagamento. [...] Vestir as imagens como uma segunda pele realçou a relação afiliadora que os militares buscaram aniquilar. As Madres criaram uma imagem epidérmica, em camadas, sobrepondo os rostos de seus entes queridos a elas próprias[151].

Na pixação também existe um código de memória e preservação da memória daqueles que já não estão em atividade, especialmente no caso daqueles que já faleceram. Muitos pixos levam a inscrição “in memoriam” ou “esteja em

[151] TAYLOR, D. “’Você está aqui’: H.I.J.O.S. e o DNA da performance”, op. cit., p. 250.

paz”[152]. O chamado “atropelo”, em que um pixo se sobrepõe a outro, é considerado uma das práticas mais recusadas pelos pixadores, ainda mais grave se o atropelo ocorrer com o pixo de alguém já fora de atividade ou falecido. A importância da memória dos falecidos, em especial, é também uma forma de afirmação da precariedade das condições em que vivem (e dos riscos a que estão expostos na prática de suas intervenções). Esse corpo ausente deve ser lembrado pela manutenção da marca que evidencia sua ausência.

A violência suprime tanto o corpo quanto a ausência do corpo. Quando havia a morte pública exemplar, o que se publicizava era o corpo e a ausência que seria deixada por aquele corpo. Com o desaparecimento dos suplícios públicos, escreve Foucault, “a justiça não mais assume publicamente a parte da violência que está ligada ao seu exercício. O fato de ela matar ou ferir já não é mais a glorificação de sua força, mas um elemento intrínseco a ela”[153]. A partir daí, o castigo passa a ser “uma economia dos direitos suspensos”[154]. E ainda:

> Nas cerimônias do suplício o personagem principal é o povo, cuja presença real e imediata é requerida para sua realização. Um suplício que tivesse sido conhecido, mas cujo desenrolar houvesse sido secreto, não teria sentido. Procurava-se dar o exemplo não só suscitando a consciência de que a menor infração corria sério risco de punição; mas provocando um efeito de terror pelo espetáculo do poder tripudiando sobre o culpado[155].

Hoje, nos desaparecimentos cotidianos do “*homo sacer* da baixada”, o que se tem é um apagamento da mão do poder, uma ação de punição difusa para uma

---

[152] PEREIRA, A. B. “Quem não é visto não é lembrado: sociabilidade, escrita, visibilidade e memória na São Paulo da pixação”, op. cit., p. 59.

[153] FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012, p. 14.

[154] FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*, op. cit, p. 16.

[155] FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*, op. cit, p. 56.

culpabilidade também difusa. Não existe um crime nem uma sentença (em termos jurídicos) e, menos ainda, a instauração de uma pena. Um poder difuso que não se oferece à nomeação seleciona aqueles que serão tratados como inimigos, sem apresentar sequer o corpo supliciado. É porque esse poder se estabelece como exceção às normas jurídicas (fundamento das democracias de direito contemporâneas) — exceção que compõe a regra, deve-se ressaltar — que os corpos desaparecidos de sujeitos que foram executados e condenados por atores ligados ao ordenamento jurídico, mas agindo fora dele, devem permanecer ausentes. Não são mais exemplos de um poder soberano e localizável, mas agentes de uma ansiedade disforme e profundamente eficaz em sua função docilizadora.

A figura do *homo sacer*, investigada por Giorgio Agamben na série de estudos de mesmo nome, acaba por designar muito bem esses indivíduos de quem é retirada toda dimensão política e aos quais só cabe, como representante do Estado, a polícia. Reduzido à "vida nua", vida despolitizada, o *homo sacer* é a figura máxima do refugo humano indispensável à lógica econômica do capital globalizado[156]. O que define o *homo sacer*, para Agamben, é "a dupla exclusão em que se encontra preso e a violência à qual se encontra exposto"[157]. É aquele que está excluído da política, ao qual não se aplica a lei enquanto norma dos direitos do cidadão, mas sobre quem apenas recai a lógica do "inimigo interno". Assim, é um corpo cuja ausência não deve ser notada, um corpo descartável: o refugo, enfim, que não queremos ver depois que já não nos serve.

---

[156] Cf. BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

[157] AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*: o poder soberano e a vida nua I. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 84.

O apagamento da ausência, em especial o apagamento da morte, é também o da presença desses corpos enquanto vivos. Não apenas às mortes dos desaparecidos políticos durantes as ditaduras que assolaram nosso continente no século XX, mas às mortes de habitantes de periferias que continuam a constar apenas como “desaparecimentos” em relatórios produzidos por órgão ligados ao poder governamental é preciso opor o discurso da visibilidade. Os imprecisos dados de que se dispõe dão conta de que vivemos no país que mais mata pessoas transgênero no mundo, mas a invisibilização dessas mortes nas estatísticas (em geral, quando se registra crime por motivo de ódio, registra-se homofobia, como se se tratasse do assassinato de um homossexual) e o insistente apagamento da identidade de gênero das vítimas — que se reflete não apenas na insistência em se recusar seu nome social, mas na própria língua, ao se recusar a utilização correta da flexão de gênero — dão conta do desejo de que esses corpos incômodos se dissipem. Apagar a ausência é apagar a presença duplamente. O próprio gesto de fazer memória deve incluir a marca da ausência, como a afirmação de que algo (alguém) existiu. Por isso é preciso, com o pixo, marcar a ausência da cidade.

3.3. Espaço virtual

Na esteira da crise econômica desencadeada em 2008, jovens espanhóis aderiram ao escrache cibernético como forma não apenas de constranger políticos a quem se responsabilizava pela crise, mas também como forma de pressioná-los para que votassem por medidas de bem-estar social, especialmente através das

manifestações organizadas pela Plataforma de Afectados por la Hipoteca. A utilização da internet para fins de mobilização e modificação social pode ser considerada um exercício de ciberpolítica, como dito anteriormente: a instauração simbólica de espaços virtuais que propiciem a constituição de sujeitos, em especial sujeitos cujos discursos dissonantes façam-se ouvir. Assim, ao fazer da internet um *lugar*, abre-se espaço para manifestações de vozes dissidentes que poderiam (e deveriam, segundo a lógica do poder) ser abafadas por um discurso que não se propusesse a olhar o mundo de viés. E tal prática se dá, também, através das inscrições e marcas de sujeitos ou grupos de resistentes, como um "pixo virtual". Retomando o romance de Paz Soldán, tal prática é levada a cabo pelo personagem Kandinsky no início de suas ações de hackativismo. É justamente com uma inscrição cibernética, o que podemos aproximar da pixação, que o personagem marca o surgimento de uma resposta, através de ações na internet, às práticas neoliberais bolivianas:

> Algum tempo depois, com a emoção ainda em sua pele, Kandinsky voltará ao site do Citibank. Desta vez não roubará números de cartões de crédito; destruirá a página de saudação aos clientes e a substituirá por uma foto de Karl Marx e uma pichação proclamando a necessidade de resistência.
> É o nascimento do ciberhackativismo de Kandinsky"[158].

[158] Tradução minha do romance *El delírio de Turing*, devido ao apagamento da palavra "graffiti" (traduzida aqui por "pichação") na tradução publicada no Brasil. É importante ressaltar que as diferenças que se estabelecem a partir dos vocábulos grafite e pichação/pixação só existem no Brasil. Em espanhol, como em inglês e francês, apenas existe a palavra "*graffiti*" para nomear essas múltiplas produções culturais. Vale a pena ressaltar que no artigo "Koolkiller ou l'insurrection par les signes", Jean Baudrillard se ressente da falta de especificidade terminológica em francês ao procurar diferenciar tais manifestações. No original: "Al rato, la emoción todavía en su piel, Kandinsky volverá a ingresar al sitio del Citibank en la red. Esta vez no robará números de tarjetas de crédito; destruirá la página de bienvenida a los clientes, y la reemplazará por una foto de Karl Marx y un graffiti proclamando la necesidad de la resistencia. // Es el nacimiento del ciberhacktivismo de Kandinsky". PAZ SOLDÁN, E. *El delirio de Turing*, op. cit., p. 122.

Outra importante forma de ciberativismo que vem ganhando relevo é a que ocorre através das redes sociais. Pode-se destacar sua importância nas manifestações que vêm ocorrendo desde 2011[159], começando com a grande mobilização de manifestantes na Tunísia após o suicídio por imolação de Mohamed Bouazizi. Após o levante na Tunísia, manifestações tomaram os países do mundo árabe, espalharam-se pela Europa e chegaram à América. Essa movimentação foi acompanhada e incentivada de perto pelos usuários de redes sociais como Facebook e Twitter. O ciberativismo desempenhou um papel importante nesses movimentos, sendo a internet mais um dos espaços públicos ocupados na busca pela escuta de suas diversas demandas, que muitas vezes foram expressas majoritariamente como um repúdio à organização dos poderes, tanto locais quanto mundiais. Um grande marco na utilização da internet como ferramenta dos protestos foi a reação dos islandeses à crise que atingiu o país em 2008. Com uma das rendas per capita mais altas do planeta e mais de 90% de sua população conectada à internet, a população utilizou a rede não apenas para organizar os protestos, mas também para pressionar os políticos em favor da redação de uma nova constituição. Após eleições em que os partidos tradicionais tiveram grandes derrotas, o novo governo criou uma Assembleia Constituinte aberta a todos os cidadãos do país. Os vinte e cinco eleitos buscaram sugestões da população através da internet e, também utilizando a rede, submeteram a primeira versão do texto à população. A nova constituição da Islândia foi

---

[159] Sobre este ciclo de manisfestações, cf. CASTELLS, Manuel. *Redes de indignación y esperanza*: los movimientos sociales en la era de internet. Trad. María Hernández. Madrid: Alianza Editorial, 2012; HARVEY, David et all. *Occupy*: movimentos de protesto que tomaram as ruas. Trad. João Alexandre Peschanski et all. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2012; HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Declaration*. Nova York: Argo Navis, 2012.

chamada de wikiconstituição[160], em referência à Wikipédia, enciclopédia digital construída em grande parte por voluntários, cujos artigos são de edição aberta.

A partir das imagens e informações difundidas através de telefones celulares e pela internet, que chega a constituir canais de mídia alternativa[161], as manifestações extrapolam as localidades, tornam-se movimentos globalizados, atingindo, às vezes, diversos países (cabe lembrar que ações artivistas como o pixo, o rap e até mesmo os escraches são performances globais): as manifestações de 2013 no Brasil, por exemplo, foram apoiadas por pessoas em diversos países; os "ocupas" de Wall Street inspiraram movimentos por todo o mundo. Em *O delírio de Turing*, uma questão que se colocam a todo momento os personagens de classe média é: "o que querem os manifestantes? Quais são suas propostas?". Também nas manifestações que incendeiam os primeiros anos desta década as perguntas se repetem. O repúdio à divisão da riqueza, à organização partidária ou mesmo à forma como se configura a democracia representativa no ocidente é uma importante marca desses eventos. Essas lutas não indicam, ainda, saídas políticas, mas apontam, sim, para um desejo de não aderência ao presente, de deslocamento em relação ao estado dado de coisas. Sobre a tão acusada falta de propostas desses movimentos — formados majoritariamente por jovens, vale destacar —, é pertinente o que escreveu Slavoj Žižek a respeito do Occupy Wall Street:

> é assim que o início deve ser, com um gesto formal de rejeição, mais importante do que um conteúdo positivo — somente um gesto assim abre espaço para um conteúdo novo. Portanto, não devemos ficar aterrorizados pela eterna questão: "Mas o que eles querem?". (...) [E]

---

[160] Cf. CASTELLS, M. *Redes de indignación y esperanza*, op. cit., p. 54.

[161] No Brasil, um importante exemplo de mídia alternativa é o coletivo Mídia Ninja.

> a questão "O que você quer?" procura exatamente impedir a resposta verdadeira. Seu ponto é "Fale nos meus termos ou se cale!"[162].

Quem afirma "fale nos meus termos" é aquele que está no centro (do poder, da cultura, da língua) e coloca-se também em posição de legitimador de práticas e discursos. Os manifestantes que se negam a falar nos termos do poder estabelecido recusam-se a jogar um jogo em que já foram decididas posições e ganhadores. Ao negarem um discurso dito "coerente", em que um líder falaria em nome da multidão, recusam uma forma de representatividade que é justamente aquela que exigem que seja reformulada, a (suposta) representatividade das democracias de direito. Negam-se, como os pixadores que recusam um nome civil, a participar de um jogo positivo de identidades que delas se serve apenas para a criminalização. Temos visto, no caso brasileiro, a sistemática criminalização de manifestantes e de midiativistas que denunciam os abusos cometidos pelo poder policial. Grupos como os Black Blocs, que, recusando-se a mostrar o rosto, recusam-se à apropriação de sua imagem para a localização (de ordem punitiva) da insatisfação de muitos na "persona civil" de uns poucos mais aguerridos. A proposta do governo brasileiro de criação de uma lei "antiterrorismo" no modelo do Patriot Act norte-americano busca institucionalizar a figura do "inimigo interno". Esse outro do sujeito de direito recebe agora o nome de terrorista, em convergência com discursos internacionais de instauração de figuras de exclusão dentro do sistema jurídico, que mereceriam punição diferenciada. O Projeto de Lei do Senado brasileiro de número

---

[162] ŽIŽEK, Slavoj. "O violento silêncio de um novo começo". In: HARVEY, David et all. *Occupy*, op. cit., p. 23.

499/2013[163] busca "defin[ir] crimes de terrorismo", mas chama a atenção justamente por não apresentar em nenhum momento de seu texto definição menos vaga que a de que terrorismo consiste no ato de "provocar ou infundir terror ou pânico generalizado mediante ofensa ou tentativa de ofensa à vida, à integridade física ou à saúde ou à privação da liberdade de pessoa"[164], infrações que estão todas previstas no código penal brasileiro. Não se pode esquecer das motivações por trás deste Projeto de Lei: as manifestações populares que vêm ocorrendo desde 2013 e que prometem acirrar-se durante a realização dos grandes eventos internacionais previstos para os anos seguintes. Após o registro de onze mortes durante as manifestações, a maioria delas decorrente de ações policiais e sem maiores repercussões midiáticas ou processuais, a morte de um cinegrafista da rede de televisão Bandeirantes em fevereiro de 2014, da qual rapidamente foram acusados dois manifestantes, incitou inúmeros debates sobre um nascente terrorismo em nosso país, ao qual o Senado prontamente respondeu com o referido Projeto de Lei. A tipificação imprecisa e intencionalmente ampla dos atos considerados terroristas abre brechas para a criminalização de movimentos sociais e mesmo de quaisquer grupos, a partir de três integrantes, que organizem manifestações que se venha considerar que causem "pânico generalizado". É — e isto talvez seja o mais importante — a assunção por parte do poder que não há interesse em negociar com a multidão[165] nas ruas. Na própria justificativa do

---

[163] Projeto de Lei do Senado, nº 499 de 2013. "Define crimes de terrorismo e dá outras providências". Disponível em http://www.senado.gov.br/atividade/materia/getPDF.asp?t=141938&tp=1. Acesso em 19 mar. 2014.

[164] Projeto de Lei do Senado, nº 499 de 2013, op. cit., s/p.

[165] Cf. NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. *Multidão*: guerra e democracia na era do Império.Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.

documento, os parlamentares afirmam que o único documento "de tipo penal que expressamente menciona o terrorismo remont[a] ao final do regime militar"[166], a Lei de Segurança Nacional. O que mais alarma, no entanto, é que consideram que a ausência da figura do terrorista de nossa legislação seja algo "constrangedor e irresponsável"[167].

Sobre a excessiva (e seletiva) legislação punitiva brasileira, cabe citar Thiago Fabres de Carvalho, em texto de 2006 que, no entanto, parece dialogar com as novas propostas de criminalização de movimentações sociais:

> Esta incisiva abrangência e severidade das normas penais, em face deste movimento de criminalização de várias atividades em inúmeros setores da vida social, objetivam, claramente, [...] acentuar a violência do controle social sobre os segmentos marginalizados da população. Assim, as conquistas do direito penal liberal são gradativamente suprimidas em nome da necessidade de respostas ao estabelecimento de um verdadeiro estado de natureza hobbesiano. Vislumbra-se, portanto, um crescimento desordenado de normas penais que impõe ao arrepio das pautas deontológicas firmadas em níveis constitucionais a relativização dos princípios da legalidade e da tipicidade, em face da utilização de regras com conceitos indeterminados, porosos e ambíguos. Tal hipertrofia legislativa promove, ainda, a ampliação da discricionariedade das atividades policiais e judiciais, implicando na redução de garantias processuais, mediante, por exemplo, a inversão do ônus da prova, passando a considerar culpado quem não provar sua inocência[168].

A recusa a falar nos termos do poder é a afirmação de que é possível a negociação, desde que construa um espaço do comum — não por acaso as manifestações de 2013, no Brasil, tiveram início na reivindicação ao transporte público, ou seja, no direito à circulação pela cidade. A recusa dos manifestantes ao rosto, como a que faz o subcomandante zapatista Marcos, é a escolha por

---

[166] Projeto de Lei do Senado, nº 499 de 2013, op. cit., s/p.

[167] Projeto de Lei do Senado, nº 499 de 2013, op. cit., s/p.

[168] CARVALHO, T. F. de. "O direito penal do inimigo e o direito penal do *homo sacer* da baixada", op. cit., p. 116-117.

muitos rostos, por um corpo que não se deixa docilizar no enquadramento de uma foto de documento de identidade. Diferentemente dos filhos desaparecidos das mães da Plaza de Mayo, o poder governamental/policial não quer apagar a evidência de que esses corpos existem, mas sim nomeá-los numa individualização da insatisfação que poderia repercutir, midiaticamente, como a insatisfação de uns poucos, e não um descontentamento, mesmo que não delimitado, de amplos setores, que não podem resumir-se a concepções de classe ou movimentos.

Grupos que são deixados de fora do discurso de maneira proposital apropriam-se da margem para criar sua própria forma de sociabilização, que exclui aqueles que, por sua vez, iniciaram o processo de exclusão. No caso das periferias das grandes cidades, chama a atenção a utilização de gírias, que, em processo constante de deslocamento, modificam-se à medida que são apropriadas por grupos externos àqueles aos quais se dirige. O rap, muitas vezes, oferece barreiras à compreensão por parte daqueles que não pertencem ao seu contexto produtivo, gerando questionamentos semelhantes ao que se faz à multidão indignada, novamente exigindo que se fale nos termos do poder. A essa exigência, responde: "fia, eu odeio explicar gíria"[169]. Assim como o pixo, que não se oferece à leitura de todos. No documentário *Pixo*, dirigido por João Wainer, podemos encontrar o seguinte depoimento do pixador Choque: "A pixação de São Paulo era uma comunicação fechada, da pixação para a pixação. Então, na verdade, ela não se comunica com a sociedade, ela é uma agressão. Ela é feita para agredir a sociedade". O pixo e a gíria são, assim, a negação de uma

[169] Verso da letra de "Mariô", de Criolo.

comunicação (e uma comunidade) legitimada, que não se permite decifrar, revertendo a ordem de “fale nos meus termos”. É o pixador, o MC, o habitante da “quebrada” quem coloca os termos do discurso nessa prática de uma língua menor que desterritorializa os usos da cidade. Dessa forma, exigir explicação — como fazem repórteres ao entrevistar MC’s, por exemplo — pode ser uma forma de violência, de afirmação de que tais sujeitos encontram-se fora do (de um) discurso, do único discurso reconhecido pelos mecanismos do poder.

Esse gesto de rejeição é, também, uma proposta de luta. Quando cidadãos tomam para si o direito de reivindicar outras formas de vida, ainda que tal reivindicação se dê através do repúdio ao que se encontra à disposição, estamos diante de um ato propositivo, criativo. Aprendemos, das muitas manifestações que vêm ocorrendo desde 2011, que é preciso (re)politizar o espaço público, através dos corpos. Mas também politizar todos os espaços de discussão possível, como a internet. É preciso deslocar seus usos, como o fazem os hackers, cujas ações são, muitas vezes, chamadas pelo poder de “terroristas”, ou seja, ações que atingem justamente esses centros de poder. Um exemplo bastante conhecido de tais ações foi o ataque do grupo de hackers Anonymous a diversos sites do governo norte-americano e de grandes empresas internacionais como forma de retaliação à proposta de legislação contra o compartilhamento de dados online, denominado SOPA (Stop Online Piracy Act). As ações do grupo Anonymous e de outros hackers, como o ciberativista Aaron Swartz, morto em 2013 enfrentando uma provável condenação por violação de direitos autorais na internet, desafiaram o poder, estabelecendo novas possibilidades de luta.

A comunidade hacker criou-se praticamente junto com a internet, através de uma proposta de colaboração em projetos de autoria coletiva e, na maioria das vezes, de código aberto e livre distribuição, como o conhecido sistema operacional Linux. Sobre as possibilidades do chamado hackativismo, Manuel Castells escreve:

> a vulnerabilidade tecnológica da internet permite, em expressões de protesto individuais ou coletivas, a interferência em websites das redes eletrônicas de agências do governo ou de empresas, visados como representativos de opressão ou exploração. Esse é o caso dos "protestos hackerativistas", que variam da sabotagem individual à invasão dos websites restritos de agências militares ou de companhias financeiras para patentear sua insegurança e protestar contra seus objetivos[170].

O personagem Kandinsky de *O delírio de Turing* é um hackativista, líder do grupo Resistência, apoiado pelas lideranças tradicionais dos movimentos sociais, representados, principalmente, pelo grupo denominado Coalizão. Vindo de uma família pobre, Kandinsky decide utilizar seus conhecimentos de informática para lutar por uma Bolívia mais justa, inspirando-se no uso da internet que fazem movimentos como o EZLN: "era preciso reapoderar-se do espaço virtual, e não só deste, mas também do espaço real. Havia um Estado, havia corporações contra as quais deveria lutar"[171].

> Estão vivos em sua memória os protestos de Seattle em novembro de 1999[172]: fizeram-no ver que não estava sozinho, que há um

---

[170] CASTELLS, Manuel. *A galáxia da Internet*: reflexões sobre a Internet, os negócios e a sociedade. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 115.

[171] PAZ SOLDÁN, E.. *O delírio de Turing*, op. cit., p. 123-124. No original: "Había que reapoderarse del espacio virtual, y no sólo de éste sino que también del espacio real. Había un Estado, había corporaciones contra las cuales se debía luchar". PAZ SOLDÁN, E.*El delirio de Turing*, op. cit., p. 122.

[172] Os protestos de Seattle também tiveram um importante aliado na internet. Segundo Manuel Castells, "o movimento foi baseado na troca de informação, em meses de acalorado debate político na Internet, que precederam as decisões individuais e coletivas de ir a Seattle e tentar

> descontentamento generalizado diante da nova ordem mundial. Se os jovens dos países mais ricos eram capazes de se manifestar da forma como o fizeram em Seattle, não era absurdo pensar que uma explosão ainda mais devastadora pudesse ocorrer numa região com a pobreza e os contrastes da América Latina. Río Fugitivo deveria se tornar a Seattle da Bolívia e do continente. O trabalho de Kandinsky, ao lado de outros ativistas, seria fazer com que os tremores do descontentamento emergissem para a superfície[173].

Um dos principais alvos dos membros da Resistência, além de sites do Governo e da Globalux, é a Câmara Negra. Como dito anteriormente, utilizam o ciberescrache para trazer à memória de antigos colaboradores da ditadura suas responsabilidades nos crimes cometidos, mas atuam também apagando o sistema, impedindo o funcionamento do órgão. A jovem Flávia, contratada pela Câmara Negra para descobrir a identidade real de Kandinsky, tenta explicar aos empregados da Câmara Negra a ética hacker:

> Os hackers defendem o livre fluxo da informação. Penetram nos sistemas para abrir aquilo que nunca deveria ter sido fechado, e depois compartilham as informações com todo mundo. Um prédio como este aqui é, por natureza, um inimigo deles. E gente como vocês são o oposto daquilo que eles representam. Vocês nunca conseguirão entendê-los[174].

---

bloquear o encontro do que era percebido como uma organização que impunha a 'globalização sem representação'". CASTELLS, M. *A galáxia da Internet*, op. cit., p. 117.

[173] PAZ SOLDÁN, E.. *O delírio de Turing*, op. cit., p. 170. No original: "No se olvida de las protestas de Seattle en noviembre del 99: le han hecho ver que nos está solo, que hay un descontento generalizado ante el nuevo orden mundial. Si los jóvenes de los países más prósperos era capaces de explotar de la forma en que hicieron en Seattle, no era imposible pensar que una explosión más devastadora podía ocurrir en una región con la pobreza y los contrastes de América Latina. Río Fugitivo debía convertirse en la Seattle de Bolivia y del continente. La labor de Kandinsky, junto a unos cuantos activistas, sería a de lograr que el vendaval del descontento saliera a la superficie". PAZ SOLDÁN, E. *El delirio de Turing*, op. cit., p. 168.

[174] Ainda que queira deter Kandinsky, movida por razões pessoais, Flávia tem um site dedicado à cultura hacker, que ela, ainda que conflitantemente, admira. PAZ SOLDÁN, E.. *O delírio de Turing*, op. cit., p. 210. No original: "Los hackers están a favor del libre flujo de la información. Ingresan a los sistemas para abrir lo que nunca debía haberse cerrado, y luego comparten la información con todo el mundo. Un edificio como éste es, por naturaleza, su enemigo. Y alguien como ustedes lo opuesto a los que ellos representan. Les será imposible entenderlos". PAZ SOLDÁN, E. *El delírio de Turing*, op. cit., p. 203-204.

Assim, a atuação não apenas de Kandinsky, mas da cultura hacker, é uma atuação política, que desloca os usos esperados e determinados da internet, criando possibilidades de luta e de disseminação de conhecimento (ou seja, poder). Os hackers querem liberar e disseminar informação na rede, assim como a máquina de *A cidade ausente* faz com seus relatos, conectando o passado com o presente, denunciando responsabilidades. Também a máquina, fruto da tecnologia, criação de um engenheiro estrangeiro, exilado nas planícies argentinas, desloca discursos de poder, minando sua aparente força inquebrantável. Fissura sistemas de manutenção da ordem das coisas e de discursos, como o neoliberal, que buscam impedir o questionamento. Passam a existir, a partir de ações políticas de deslocamento como as citadas, possibilidades de traçar linhas de fuga e de luta, novas formas de habitar os espaços sociais.

4. TEMPO E LINGUAGEM

O Estado tem uma política com a linguagem, busca neutralizá-la, despolitizá-la e apagar os signos de qualquer discurso crítico. O Estado diz que quem não diz o que todos dizem é incompreensível e está fora de sua época.

Ricardo Piglia

4.1. Resto

Retomando o conceito de contemporaneidade ao qual recorremos no capítulo anterior, podemos afirmar que o contemporâneo seria aquele sujeito que, sem se colocar as dicotomias conectado/desconectado ou focado/desfocado, pode deslocar-se de sua posição no tempo — na história — e enxergar melhor o presente. Neste capítulo, sugerimos que o deslocamento de que fala Piglia e a relação do sujeito contemporâneo com o seu tempo possam dialogar com conceito de *resto* proposto por Agamben.

Em *O que resta de Auschwitz*, o filósofo italiano traz à discussão, como elemento fundamental, o conceito teológico-messiânico de *resto*, que será desenvolvido em livro posterior, *O tempo que resta* [*Il tempo che resta*][175], dedicado à compreensão do tempo messiânico em Paulo (e suas implicações para a concepção do *Jetztzeit* benjaminiano). Neste texto, Agamben retoma o conceito, explicitando que *resto* "não é [...] nem o todo nem uma parte do todo, mas significa a impossibilidade para a parte e o todo de coincidirem, ao mesmo tempo, consigo mesmos e entre si"[176].

Ligada, desde os textos de Heródoto, à legitimação do relato, a testemunha pode ocupar a posição de *resto*, pois é, segundo Agamben, aquele sujeito que deverá falar na impossibilidade de falar, falará por um outro, ausente, de quem foi retirada a fala. Analisando os textos de Primo Levi, o filósofo debruça-se sobre a figura do muçulmano, que, segundo Levi, seria a única testemunha

---

[175] Livro não traduzido em língua portuguesa. Utilizarei, neste trabalho, a edição francesa, *Le temps qui reste*, em comparação com o original.

[176] AGAMBEN, G. L*e temps qui reste.* Paris: Payot & Rivage, 2004, p. 97. No texto francês :"Il n'est donc ni le tout, ni une partie du tout mais il signifie l'impossibilité por le tout et la partie de coïncider à la fois avec eux-mêmes et entre eux".

integral, mas que, justamente, não pode falar: "As 'verdadeiras' testemunhas, as 'testemunhas integrais' são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo. São os que 'tocaram o fundo', os muçulmanos, os submersos"[177]. Assim os descreve Primo Levi, em *É isto um homem?*:

> A história — ou melhor, a não-história — de todos os "muçulmanos" que vão para o gás é sempre a mesma: simplesmente, acompanharam a descida até o fim, como os arroios que vão até o mar. Uma vez dentro do campo, ou por causa de sua intrínseca incapacidade, ou por azar, ou por um banal acidente qualquer, eles foram esmagados antes de conseguir adaptar-se; ficaram para trás, nem começaram a aprender o alemão e perceber alguma coisa no emaranhado infernal de leis e proibições, a não ser quando seu corpo já desmoronara e nada mais poderia salvá-los da seleção ou da morte por esgotamento. A sua vida é curta, mas seu número é imenso; são eles, os "muçulmanos", os submersos, são eles a força do campo: a multidão anônima, continuamente renovada e sempre igual, dos não-homens que marcham e se esforçam em silêncio; já se apagou neles a centelha divina, já estão tão vazios, que nem podem realmente sofrer. Hesita-se em chamá-los vivos; hesita-se em chamar "morte" à sua morte, que eles já nem temem, porque estão esgotados demais para poder compreendê-la. Eles povoam minha memória com sua presença sem rosto, e se eu pudesse concentrar numa imagem todo o mal do nosso tempo escolheria essa imagem que me é familiar: um homem macilento, cabisbaixo, de ombros curvados, em cujo rosto, em cujo olhar, não se possa ler o menor pensamento[178].

Quem testemunha, portanto, o faz a partir de uma falta, de um dizer ausente, como o do muçulmano. No romance *A cidade ausente*, o personagem Macedonio Fernández afirma que "a ausência é uma realidade material, como um buraco no pasto"[179]. Assim, tratando a ausência como uma materialidade, o primeiro relato da máquina narra o horror das valas comuns nas planícies do pampa argentino durante a última ditadura militar, buracos cheios de cadáveres, mas também buracos vazios, à espera:

---

[177] AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*, op. cit., p. 43.

[178] *Apud* AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*, op. cit., p. 51-52.

[179] PIGLIA, R. *A cidade ausente*. op. cit., p. 125. No original: "La ausencia es una realidad material, como un pozo en el pasto". PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*, op. cit., p. 152.

> Faziam tudo de noite e de manhã com a geada, os quadrados, o horror branco. [...] [Q]uase colados um no outro, às vezes passavam cinco ou seis metros, porque se observavam pedras que não se pode cavar [...]. Eu digo que era um mapa sem conta o tanto aproximado de buracos, na pastagem. [...] Inclusive tinha buracos que passava seis, sete dias sem que eles usassem. Em vários buracos cavados, sem gente sepultada, eu de dia me enfiei dentro, de dia não se vê nada, só terra e buraco [...] e às vezes no outro dia de noite já não estavam [...][180].

Vemos, no trecho citado, a impossibilidade de dizer; os assassinos jamais são nomeados: "ninguém podia falar nada"[181], afirma o narrador. Mas mesmo sem a repressão, que impede que se nomeiem atos e sujeitos, não seria possível dar testemunho, pois não há a experiência: ainda que o narrador a busque ao entrar nos buracos vazios — como numa tentativa de compreensão, de construção de alguma experiência que possibilitasse o relato — não haveria testemunho, já que o narrador está "excluído do acontecimento"[182]. É interessante destacar que o narrador entra nos buracos de dia, quando talvez se pudesse ver (em oposição à escuridão da noite em que são despejados os cadáveres); mas, mesmo com a luminosidade do sol, "de dia não se vê nada", ou seja, embora seja possível ocupar o *espaço* das vítimas, não é possível ocupar seu *lugar* — o que significa situar-se fora da possibilidade de constituição da experiência da violência a que foram submetidas. Pois a testemunha integral do horror só pode ser aquela que o experimentou plenamente, em todas as suas consequências, e desta, muitas vezes,

---

[180] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 31. No original: "Lo hacían a la noche todo y a la mañana con la escarcha, los cuadrados, el horror blanco. […] [C]asi uno al lado del otro, a veces pasaban cinco o seis metros, porque se observaban piedras que no se pueden cavar […]. Yo digo que era un mapa incalculable la aproximación de pozos, en la pradera. […] Incluso había pozos que duraban seis, siete días sin que los usaran. En varios pozos cavados, sin ser sepultadas personas, yo de día me he metido adentro de día no se ve nada, sólo campo e pozo […] y a veces al otro día ya no estaban […]. PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, op. cit., p. 35-37.

[181] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 32. No original: "no se podía decir nada". PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, op. cit., p. 37.

[182] AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*, op. cit., p. 44.

é retirada a possibilidade de fala, tendo em vista que "a língua, para testemunhar, deve ceder lugar a uma não-língua, mostrar a impossibilidade de testemunhar"[183].

Em *Operação massacre*, Rodolfo Walsh busca deixar falar essas testemunhas e cria uma narrativa a partir dos relatos dos fuzilados, aqueles que viveram integralmente a experiência do horror e da violência. É preciso dar voz a essas testemunhas impossíveis que, no entanto, buscam um lugar no discurso, ainda que sua experiência situe-se no limite da linguagem:

> É de matar escutar a Giunta, porque a gente tem a sensação de estar vendo um filme que, desde que foi filmado aquela noite, gira e gira dentro da sua cabeça, sem poder parar nunca. Estão todos os detalhezinhos, as caras, os focos, o campo, os menores ruídos, o frio e o calor, a fuga entre as latas e o cheiro de pólvora e pânico, e a gente pensa que quando termine vai começar de novo, como é certo que começa dentro da sua cabeça essa repetição eterna, "Assim me fuzilaram". Mas o que mais aflige é a ofensa que sente este homem, como lhe magoa esse erro que cometeram com ele, que é um homem decente e sequer foi peronista, "e todos podem dizer quem sou eu". Ainda que isso já não seja certo, porque há dois Giuntas, este que fala torrencialmente enquanto vê o grande filme e outro que, às vezes, se distrai e consegue sorrir e fazer uma piada como antes[184].

Existe um outro sujeito, que só se manifesta nos lapsos do testemunho. É nesses lapsos que se constitui a verdadeira testemunha, aquela que pode existir também fora do círculo infinito de repetições do acontecimento para criar com ele algum sentido. No limite que se situa entre o dizer o acontecido e os lapsos

---

[183] AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*, op. cit., p. 48.

[184] No original: "Es matador escuchar a Giunta, porque uno tiene la sensación de estar viendo una película que, desde que se rodó aquella noche, gira y gira dentro de su cabeza, sin poder parar nunca. Están todos los detallecitos, las caras, los focos, el campo, los menudos ruidos, el frío y el calor, la escapada entre las latas, y el olor a pólvora y a pánico, y uno piensa que cuando termine va a empezar de nuevo, como es seguro que empieza dentro de su cabeza ese continuado eterno, 'Así me fusilaron'. Pero lo que más aflige es la ofensa que el hombre lleva adentro, cómo está lastimado por ese error que cometieron con él, que es un hombre deciente y ni siquiera fue peronista, 'y todo el mundo le puede decir quién soy yo'. Aunque eso ya no es seguro, porque hay dos Giuntas, éste que habla torrencialmente mientras se pasa la gran película, y otro que a veces se distrae y consigue sonreír y hacer un chiste como antes. WALSH, R. *Operación masacre*, op. cit., p. 22-23.

que também fazem parte desse dizer, aparece o sujeito que poderia criar sentido — experiência — a partir do que lhe aconteceu. Mas, como podemos ver do relato de Walsh, esse sujeito encontra-se massacrado pela dor e pela violência.

Dessa forma, a testemunha não pode testemunhar senão partindo de uma ausência, de um hiato que é, também, o da palavra poética:

> [A] palavra poética é aquela que se situa, de cada vez, na posição de resto, e pode, dessa maneira, dar testemunho. Os poetas — as testemunhas — fundam a língua como o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade — ou à impossibilidade — de falar[185].

Agamben se refere ao poeta como o *auctor* por excelência. É interessante notar, no breve percurso etimológico traçado pelo filósofo, a constituição da palavra *auctor* como testemunha. Segundo Agamben, a palavra latina *auctor*, que dará origem ao moderno termo *autor*, "significa originariamente quem intervém no ato de um menor [...] para lhe conferir o complemento de validade de que necessita"[186]. Dentre suas acepções, está a de *testemunha*,

> enquanto seu testemunho pressupõe sempre algo [...] que lhe preexiste, e cuja realidade e força devem ser convalidadas ou certificadas. [...] O testemunho sempre é, pois, um ato de "autor", implicando sempre uma dualidade essencial, em que são integradas e passam a valer uma insuficiência ou uma incapacidade[187].

Tal convalidação e complementação ficam patentes na acepção de autor como criador, pois

> todo criador é sempre cocriador, todo autor, coautor. E assim como o ato do *auctor* completa o do incapaz, dá força de prova ao que, em si,

---

[185] AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*, op. cit., p. 160.

[186] AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*, op. cit., p. 149.

[187] AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*, op. cit., p. 150. Dessa mesma raiz etimológica vem a palavra "autoridade", pois "pode dar garantias a terceiros sobre o valor *duradouro* do que faz" (SENNETT¨, R. Autoridade, p. 32, grifo meu)

> falta, e vida ao que por si só não poderia viver, pode-se afirmar, ao contrário, que é o ato imperfeito ou a incapacidade que o precedem e que ele vem a integrar que dá sentido ao ato ou à palavra do *auctor*-testemunha[188].

Um dos criadores da máquina, Russo, afirma que não poderia havê-la criado *ex nihilo*, que era preciso um *mecanismo anterior*: "Inventar uma máquina é fácil, se a pessoa conseguir modificar as peças de um mecanismo anterior. As possibilidades de transformar aquilo que já existe numa outra coisa são infinitas. Eu não poderia fazer nada a partir do nada"[189]. O ato de criação de Macedonio e de Russo é, portanto, um ato de cocriação, pois partem não apenas de um mecanismo anterior, como se disse, mas de uma memória anterior — a memória de Elena, a mulher morta de Macedonio, inscrita nos *nódulos brancos*[190] — para criar uma máquina que é, também, repositório da memória coletiva.

Lembremos que a origem dos relatos da máquina é, inicialmente, um erro, um ato incompleto, que necessita de convalidação:

> Júnior começava a entender. No início a máquina se engana. O erro é o primeiro princípio. A máquina desagrega "espontaneamente" os elementos do conto de Poe e os transforma nos núcleos potenciais da ficção. Assim tinha surgido a trama inicial. O mito da origem. Todas as histórias vinham daí. O sentido futuro do que estava se passando dependia desse relato sobre o outro e o porvir. O real estava sendo

---

[188] AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*, op. cit., p. 151.

[189] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 115-116. No original: "Inventar una máquina es fácil, si usted puede modificar las piezas de un mecanismo anterior. Las posibilidades de convertir en otra cosa lo que ya existe son infinitas. No podría hacer algo de la nada". PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, op. cit., p. 140.

[190] Título de um dos capítulos de *A cidade ausente*, os "nódulos brancos" são definidos por um personagem, Dr. Arana, como "mitos", que "definem a gramática da experiência. Tudo o que os linguistas nos ensinaram sobre a linguagem também está no coração da matéria viva. O código genético e o código verbal apresentam o mesmo padrão. Chamamos a isso nódulos brancos" (PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 59). Em outro momento, o narrador deste capítulo diz que: "Os nódulos brancos tinham sido, na origem, marcas nos ossos. O mapa de uma linguagem cega comum a todos os seres vivos. [...] A partir desses núcleos primitivos tinham se desenvolvido ao longo dos séculos todas as línguas do mundo. [..] No passado todos tínhamos entendido o sentido de todas as palavras, os nódulos brancos estavam gravados no corpo como uma memória coletiva" (PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 66-67).

> definido pelo possível (e não pelo ser). A oposição verdade/mentira devia ser substituída pela oposição possível/impossível[191].

A máquina é aquilo que ocupa posição de resto em relação ao humano: coincide e ao mesmo tempo impede a coincidência entre Elena, sua memória e os afetos que põe em circulação. A máquina é um objeto que se contrapõe à imagem da totalidade e da completude, até mesmo em sua forma, que não busca reproduzir a aparência humana: "tem uma forma achatada, octogonal, e seus pequenos pés estão abertos sobre o chão. Um olho azul pulsa na penumbra e sua luz atravessa a quietude da tarde. [...] A máquina, quieta, pisca num ritmo irregular. Na noite, o olho brilha, sozinho, e se reflete no cristal da janela"[192].

Sua forma exclusivamente maquínica evidencia seu caráter não-humano, mas também, numa referência às muitas máquinas em utilização industrial, tudo o que nela é, ainda, processo, potência, trabalho não acabado: "a máquina aprende à medida que vai narrando"[193], e seu aprendizado jamais estará concluído. Outra característica importante a ser destacada na configuração maquínica desta criadora de relatos é, também, como esta escolha deixa ver em primeiro plano seu caráter produtivo: símbolo da revolução industrial e das mudanças irreversíveis

---

[191] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 82. No original: "Junior empezaba a entender. Al principio la máquina se equivoca. El error es el primer principio. La máquina disgrega 'espontáneamente' los elementos del cuento de Poe y los transforma en los núcleos potenciales de la ficción. Así había surgido la trama inicial. El mito de origen. Todas las historias venían de ahí. El sentido futuro de lo que estaba pasando dependía de ese relato sobre el otro y el porvenir. Lo real estaba definido por lo posible (y no por el ser). La oposición verdad-mentira debía ser sustituida por la oposición posible-imposible". PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, op. cit., p. 98.

[192] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 128. No original: "Tiene una forma achatada, octogonal, y sus pequeñas patas están abiertas sobre el piso. Un ojo azul late en la penumbra y su luz atraviesa la quietud de la tarde. […] La máquina, quieta, parpadea en un ritmo irregular. En la noche, el ojo brilla, solo, y se refleja en el cristal de la ventana". PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, op. cit., p. 156.

[193] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 36. No original: "aprende a medida que narra". PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, op. cit., p. 42.

na forma de a humanidade se relacionar não apenas com ela mesma, mas também com o mundo que a cerca — com o surgimento do chamado antropoceno — nossa máquina narradora produz não apenas relatos, mas também experiência e, através dela, relações subjetivas.

Seu funcionamento é fundamentalmente social e, não por acaso, foi confinada pelo poder estatal, a cujas narrativas propõe alternativas, num museu, "numa zona afastada da cidade":

> Primeiro, quando perceberam que não podiam ignorá-la, quando ficaram sabendo que até mesmo os contos de Borges vinham da Máquina de Macedonio, que inclusive estavam circulando novas versões sobre o que tinha acontecido nas Malvinas, então decidiram levá-la para o Museu, compraram o prédio da RCO e a colocaram ali, exibida na sala especial, para ver se conseguiam anulá-la, transformá-la naquilo que se costuma chamar de peça de museu, um mundo morto, mas as histórias se reproduziam por toda parte, não conseguiram fazê-la parar, relatos e relatos e relatos[194].

A máquina inscreve-se como *resto*, também, das narrativas que circulam pela cidade. Impede que os relatos criados pelo poder coincidam consigo mesmos. Em uma entrevista, Piglia afirma que

> o poder se sustém na ficção. O Estado é também uma máquina de fazer crer. Na época da ditadura, circulava um tipo de relato "médico": o país estava doente, um vírus o havia corrompido, era necessário realizar uma intervenção drástica. O estado militar se autodefinia como o único cirurgião capaz de operar, sem postergações e sem demagogia. Para sobreviver, a sociedade tinha que suportar essa grande cirurgia. Algumas zonas deveriam ser operadas sem anestesia. Esse era o núcleo do relato: país desenganado e uma equipe de médicos dispostos a tudo para salvar sua vida. Na verdade, esse relato encobria uma realidade criminosa, de corpos mutilados e operações

[194] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 119. No original: "Primero, cuando vieron que no la podían desconocer, cuando se supo que hasta los cuentos de Borges venían de la máquina de Macedonio, que incluso estaban circulando versiones nuevas sobre lo que había pasado en las Malvinas; entonces decidieron llevarla al Museo, inventarle un Museo, compraron el edificio de la RCO y la exhibieron ahí, en la sala especial, a ver si la podían anular, convertirla en lo que se llama una pieza de museo, un mundo muerto, pero las historias se reproducían por todos lados, no pudieron pararla, relatos y relatos y relatos". PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, op. cit., p. 145.

> sangrentas. Mas ao mesmo tempo aludia explicitamente a ela. Dizia tudo e não dizia nada: a estrutura do relato de terror[195].

Em *A cidade ausente*, a máquina faz circular relatos de oposição a essa específica ficção estatal denunciada por Piglia: em "A gravação", como vimos, aborda-se o desaparecimento clandestino de corpos e, em "Os nódulos brancos", são discutidos temas como a tortura física e psicológica dos opositores do regime ditatorial.

As ficções estatais buscam configurar também a memória institucional, que deveria substituir uma memória coletiva orgânica. Como possuidores dos meios de divulgação documental, os donos do poder elegem as memórias que entrarão em circulação, decidindo o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido. A máquina, "reservatório de memória coletiva", como dito anteriormente, reafirmará a memória como potência e como discurso de força política na organização subjetiva daqueles que não se submetem à ordenação estatal do poder.

O poeta (de modo geral, o escritor) é aquele que vive a língua como *resto*, como testemunho, como algo fora do arquivo. Ele está "na própria língua na

---

[195] No original: "El poder también se sostiene en la ficción. El Estado es también una máquina de hacer creer. En la época de la dictadura circulaba un tipo de relato "médico": el país estaba enfermo, un virus lo había corrompido, era necesario realizar una intervención drástica. El Estado militar se autodefinía como el único cirujano capaz de operar, sin postergaciones y sin demagogia. Para sobrevivir, la sociedad tenía que soportar esa cirugía mayor. Algunas zonas debían ser operadas sin anestesia. Ése era el núcleo del relato: país desahuciado y un equipo de médicos dispuestos a todo para salvarle la vida. En verdad, ese relato venía a encubrir a una realidad criminal, de cuerpos mutilados y operaciones sangrientas. Pero al mismo tiempo la aludía explícitamente. Decía todo y no decía nada: la estructura del relato de terror", PIGLIA, R. *Crítica y ficción*, op. cit., p. 105-106. No prosseguimento da entrevista Piglia fala de uma mudança ocorrida na transição do período ditatorial para o retorno da democracia, durante o governo de Alfonsín: "Empieza a funcionar la novela psicológica, en el sentido fuerte del término. La sociedad tenía que hacerse un examen de conciencia. Se generaliza la técnica del monólogo interior. Se construye una suerte de autobiografía gótica en la que el centro era la culpa; las tendencias despóticas del hombre argentino; el enano fascista; el autoritarismo subjetivo. La discusión política se internaliza" (p. 106). A discussão sobre essa internalização do poder e da discussão política que deveria ser sua consequência será retomada adiante.

posição dos que a perderam, [situa-se] em uma língua viva como se fosse morta, ou em uma língua morta como se fosse viva — em todo caso, tanto fora do arquivo, quanto fora do *corpus* do já-dito”[196].

A língua do testemunho deve colocar-se, portanto, na posição de *resto*, em contraponto ao arquivo,

> que designa o sistema das relações entre o dentro e o fora da *langue*, entre o dizível e o não dizível em toda língua — ou seja, entre uma potência de dizer e a sua existência, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer. Pensar em uma potência em ato *enquanto potência*, ou seja, pensar a enunciação no plano da *langue* equivale a inscrever na possibilidade uma cisão que a divide em uma possibilidade e uma impossibilidade, em uma potência e uma impotência, e, nessa cisão, situar um sujeito[197].

Tal sujeito, situado na cisão entre a potência e a impotência de dizer, corresponderia, nas obras de Piglia, a uma instância organizadora dos diversos discursos textuais, das diversas vozes que compõem os enunciados. Tal instância organiza não apenas as vozes narrativas, os relatos (dos personagens, da máquina), mas inclusive os vazios textuais, as ausências que compõem esses textos; não se inscreve como mais uma voz textual — como os narradores, os personagens ou mesmo a máquina — mas como uma ausência significante: aquilo que impede a coincidência e instaura o *resto*. É interessante apontar para a cisão, explicitando que não é um vazio, mas uma divisão prenhe de sentido, é o lugar de instauração do sujeito e, portanto, da possibilidade de dizer *eu*, diante da impossibilidade de conceder à enunciação desse *eu* uma referência unívoca.

A instância organizadora, situada nessa cisão geratriz, instaura um outro tempo da narrativa, um tempo propício para a construção de uma história que se

---

[196] AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*, op. cit., p. 160.

[197] AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*, op. cit., p. 146, grifos do autor.

opusesse àquela que habita um "tempo homogêneo e vazio"[198], o historicismo. Um tempo da memória coletiva produzida pela sociedade de forma política, em oposição àquela gerada e repetida pelos discursos do poder. "Realmente histórico", escreve Agamben, "é aquilo que cumpre o tempo não na direção do futuro, nem simplesmente na direção do passado, mas no ato de exceder um meio"[199]. Ou seja, realmente histórico é o tempo que *desloca* o presente.

É possível aproximar o tempo do historicismo daquele que Émile Benveniste define como sendo o da enunciação histórica, que apresenta os fatos numa sucessão temporal dominada pelo passado, sem a irrupção do presente e sem nenhum gesto de autor. O tempo do discurso, por sua vez, é o da instauração do presente, que se dá sempre num "tempo-de-agora" (o *Jetztzeit* benjaminiano), em que um sujeito mobiliza a língua, apropriando-se dela para dizer *eu*, um *eu* que é "a cada vez um ato novo" de enunciação[200]. O tempo de tal instância, portanto, é o tempo da inscrição (auto)biográfica, que coloca os termos em tensão consigo mesmos, mas que é, também, limiar para a propositividade, para que se coloquem em movimento novas formas de leitura dos textos, novas formas de se apropriar da tradição. É esta instância, ainda, o que define a *consistência* da narrativa, sem coincidir com nenhuma de suas partes linguisticamente inscritas. Como um *resto*, está entre o que se manifesta e o que não se manifesta (linguisticamente); da mesma forma que o testemunho, ocupa o limiar entre a fala

---

[198] BENJAMIN, W. "Sobre o conceito de história", op. cit., p. 229.

[199] AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*, op. cit., p. 158.

[200] BENVENISTE, Émile, *Problemas de linguística geral II*, Campinas: Pontes Editores, 1989, p. 68. Cf. BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Pontes, 2005, p. 278-279: "É preciso, assim, sublinhar este ponto: *eu* só pode ser identificado pela instância de discurso que o contém e somente por aí. Não tem valor a não ser na instância na qual é produzido. Paralelamente, porém, é também enquanto instância de forma *eu* que deve ser tomado;a forma *eu* só tem existência linguística no ato de palavras que a profere".

e a não-fala. Seria, portanto, uma meta-máquina, que não produz relatos, mas relações entre relatos.

4.2. O tempo que resta

O tempo messiânico é chamado por Paulo de "tempo de agora" (*ho nun kairos*). A escolha pela palavra grega *kairos*, muitas vezes traduzida como *instante*, está ligada ao fato de que a vivência do *kairos* pressupõe que não haja outro tempo, impedindo, assim, a intromissão do "tempo profano"[201] (*chronos*) na experiência messiânica. É o tempo que se contraiu, após a vocação messiânica, instaurando, portanto, o *resto*. Parece-nos importante destacar as similaridades entre o "tempo de agora" (*ho nun kairos*) paulínico e o "tempo-de-agora" (*Jetztzeit*) benjaminiano[202]. Também o *Jetztzeit* é uma contração: "tempo-de-agora [...], enquanto modelo do tempo messiânico, resume a história de toda a humanidade numa prodigiosa abreviação"[203]. Incrustado de "estilhaços do tempo messiânico", o "tempo-de-agora" interrompe a continuidade histórica, seu fluxo ininterrupto de "progressismo" e relatos sobre os vencedores. É o tempo que

---

[201] Cf. AGAMBEN, *Le temps qui reste*, op. cit., p. 112. O tempo profano, ao qual Paulo se refere pelo termo *chronos*, é aquele anterior à contração do tempo, que tem início com o evento messiânico. É o tempo, portanto, que decorre entre a criação do mundo e o evento messiânico (a ressurreição do messias).

[202] Será utilizada tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller, além da tradução feita pelo próprio Agamben, quem, a respeito da coincidência entre os termos, afirma que "todo o vocabulário das teses parece marcado por um selo paulínico" (AGAMBEN, *Le temps qui reste*, op. cit., p. 241).

[203] BENJAMIN, W. "Sobre o conceito de história". In: LÖWY, M. *Walter Benjamin*, op. cit., p. 138.

insere no *continuum* do historicismo a rememoração dos vencidos, dos oprimidos, para redimi-los. É o tempo da redenção do tempo.

O tempo messiânico, assinala Giorgio Agamben, "tem a capacidade singular de colocar em relação consigo mesmo todo instante do passado", ou seja, é a apropriação messiânica de um evento do passado que o coloca não apenas em relação consigo mesmo, mas também com o *agora*, retirando-o do fluxo vazio do historicismo e inserindo-o na história, na experiência. Para definir esse tempo, o filósofo recorre ao conceito linguístico de "tempo operativo", desenvolvido por Gustave Guillaume, quem afirma que as representações espaciais do tempo, oferecidas pela gramática, nos dão a ver o tempo sempre pronto, construído, sem jamais incluir em si mesmas o tempo em sua construção no pensamento, pois todas as operações mentais, afirma o linguista, levam uma determinada quantidade de tempo para se concretizarem, tempo este que denomina "tempo operativo". Trazendo o conceito para sua discussão sobre o tempo messiânico, Agamben afirma que, assim como o tempo operativo, o tempo messiânico é "*o tempo que o tempo leva para terminar*"[204], que não se situa senão no presente, mas deslocado em relação a ele.

Voltemos agora ao tema da relação do sujeito contemporâneo com seu tempo: ao contemporâneo, portanto, corresponde a relação de um deslocamento entre o tempo representável e o tempo operativo, que insere, no tempo, um *resto*, impedindo-o de coincidir perfeitamente consigo mesmo e, consequentemente, impossibilitando a aderência que foi citada anteriormente.

---

[204] AGAMBEN, *Le temps qui reste*, op. cit., p. 119, grifos do autor. Na versão francesa: "*le temps que le temps met pour finir*".

Questões semelhantes são colocadas por Benveniste quando trata do "tempo crônico" e do "tempo linguístico". O *tempo crônico* seria aquele dos acontecimentos, "congelado na história"[205], e que poderíamos aproximar do *continuum* de que fala Benjamin. É o tempo que conseguimos representar, em nossa vida cotidiana, utilizando-nos, por exemplo, de calendários: "O tempo crônico fixado num calendário é estranho ao tempo vivido e não pode coincidir com ele", pois, "pelo próprio fato de ser objetivo, propõe medidas e divisões uniformes em que se alojam os acontecimentos, mas estes não coincidem com as categorias próprias da experiência humana do tempo"[206]. O *tempo linguístico*, por sua vez, está ligado ao exercício da fala, e deve organizar-se como função discursiva:

> Este tempo tem seu centro — um centro ao mesmo tempo gerador e axial — no *presente* da instância da fala. Cada vez que um locutor emprega a forma gramatical do "presente" (ou uma forma equivalente), ele situa o acontecimento como contemporâneo da instância do discurso que o menciona. É evidente que este presente, na medida em que é função de discurso, não pode ser localizado em uma divisão particular do tempo crônico, porque ele admite todas as divisões e não se refere a nenhuma em particular[207].

Por fim, vale convocar a palavra de Hannah Arendt[208], para quem o presente, esta lacuna entre o futuro e o passado, deve ser descoberto e pavimentado a cada vez que é vivido. Tal colocação liga-se à compreensão do presente como "tempo que resta", pois deve ser refundado a cada instante, sem a intromissão do passado ou do futuro, que serão ressignificados pelo presente,

---

[205] BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral II*, op. cit., p. 71.

[206] BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral II*, op. cit., p. 74.

[207] BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral II*, op. cit., p. 74-75.

[208] ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 39: "o homem na plena realidade de seu ser completo vive nessa lacuna temporal entre o passado e o futuro".

agindo da mesma forma que a "língua como *resto*" — a língua literária —, que recria e reorganiza a tradição, conferindo-lhe novos significados a cada nova enunciação.

A língua que se situa entre a possibilidade e a impossibilidade de dizer, isto é, a língua como *resto*, encontra ressonâncias na escrita de Ricardo Piglia. Ao apontar para a impossibilidade de representar a dor e a experiência (em especial a experiência da dor), encontramos em sua obra a afirmação de que é preciso levar a linguagem a seu limite, ou seja, impedi-la de coincidir consigo mesma, para que, nesse deslocamento, possa-se criar algo como um lugar para o sujeito[209]. Para o escritor argentino,

> a experiência do horror puro da repressão clandestina — uma experiência que frequentemente parece estar além da linguagem — talvez defina o nosso uso da linguagem e a nossa relação com a memória e, portanto, com o futuro e o sentido. Há um ponto extremo, um lugar — digamos — do qual parece impossível se aproximar com a linguagem. Como se a linguagem tivesse uma margem, como se a linguagem fosse um território com uma fronteira, após a qual está o silêncio. Como narrar o horror? Como transmitir a experiência do horror e não só informar sobre ele? Muitos escritores do século XX enfrentaram esta questão: Beckett, Kafka, Primo Levi, Anna Akhmátova, Marina Tsvetáieva, Paul Celan. A experiência dos campos de concentração, a experiência do gulag, a experiência do genocídio. A literatura prova que há acontecimentos que são muito difíceis, quase impossíveis, de transmitir: supõe uma relação nova com a linguagem dos limites[210].

---

[209] Analisando o "Fragmento Teológico-político", de Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin afirma que "é em nossas hesitações, em nossas dúvidas, em nossos desvios, que pode ainda se insinuar o apelo messiânico, ali, enfim, onde renunciamos a tudo preencher para deixar que algo de outro possa dizer-se" (GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 98). É importante destacar que o apelo messiânico, em Benjamin, é o da redenção dos oprimidos, esse outro excluído da história dos vencedores.

[210] PIGLIA, R. *Uma proposta para o novo milenio*, op. cit. p. 02. No original: "La experiencia del horror puro de la represión clandestina - una experiencia que a menudo parece estar más allá del lenguaje - quizá define nuestro uso del lenguaje y nuestra relación con la memoria y, por lo tanto, con el futuro y el sentido. Hay un punto extremo, un lugar — digamos — al que parece imposible acercarse con el lenguaje. Como si el lenguaje tuviera un borde, como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera, después del cual está el silencio. ¿Cómo narrar el horro? ¿Cómo transmitir la experiencia del horro y no sólo informar sobre él? Muchos escritores del siglo XX han enfrentado esta cuestión: Beckett, Kafka, Primo Levi, Ana Ajmatova, marina Tzvetaieva, Paul Celan. La experiencia de los campos de concentración, la experiencia del Gulag, la experiencia del genocidio. La literatura prueba que hay acontecimientos que son muy

É interessante notar a relação que se estabelece entre futuro, memória e tradição, neste trecho de "Uma proposta para o novo milênio". A relação com as possibilidades presentes da língua colocam em xeque o futuro, *para* o qual será preciso criar um sentido, e a tradição — representada pelos escritores nomeados —, *com* a qual se deve estabelecer relações de sentido. O sentido habita, portanto, o "tempo-de-agora", com suas ressonâncias. Nesse tempo sempre deslocado, devemos situar a memória, ligada às possibilidades de fala de um *eu* que, como vimos, só existe no momento de sua enunciação. A memória, portanto, deve ser convocada ao momento da fala, da transmissão da experiência. Transmitir a experiência, e não apenas informar sobre ela, é, para Piglia, o que movimenta a obra dos importantes escritores nomeados. Para transmitir a experiência, portanto, é preciso um gesto de autor que, sabemos, é sempre um gesto de cocriação. Como todo *eu*, pressupõe um *tu*[211] — um outro com quem estabelecer relações, outro que possa dizer por nós, como em Walsh, mas também outro que possa, ao criar sentido com nossa fala, traduzi-la em experiência. Outra questão importante é a afirmação da experiência do horror como *ainda* sendo experiência: talvez porque a experiência do homem tenha sido aquela do horror, ela pode se transferir, em *A cidade ausente*, à máquina.

---

difíciles, casi imposibles, de transmitir: supone una relación con el lenguaje de los límites". PIGLIA, R. "Una propuesta para el nuevo milênio", op. cit., p. 01-02.

[211] Cf. BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral I*, op. cit., p. 286: "A linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como *sujeito*, remetendo a ele mesmo como *eu* no seu discurso. Por isso, *eu* propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a "mim", torna-se meu eco - ao qual digo *tu* e que me diz *tu*. A polaridade das pessoas é na linguagem a condição fundamental, cujo processo de comunicação, de que partimos, é apenas uma consequência totalmente pragmática".

4.3. A linguagem dos limites

A linguagem dos limites escreve-se também, ou sobretudo, com o corpo. Ao contar do horror das fossas comuns, o narrador do relato "A gravação" só pode recorrer ao corpo, reiterando o que alcançou com os olhos através da repetição do verbo "ver": "vi os corpos, vi a terra, os mortos, vi no espelho a luz e a mulher sentada e no meio o bezerro, eu vi"[212]. O olhar é uma forma de contato com o mundo, e com o outro. Uma forma de resistência[213].

Esse relato da máquina dialoga com o de uma testemunha do campo de detenção e desaparecimento de La Perla, próximo a Córdoba. Diz o relatório *Nunca más*, elaborado pela Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas:

> O testemunho de José Julián Solaníllе, que trabalhou durante muito tempo em tarefas de produção agropecuária neste campo, revela a existência de várias tumbas dentro de seu perímetro. Em seu relato afirmou ter presenciado o fuzilamento massivo de pessoas e ter constatado posteriormente que seus corpos foram enterrados em uma grande vala comum, no mesmo lugar. Também afirmou ter visto restos enterrados em um poço de água abandonado, bem como cadáveres expostos nos locais nos quais, posteriormente, verificou sinais de que se abriram buracos, como terra removida e recém-aplainada. Em uma ocasião, disse assim mesmo, os animais que tinha a seu encargo desenterraram restos humanos dentro do campo, no setor denominado "Lomas del Torito"[214].

---

[212] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 30. No original: "vi los cuerpos, vi la tierra, los muertos, vi en el espejo la luz y la mujer sentada y en el medio el ternero, lo vi". PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, op. cit., p. 34.

[213] Cf. KLINGER, Diana. *Literatura e ética*: da força para a forma. Rio de Janeiro: Rocco: 2014, p. 175: "O desejo, o desejo de ver, se torna, assim, uma forma de resistência". Neste capítulo do livro, a autora dialoga com a noção de "sobrevivência dos vaga-lumes", ou seja, das luzes intermitentes, que não ofuscam, na obra de Georges Didi-Huberman. Cf., também, DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, op. cit.

[214] A primeira edição deste informe foi publicada em 1984. Será uilizada aqui a segunda edição, de 1999, disponível no endereço eletrônico: http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/investig.htm . Acesso em 03/05/2014. no

O narrador de “A gravação” situa as valas num campo a que denomina “El Torito” e, por outras vezes, “Las Lomitas”[215]. Narra os fuzilamentos em massa e os enormes buracos: “Matavam eles feito passarinho, correndo encarapuçada que é que a pessoa pode fazer, maniatada, não dava nem dois metros e os fuzilavam e os jogavam nos buracos e depois andavam com as escavadeiras, fazendo covas e às vezes os próprios coitados tiveram que cavar a vala onde cair morto”[216].

Nesse momento do texto, a literatura deixa falar a história[217]. Há um deslocamento do ficcional, que se abre para o documental (aqui, o testemunho). O deslocamento, em conformidade com o que vem sendo analisado neste trabalho, é uma tomada de posição ética: consiste em deixar falar um outro a quem é negada, muitas vezes, a voz. Consiste num exercício de alteridade e de descentramento do sujeito. Transformar a literatura naquele lugar em que o outro pode sempre dizer e, como sabemos, nesse processo poderá se constituir a experiência.

---

original: “El testimonio de José Julián Solanílle, que trabajó durante largo tiempo en tareas de producción agropecuaria en dicho campo, revela la existencia de varias tumbas dentro de su perímetro. En su relato afirmó haber presenciado el fusilamiento masivo de personas y haber constatado posteriormente que sus cuerpos fueron enterrados en una gran fosa común, en el mismo sitio. También sostuvo haber visto restos inhumados en un pozo de agua abandonado, así como cadáveres expuestos en sitios en los que, posteriormente verificó señales de haberse practicado pozos, tales como tierra removida y recién apisonada. En una ocasión, dijo así mismo, los animales que tenía a su cargo desenterraron restos humanos dentro del campo, en el sector denominado «Lomas del Torito»”.

[215] A instabilidade da nomeação do lugar em que ocorre a experiência do horror parece ecoar a instabilidade da própria experiência, cuja efetiva constituição coloca o sujeito no limite do desaparecimento.

[216] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 28. No original: “Los mataban como a gorriones, corriendo encapuchada qué puede hacer una persona, maniatada, los fusilaban a los dos metros y los tiraban en los pozos y después andaban con topadoras, haciendo tumbas, y a veces a los mismos desgraciados les han hecho cavar la zanja para matarlos”. PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, op. cit., p. 32-33.

[217] É interessante lembrar que, segundo Giorgio Agamben, “*Híst*or é, na origem, a testemunha ocular, aquele que viu”. AGAMBEN, G. *Infância e História*. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 114.

É através do corpo da testemunha que se poderão alcançar os limites da linguagem e chegar a se dizer do horror, pois o testemunho, afirma Maria Rita Kehl, "tem uma dimensão ética, na medida em que amplia o campo da produção simbólica de uma determinada sociedade a fim de incluir nela, continuamente, o emergente, aquilo que até então era tido como irrepresentável"[218].

O informe do CONADEP baseia-se em testemunhos, na palavra fora do arquivo, ato de linguagem performativo que é sempre novo a cada nova enunciação. A presença do outro traz para o texto literário essa performatividade que recria, cosmogonicamente, os acontecimentos, permitindo que, com nossos corpos, nós, leitores, possamos constituir experiências a partir desses relatos. Tornamo-nos também testemunhas, mas testemunhas não do fato, senão de suas implicações. O fato já inscrito nos corpos daqueles que os testemunharam inscrevem-se, agora, em nossos corpos, num deslocamento propositivo e ético.

Uma outra estratégia de deslocamento utilizada no texto é a posição do animal. No testemunho de José Julián Solanílle os animais estão presentes apenas lateralmente. No texto de Piglia, no entanto, esse outro do humano, assim como a máquina, é o responsável pela descoberta dos corpos. É o animal, aquilo que se encontra fora de qualquer centramento racional, que conduzirá o narrador ao testemunho. O deslocamento sai da esfera do humano para incluir todos os viventes:

> Acontece que ali, onde fica o milharal, sabe, tem um buraco onde deu de cair um bezerro [...]; então, colocamos as tábuas assim e aí com uns espelhos começamos a iluminar lá embaixo, para localizar o bezerro era, vemos, não posso nem lhe dizer [...], a imagem essa, ninguém pode nem imaginar, o que tinha no buraco, esses cadáveres [...], e

[218] KEHL, M. R. "Prefácio". In: COSTA, Ana. *Corpo e escrita*: relações entre memória e transmissão da experiência. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 19.

> conforme ia largando a corda — olhava pelo espelho — tinha um sem fim de coisas terríveis dentro, corpos amontoados, restos, [...] vi no espelho a luz e a mulher sentada e no meio o bezerro, eu vi, com as quatro patas fincadas na lama, durinho de medo, começamos a puxar ele para fora, [...] tiramos ele, coitadinho, os olhos feito gente[219].

Aqui, destacam-se outras duas operações de deslocamento: em primeiro lugar, a humanização do bezerro — "os olhos feito gente". O narrador desloca para o bezerro seus sentimentos e sensações, talvez por não poder suportar o horror. Cria, assim, uma comunidade com esse não humano[220], uma comunidade baseada na experiência que o leva para além das fronteiras da espécie, para encontrar uma ética que está ligada à própria vida. Outro deslocamento importante é o da visão: o narrador vê através do espelho, não olha diretamente, não pode olhar diretamente para os corpos, como se olhá-los diretamente fosse "ver a górgona", como nos fala Primo Levi.

Assim, às suas perguntas "Como narrar o horror? Como transmitir a experiência do horror e não apenas informar sobre ele?", Piglia responde, literariamente, através do deslocamento.

O sentido parece ficar fora do acontecimento, fora da linguagem. Assim, fora da linguagem, será preciso forçar seus limites: tal como a máquina, que está além e aquém do humano, no romance *Los vigilantes*, de Diamela Eltit, será a

---

[219] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 29-30. No original: "Resulta que ahí, donde está el maizal, ve, hay un pozo en el cual a mí se me supo caer un ternero […]; bueno, pusimos los tablones así y hasta que unos espejos empezamos a alumbrar para abajo, para localizar el ternero era, vemos no le puedo decir […], la imagen esa, nadie se lo puede imaginar lo que había en el pozo, esos cadáveres […], y a medida que iba largando la piola — miraba por el espejo —había cualquier cantidad de cosas terribles adentro, cuerpos, amontonados, restos, […] vi en el espejo la luz y la mujer sentada y en el medio el ternero, lo vi, con cuatro patas clavadas en el barro, duro de miedo, lo empezamos a tirar para afuera, […] los sacamos, pobrecito, los ojos como una persona". PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, op. cit., p. 33-34.

[220] Cf. GIORGI, Gabriel. *Formas comunes*: animalidad, cultura, biopolítica. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

criança, o *infans*[221], que está além e aquém da linguagem, quem poderá, com seu corpo convulso, levar a linguagem a seu limite e aproximar-se da constituição da experiência, até mesmo por testemunhar a sua impossibilidade, na iminência de se dissolver em suas pulsões.

No texto, o filho não tem acesso à linguagem usual, mas fala com o corpo, ou melhor, deixa falar o corpo, carente de bordas: "Meu corpo laxo fala, minha língua não tem musculatura. Não fala"[222]. É esse corpo sem limites que delimitará, mesmo graficamente, a linguagem de uma organização supostamente racional da mãe: o romance se inicia e termina com monólogos do filho, dando espaço e, ao mesmo tempo, acolhendo a desagregação linguística da mãe, quem escreve em resposta a um pai ausente[223] que, no entanto, considera-se no direito de ditar ordens e intervir em seu comportamento e no da criança. A avó do menino atua como uma enviada das ordens do pai, aquela que deverá exercer *in loco* a vigilância paterna. Diante de suas visitas, escreve a mãe, o "filho se defende e lhe oculta o prodigioso desenvolvimento de um impressionante jogo corporal"[224]. Seu corpo "se ausenta e se apresenta, cai e se levanta, se enreda sobre si mesmo, foge, se escapa, se amanhece depois de uma larga vigília, se

---

[221] A palavra *infans* vem do verbo latino *fari*, falar, em sua forma *fans*, particípio presente. O infante, portanto, seria aquele que não fala.

[222] No original: "Mi cuerpo laxo habla, mi lengua no tiene musculatura. No habla". ELTIT, Diamela. Los vigilantes. In: ___. *Tres novelas.* México: Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 35.

[223] É comum nos romances de Eltit a partilha da voz narrativa se estabelecer como um elemento estrutural; em muitas de suas criações, a enunciação é distribuída entre diferentes sujeitos ficcionais

[224] No original: "Tu hijo se defiende y le oculta el prodigioso desarrollo de un impresionante juego corporal". ELTIT, D. Los vigilantes, op. cit., p. 71.

condói do estado de seus membros”[225]. Assim, diante do ordenamento representado pela avó, o corpo do menino, aquilo que resta, que instaura a cisão na linguagem, deixa falar o deslocamento das operações de desestabilização do poder, comentadas no capítulo anterior. Seu corpo comporta-se como a multidão: responde com um silêncio propositivo à exigência de uma determinada ordem discursiva.

Seu corpo, afirma a mãe, é o “reduto da cerimônia”[226], agenciamento que só se pode dar dentro de um contexto social, implicando sempre a inclusão do outro[227]. Transformar o próprio corpo no reduto da cerimônia é constituir, a partir desse corpo, uma experiência política que (re)coreografa um ordenamento (discursivo, mas também corporal) que busca roteirizar esse corpo, inseri-lo na dimensão do arquivo. É um corpo que não conhece a experiência do “instante de um limite”[228] que lhe tenha sido imposto por uma determinação que se pretenda totalitária.

Diana Taylor propõe a existência de uma oposição, em termos de performances sociais, entre os domínios do arquivo e do repertório. O arquivo está ligado ao registro, àquilo que resiste à mudança. “O fato de que a memória

---

[225] No original: “su cuerpo se ausenta y se presenta, cae y se levanta, se enreda sobre sí mismo, huye, se fuga, se amanece luego de una larga vigilia, se conduele del estado de sus miembros”. ELTIT, D. Los vigilantes, op. cit., p. 71.

[226] “Porque, dime, ¿no piensas acaso, al igual que tu hijo, que el cuerpo es el reducto de la ceremonia?”. ELTIT, D. Los vigilantes, op. cit., p. 71.

[227] Cf. BENJAMIN,W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: ___. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 107: “Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo. Os cultos, com seus cerimoniais, suas festas [...], produziam reiteradamente a fusão desses dois elementos da memória”.

[228] “Cuando eso sucede, me alarmo y me retiro, pero él después aparece ante mí, recompuesto, como si jamás hubiera experimentado el instante de un límite”. ELTIT, D. Los vigilantes, op. cit., p. 71.

arquival consegue separar a fonte de 'conhecimento' do conhecedor — no tempo e/ou espaço — leva a comentários, como o feito por Certeau, de que ela é 'expansionista' e 'imunizada contra a alteridade'"[229]. O repertório, por sua vez, corresponderia à encenação de uma memória incorporada, "em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível"[230], como a própria linguagem. "O repertório ao mesmo tempo guarda e transforma as coreografias de sentido"[231].

Assim, cabe estacar que as ações da criança, e sua própria forma de estar no mundo, desestabilizam não somente o ordenamento externo representado pelo pai e por seus vigias, a avó e os vizinhos que lhe dão conta do que se passa na casa da ex-mulher; desestabilizam também a mãe, instaurando uma cisão em seu ordenamento subjetivo, submetido aos influxos do poder paterno.

As gargalhadas do filho são, para a mãe, "ruídos inóspitos" que a "descompõem"[232] e dos quais deverá se proteger. As gargalhadas se inserem no mutismo da criança como um resto de linguagem que impede a coincidência do discurso materno com a opressão paterna. São essas gargalhadas, pulsão de vida, que, tensionando as margens da linguagem, trazem à tona o descompasso entre as ações e crenças da mãe e aquelas de seu ex-marido e vizinhos, como se verá quando abrigar os desamparados açoitados pelo frio. É por esse descompasso que serão vigiados e, consequentemente, estarão sempre em vigília, mãe e filho,

---

[229] TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório*, op. cit., p. 49.

[230] TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório*, op. cit., p. 49.

[231] TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório*, op. cit., p. 50.

[232] "[L]o que me descompone son sus carcajadas". ELTIT, D. Los vigilantes, op. cit., p. 54.

sujeitos que não se adéquam à ordem e à coreografia imposta pelo poder patriarcal que busca lhes constranger.

"O corpo sedentário de teu filho", escreve a mãe, "batalha contra o nomadismo de seus membros"[233]. Este corpo sem limites está sempre à beira da pulverização[234], mas afirma, com seu sedentarismo, o desejo de instituição de relações de pertencimento. É um corpo que exclui qualquer relação positiva de identidades, mas que também se opõe ao nomadismo de uma organização econômico-subjetiva-social que obriga à movimentação e hostiliza a criação de laços.

A escrita pertence aos adultos: o menino inicia seu primeiro monólogo afirmando que "[m]amãe escreve. Mamãe é a única que escreve"[235]. O filho, no entanto, quer afastá-la da escrita — isto é, da estabilidade dos sentidos — que significa a submissão ao pai, ao qual o menino se refere como "aquele que escreve", que fixa uma palavra. Essa prática escritural, instaurada pelo uso monitorado da linguagem, pertence, portanto, aos adultos, os quais, através dela, exercem seus jogos de poder: o pai busca submeter a mãe, que se deixa vitimizar, vigiar. O filho fica reduzido a um corpo emergencial, quase incomunicável, porque se recusa a entrar nos jogos de poder dos adultos, pois seu território é o da fluidez. Coloca-se à parte, criando um novo registro da experiência em que tudo deve ser criado a partir das urgências do corpo.

---

[233] No original: "el cuerpo sedentario de tu hijo batalla contra el nomadismo de sus miembros". ELTIT, D. Los vigilantes, op. cit., p. 71.

[234] "Y de pronto, en un instante, el cuerpo de tu hijo se aproxima a pulverización". ELTIT, D. Los vigilantes, op. cit., p. 71.

[235] No original: "Mamá escribe. Mamá es la única que escribe". ELTIT, D. Los vigilantes, op. cit., p. 35.

Sua relação com a linguagem é a de uma falta, uma desagregação, um despedaçamento, que, quando nomeados de forma ininteligível para os adultos, utilizando-se de seus termos, dará fim à especificidade da experiência do menino: "Quando possa dizer a palavra fome esta história terá terminado"[236]. Por outro lado, adentrar a lógica discursiva dos pais (ou, melhor dito, do pai, que a impõe à mãe e, enviesadamente, ao menino) será também poder opor um poder discursivo à coerção paterna: "Quando eu fale impedirei que mamãe escreva. Ela não escreve o que deseja"[237].

4.3.1. O pai como figuração do poder

Segundo Idelber Avelar, o pai é a representação do *nom-du-père* que aliena "o corpo da mãe do balbuciante desejo do filho"[238]. Assim, o pai ocuparia, também, o lugar psíquico da lei. Interessa-nos aqui, entretanto, analisar as ressonâncias sociais dessa encarnação da lei, ou seja, do poder. Um poder que — ainda que vacilantemente nomeado e localizado — é invisível e espraia-se capilarmente pela cidade, tendo nos vizinhos sua principal força vigilante.

O poder do pai sobre a mãe, já mencionado, manifesta-se de forma mais acentuada pela escrita. Sua insistência nas cartas, na escritura de cartas, é uma forma, também, de submeter o corpo mesmo da mãe, corpo que, como veremos, irá transformar-se em letra num movimento de destituição da linguagem:

---

[236] No original: "Cuando pueda decir la palabra hambre esta historia habrá terminado". ELTIT, D. Los vigilantes, op. cit., p. 38.

[237] No original: "Cuando yo hable impediré que mamá escriba. Ella no escribe lo que desea". ELTIT, D. Los vigilantes, op. cit., p. 39.

[238] AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 208.

> Você insiste no imperativo da correspondência e em minha obrigação de responder suas cartas. Se não te escrevo, você diz que tomará uma decisão definitiva. Vejo que outorgas à letra um valor sagrado e, dessa maneira, me inclui no seu rito particular sem se importar com minhas dificuldades, como o prazer que te dá ter o controle sobre meus dias e o trabalhoso incidente caligráfico em que transcorrem minhas noites[239].

Analisando as promessas não cumpridas da democracia, Norberto Bobbio afirma que um de seus principais "fracassos" é o "poder invisível". "Um dos lugares comuns de todos os velhos e novos discursos sobre a democracia", escreve o pensador italiano, "consiste em afirmar que ela é o governo do 'poder visível'"[240]. No entanto, sabemos, especialmente os que vivemos nas jovens democracias pós-ditatoriais latino-americanas, que os ordenamentos do poder continuam a ser, muitas vezes, invisíveis, escondendo-se, por exemplo, sob a máscara de uma tecnocracia que apenas afasta as forças populares das discussões sobre os interesses públicos. Como vimos no capítulo anterior, estabelecem-se em nossa democracia dispositivos legais que garantem a assimetria das relações de poder. Num momento similar, em que se fortalecia a implantação do neoliberalismo no Chile, Eltit, quem teve uma destacada participação em movimentos de resistência à ditadura de Pinochet, publica *Los vigilantes* no exílio mexicano, tocada não apenas pela situação de manutenção/ampliação das mazelas sociais no Chile, mas com uma perspectiva continental:

> [E]u estava muito afetada, como pessoa, nesse momento, pela mudança de discurso na América Latina. Isso eu tenho que dizer. Ou

---

[239] No original: "Insistes en el imperativo de la correspondencia y en mi obligación de responder a tus cartas. Si no te escribo, dices, tomarás una decisión definitiva. Veo que le otorgas a la letra un valor sagrado y de esa manera me incluyes en tu particular rito sin importarte mis dificultades, como no sea el placer que te ocasiona tomar el control sobre mis días y el trabajoso incidente caligráfico en que transcurren mis noches". ELTIT, D. Los vigilantes, op. cit., p. 77.

[240] BOBBIO, Norberto. *O futuro da democracia*: uma defesa das regras do jogo. Trad. Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p.83.

> seja, nesse sentido, pense que este romance eu escrevi depois de 17 anos de ditadura, com tudo o que sabemos dela, mas passar, depois de 17 anos de ditadura, como saída, à instalação de uma questão neoliberal acrítica, para mim, como escritora, como pessoa, como tudo, me afeta. Encontrei um momento cheio de signos sociais dramáticos. Achava perigoso o que via, dramático, ainda que não morasse aqui [no Chile], mas em viagens, quando se volta, eu estava vindo umas duas vezes por ano, eu via, como diria Parra, como estava mudando minha "tribo". Minha tribo estava mudando. Gente com quem convivi estava mudando. Estavam mudando as relações sociais, a questão literária. Se instalava o mercado. E isso não era somente aqui. No México e em outras partes da América Latina se via o mesmo. Então sim, creio que me afetou, nesse sentido me afetou, e o vi mais dramático, digamos, o afastamento, a exclusão, a indiferença, a solidão[241].

Sobre as relações entre a literatura e o poder institucionalizado, Piglia escreve que o Estado não pode funcionar apenas por pura coerção, necessita "forças fictícias": "Necessita construir consenso, necessita construir histórias, fazer crer certa versão dos feitos. Me parece que há, aí, um campo de investigação importante nas relações entre política e literatura, e que talvez a literatura nos ajude a entender o funcionamento dessas ficções"[242]. No romance de Eltit, a força do pai se organiza como o poder do Estado, especialmente do Estado neoliberal, um poder invisível cujas ficções dominam as vidas e os

---

[241]No original: "estaba muy afectada yo, como persona, en ese momento, por el cambio de discurso en Latinoamérica. Eso sí te lo tendría que decir. O sea, en ese sentido piensa tú que esta novela yo la escribo después de 17 años de dictadura, con todo lo que sabemos de ella, pero pasar después de 17 años de dictadura, como salida, a la instalación de una cuestión neoliberal acritica, para mí, como escritora, como persona, como todo, me afectó. Encontré sí que estaba lleno de signos sociales dramáticos ese minuto. Lo que veía lo encontraba peligroso, dramático, pese a que yo no vivía acá, pero en los viajes, cuando uno vuelve, yo estaba viniendo una o dos veces al año, yo veía, como diría Parra, cómo estaba cambiando mi 'tribu'. Mi tribu estaba cambiando. Gente con la que uno habitó estaba cambiando. Estaban cambiando las relaciones sociales, la cuestión literaria. Se instalaba el mercado. Y eso no era acá no más. En México y otras partes de Latinoamérica tú veías lo mismo. Entonces sí creo que me afectó, en ese sentido me afectó, y lo vi más dramático, digamos, el retiro, la exclusión, la indiferencia, la soledad". Citado em KAEMPFER, Alvaro. "Las cartas marcadas: política y convivencia textual en '*Los vigilantes*', de Diamela Eltit. In:*Confluencia*, 16.2 (spring 2001), p. 35.

[242] No original: "Necesita construir consenso, necesita construir historias, hacer creer cierta versión de los hechos. Me parece que ahí hay un campo de investigación importante en las relaciones entre política y literatura, y que quizás la literatura nos ayude a entender el funcionamiento de esas ficciones". PIGLIA, R. *Tres propuestas para el próximo milenio*, op. cit, s/p.

pensamentos daqueles que estão sob seu jugo. O ordenamento paterno se espalha pela cidade, contamina os espaços urbanos, que já não se oferecem à convivência, mas à segregação social e à vigilância que visa apagar qualquer desvio de conduta: "A vigilância se estende e cerca a cidade. Esta vigilância que auspiciam os vizinhos para implantar as leis que, asseguram, porão freio à decadência que se adverte"[243].

As descrições da cidade feitas pela mãe parecem ecoar o disciplinamento hierarquizado das cidades europeias tomadas pela peste que encontramos em *Vigiar e punir*, de Michel Foucault. O estudioso francês afirma que a "ordem responde à peste",

> ela tem como função desfazer todas as confusões: a da doença que se transmite quando os corpos se misturam; a do mal que se multiplica quando o medo e a morte desfazem as proibições. Ela prescreve a cada um seu lugar, a cada um seu corpo, a cada um sua doença e sua morte [...][244].

Na cidade do romance, podemos encontrar os mesmos mecanismos de exclusão nas cidades contaminadas pela peste e descritas por Foucault em relação aos desabrigados que vagam pelas ruas, pois os vizinhos, escreve a mãe, têm um "acordo de fechar as portas aos desamparados"[245]. Após oferecer abrigo a algumas destas pessoas, a mãe passa a ser ainda mais vigiada pelos vizinhos, tornando-se um perigo real à ordem das coisas:

---

[243] No original: "La vigilancia se extiende y cerca la ciudad. Esta vigilancia que auspician los vecinos para implantar las leyes, que aseguran, pondrán freno a la decadencia que se advierte". ELTIT, D. Los vigilantes, op. cit., p. 53.

[244] FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*, op. cit., p. 163.

[245] No original: "acuerdo de cerrar las puertas a los desamparados". ELTIT, D. Los vigilantes, op. cit., p. 90.

> Os vizinhos estão à caça de desamparados e estabeleceram um miserável acordo com certos indivíduos que lhes servirão para seus fins. Chegaram até minha casa dispostos a me converter na primeira vítima, a provar com meu corpo a correção de seus planos. [...] Você fez de meus vizinhos seus aliados para conseguir o que você mesmo não pode lograr. Os vizinhos se transformaram em caçadores, aterrados frente a tudo que ameace seus espaços. Eles pensam que seus espaços estão ameaçados pela fome que circunda as ruas e não estou certa de que não é um rumor que cada um colocou em movimento para combater seu próprio tédio. A vigilância é o exercício que os mantém alertas. [...] Temiam que eu tivesse uma aliança com os desamparados, diziam que um complô contra a harmonia de Ocidente se estendia pela cidade e que todas as suas casas estavam na mira de uma insurreição que ainda não tinha uma forma nítida[246].

Pode-se notar, pela insistência no uso da palavra "espaço", que o que se quer proteger é um ordenamento espacial que evitará a mistura e o contágio. O outro extremo, aquele com quem os vizinhos negam compartir até mesmo sua condição de seres humanos, devem ser excluídos dos espaços de circulação da cidade. Podemos retomar, aqui, a discussão que vinha sendo elaborada no capítulo anterior, quando se analisou os deslocamentos dos pixadores pela cidade. Sua presença é também desencorajada pelo aparelhamento do poder, mas, numa atitude mais próxima à da mãe-narradora, recusam-se à obediência cega.

Outra questão importante a ser discutida é a horizontalidade da vigilância: a disciplina deve exercer-se sobre todos os corpos, e todos devem garantir seu cumprimento. Induz-se, assim, um estado de consciência da vigilância, que a internaliza e assegura sua eficácia. Há uma automatização e desindividualização

---

[246] No original: "Los vecinos están a la caza de desamparados y han establecido un miserable acuerdo con ciertos individuos que les servirán para sus fines. Llegaron hasta mi casa dispuestos a convertirme en la primera víctima, a probar desde mi cuerpo la certidumbre de sus planes. […]

Has hecho de mis vecinos tus aliados para lograr lo que tú mismo no puedes conseguir. Los vecinos se han transformado en cazadores de presa, aterrados frente a todo aquello que amenace sus espacios. Ellos piensan que sus espacios están amenazados por el hambre que circunda las calles y no estoy segura de si es un rumor que cada uno ha puesto en movimiento para combatir su proprio tedio. La vigilancia es el ejercicio que los mantiene alertas. […] Temían que yo tuviera una alianza con los desamparados, decían que un complot contra la armonía de Occidente se extendía por la ciudad y que todas sus casas estaban en la mira de una insurrección que aún no tenía una forma nítida". ELTIT,D. Los vigilantes, p. 92-93.

do poder que assegura a manutenção de suas relações assimétricas, em que são todos "objeto[s] de uma informação, nunca sujeito[s] de uma comunicação"[247]. Esse processo de horizontalização da vigilância torna-a invisível, enraizada na organização dos sujeitos sociais de forma a não se poder identificá-la a um sujeito ou instituição que, eliminado, desse lugar a um outro ordenamento social.

A respeito do poder invisível, Bobbio escreve que

> [c]onsiderando o casal comando-obediência como o casal característico da relação assimétrica de poder, quem comanda é tanto mais terrível quanto mais está escondido [...]; quem deve obedecer é tanto mais dócil quanto mais é perscrutável e perscrutado em cada gesto seu, em cada ato ou palavra[248].

Dessa forma, a relação que se estabelece entre o pai e mãe da criança parece, num primeiro momento, fazer eco às afirmações do pensador italiano quando nos fala de "comando-obediência". Não cabe negar que a relação de poder entre os dois seja assimétrica, exatamente o contrário. A mãe parece indefesa diante da vigilância da ex-sogra e de vizinhos, e também parece não ter acesso às instituições jurídicas de instalação e exercício do poder, pois se submete às ameaças do pai de um juízo que lhe tiraria a guarda do menino. Efetivamente, a imagem do pai configura uma imagem do poder invisível, como podemos ver nos trechos: "Não sei quem você é, pois está em todas as partes, multiplicado em mandatos, em castigos, em ameaças que rendem honras a um mundo inabitável"[249] e "Ah, já não sei quem você é, mas no entanto estou certa do lugar que ocupa. Como se fosse um legislador corrupto, um policial, um

---

[247] FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*, op. cit., p. 166.

[248] BOBBIO, N. *O futuro da democracia*, op. cit., p. 98.

[249] No original: "No sé quién eres pues estás en todas partes, multiplicado en mandatos, en castigos, en amenazas que rinden honores a un mundo inhabitable". ELTIT, D. Los vigilantes, op. cit., p. 121.

sacerdote absorto, um educador fanático”[250]. O pai encarna, assim, o ordenamento da lei. Não pode ser alvo ou objeto de análise. Não tem referente para um questionamento: o referente é ausente.

Interessa-nos destacar, também, a descrição do pai como um “educador fanático”, pois um dos pontos de tensão entre os adultos é a expulsão da criança da escola. Foucault escreve que a escola “não deve simplesmente formar crianças dóceis; deve também permitir vigiar os pais, informar-se de sua maneira viver, seus recursos, sua piedade, seus costumes”[251]. A insistência do pai para que a criança retorne à escola é, também, uma insistência para sua inclusão no ordenamento da lei, das disciplinas. Uma operação de bordeamento desse corpo pulsional que se recusa a adentrar a linguagem paterna. A escola seria, como os vizinhos, mais um vigilante que permitiria ao pai “ver sem ser visto”.

A mãe, todavia, busca opor-se a tal ordenamento, abrigando em sua casa os desabrigados que vagam pelo frio da cidade, não por acaso denominada Ocidente. Seu ato é considerado extremamente condenável pelos vizinhos e pelo pai da criança, dando início a duas novas formas de ameaça: a presença da mãe do ex-marido, uma enviada que deverá somar-se à vigilância dos vizinhos, tendo acesso, ainda por cima, ao interior da casa; e a constante ameaça de um processo judicial que lhe tirará o menino.

À vigilância dos vizinhos, à ordem do discurso do pai, a escrita das cartas, imposição paterna, deverá rebelar-se e ser o registro de um sujeito que não se submeterá docilmente à suposta proteção oferecida pela lei, atuando como o

---

[250] No original: “Ah, ya no sé quién eres pero, sin embargo, estoy cierta del lugar que ocupas. Como si fueras un legislador corrupto, un policía, un sacerdote absorto, un educador fanático”. ELTIT, D. Los vigilantes, op. cit., p. 122.

[251] FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*, op. cit., p. 174.

escritor pigliano, que contrapõe relatos às ficções estatais, "contrarrumores", "micronarrativas", ficções anônimas cuja circulação deverá minar a totalidade da narrativa do poder. O escritor, continua Piglia, "é o que sabe ouvir, atento a essa narração social, e também o que as imagina e escreve"[252]. Assim, uma de suas últimas cartas dirá:

> Você ousa dizer que os vizinhos quiseram me proteger, assim pretende encobrir esta extensa vigilância. Você disse que quiseram me proteger de mim mesma e de minha perniciosa inclinação para rituais que todos querem esquecer. Mas eu sabia que se participava dos pobres costumes, do vazio, do tendencioso rumor que promovem os vizinhos, teria acabado praticamente morta, me teria convertido em uma figura submetida e inanimada. Não posso aceitar que a cidade seja dividida entre o visível e o invisível para assim inventar uma imparcialidade que desemboque na orgástica soberba da satisfação[253].

A mãe, cujo nome, Margarita, só conheceremos na última carta, afirma, assim, aquilo que Paloma Vidal chamou de uma "comunhão com as margens" na literatura de Eltit[254]. Vale citar, mais uma vez, uma fala da escritora chilena que deixa claro não apenas esse procedimento, mas também o lugar da marginalidade em sua escrita:

> [P]enso que talvez seja na estrutura onde verdadeiramente se situe o que possa se entender por marginalidade e o que marcou minha própria margem como escritora. A palavra e sua centralização ou descentralização, seu acordo estético, seu jogo e sua trapaça e a torção constituem dentro do processo de escrita o maior desafio que devo afrontar. [...] Mais importante para mim é amparar-me em todas as

---

[252] No original: "es el que sabe oír, atento a esa narración social, y también el que las imagina y las escribe". PIGLIA, R. *Tres propuestas para el próximo milenio*, op. cit., s/p.

[253] No original: "Osas decir que los vecinos han querido protegerme, así pretendes encubrir esta extensa vigilancia. Dijiste que quisieron protegerme de mí misma y de mi perniciosa inclinación hasta rituales que hoy todos quieren olvidar. Pero yo sabía que si participaba de las pobres costumbres, del vacío, del tendencioso rumor que promueven los vecinos, habría estado prácticamente muerta, me hubiera convertido en una figura sometida e inanimada. No puedo aceptar que la ciudad sea dividida entre lo visible o lo invisible para así inventar una imparcialidad que desemboque en la orgiástica soberbia de la satisfacción". ELTIT, D. Los vigilantes, op. cit., p. 121.

[254] Cf VIDAL, P. *Depois de tudo*, op. cit.

> ambiguidades possíveis que me outorga o hábito de escrever com a palavra e a partir dela emitir umas poucas significações[255].

As margens, na obra de Eltit, contaminam a linguagem, conformam-na, organizam os personagens. A mãe se permitirá a contaminação por essas margens que deslocam o ordenamento do discurso, e partilhará com o filho de sua língua laxa, falada sobretudo com/pelo corpo.

Durante boa parte do período em que escreve as cartas ao ex-marido, a mãe se apega à fixidez da escrita como à lei, mas a experiência, nos mostra o texto, só se pode dar na fissura da fixidez da linguagem, numa fissura à lei, especialmente num contexto pós-ditatorial.

Um dado interessante é que um possível momento de virada na atitude da mãe em relação à ordem paterna – patriarcal – é o relato de um sonho, ou seja, uma abertura para o que escapa à estrita racionalidade da vigília: "Agora sei que meu pescoço não é unicamente material para a decapitação, nem meu olho o caminho para a cegueira. Entendi, a partir da sabedoria que continha meu sonho, que minha carne não é apenas a via para que você efetue a melhor caminhada"[256]. E a possibilidade de sair do jugo discursivo do pai passa, necessariamente, pelo corpo.

Quando se encerra a escrita da mãe, surge novamente o discurso desordenado do filho. Os dois agora habitam as ruas, e o menino deverá se

---

[255] Citado em LABORDE, Elga Pérez. "As emergências de Diamela Eltit: na poética do mal-estar e na resistência política secreta". In: MORAES, Alexandre; SCARDINO, Rafaela (orgs). *Traços de um outro mapa*: literatura contemporânea nas Américas. Vitória: EDUFES, 2013, p. 282-283.

[256] No original: "Ahora sé que mi cuello no es únicamente el material para la decapitación ni mi ojo el paso a la ceguera. Entendí, desde la sabiduría que contenía mi sueño, que mi carne no es sólo el sendero para que tu efectúes la mejor caminata". ELTIT, D. Los vigilantes, op. cit., p. 96.

responsabilizar pela mãe. Fora da escrita, a mãe perde o acesso à linguagem, pois não pode, ainda, deixar falar seu corpo: "Agora mamãe não fala. Não fala. Mamãe é a TON TON TON Ta das ruas da cidade"[257]. Assim, a mãe troca de lugar com o menino, que deixa de ser o "TON TON TON To" da casa[258], e se torna responsável pela sobrevivência dos dois no espaço público. Na passagem do espaço privado (privatizado) da casa para o espaço público (abandonado) das ruas, será a linguagem laxa do corpo sem bordas aquela que estabelecerá as negociações espaciais. O menino passa, então, a ser aquele que saberá falar a linguagem das ruas; responsável pela mãe, acabará, em sua organização pulsional, por fundir-se a ela: "Mamãe ainda conserva alguns de seus pensamentos. Os pensamentos que conserva são meus. São meus. Eu sou idêntico à unha, ao dedo, à mão submissa de mamãe"[259]. Ele deve conduzir a mãe à possível sobrevivência nas ruas a partir de uma força que nasce do corpo: "Agora mamãe e eu só temos a carne de nossos corpos"[260]. E reafirmará que a mãe não soube lidar com o pai sem alguma submissão ao seu poder, sucumbindo à sua invisibilidade:

> Mamãe nunca soube para quem era sua palavra. Para quem era sua palavra árida e inútil. [...] Minha cabeça de TON TON TON To sempre adivinhou que mamãe ia ser derrotada pela aridez da página.

---

[257] No original: "Ahora mamá no habla. No habla. Mamá es la TON TON TON Ta de las calles de la ciudad". ELTIT, D. Los vigilantes, op. cit., p. 134.

[258] "Mamá me busca para salir a la calle y que se hiele mi cabeza de TON TON TON To. La calle me asusta". ELTIT, D. Los vigilantes, op. cit., p. 39.

[259] No original: "Mamá todavía conserva algunos de sus pensamientos. Los pensamientos que conserva son míos. Son míos. Yo soy idéntico a la uña, el dedo, la mano avasallada de mamá". ELTIT, D. Los vigilantes, op. cit., p. 131.

[260] No original: "Ahora mamá y yo sólo tenemos la carne de nuestros cuerpos". ELTIT, D. Los vigilantes, op. cit., p. 133.

> Da página. Quis morder, rasgar mamãe para afastá-la de sua inútil letra. Eu não falo. Não falo[261].

O monólogo do filho, com uma alta carga poética, diferencia-se da escrita da mãe, inserida na tradição da prosa como registro, documentação jurídica, econômica. A criança assume o controle discursivo, deslocando as estruturas de poder que foram sendo construídas durante todo o romance. Sua "cabeça de TON TON TON To", ou seja, seu desajuste em relação à racionalidade, será o que permitirá que mãe e filho comuniquem-se com as ruas, subtraindo-se à disciplina e vigilância imposta pela organização social a que pertenciam antes, quando proprietários de uma casa, ou seja, quando ainda faziam parte do mundo em que se separavam espaços de posse e delimitava-se a exclusão da alteridade: "Agora eu estou perto de controlar esta história, de dominá-la com minha cabeça de TON TON TON To. De TON TON TON To. Mamãe e eu terminaremos por nos fundir. Graças a mim, a letra escura de mamãe não fracassou por completo"[262]. A letra que não fracassa por completo pode ser lida, também, como o corpo que não fracassa por completo, um corpo que não chegará à extinção, ainda que abandone certa constituição disciplinaria.

---

[261] No original: "Mamá nunca supo para quién era su palabra. Para quién era su palabra árida e inútil. […] Mi cabeza de TON TON TON To siempre adivinó que mamá iba a ser derrotada por la aridez de la página. De la página. Quise morder, desgarrar a mamá para alejarla de su inútil letra. Yo no hablo. No hablo". ELTIT, D. Los vigilantes, p. 133.

[262] No original: "Ahora yo estoy cerca de controlar esta historia, de dominarla con mi cabeza de TON TON TON To. De TON TON TON To. Mamá y yo terminaremos por fundirnos. Gracias a mí, la letra oscura de mamá no ha fracasado por completo". ELTIT, D. Los vigilantes, op. cit., p. 132.

4.3.2. Corpo-letra

Como dito anteriormente, em certas passagens do monólogo final da criança, em *Los vigilantes*, é possível ler na palavra "letra" um modo (tensionador) de dizer "corpo", como nos trechos que seguem: "Estamos mais embaixo, aqui onde a TON TON TON Ta das ruas da cidade PAC PAC PAC PAC destroçou suas costas até desfazer sua letra"[263]; "Arrasto uma letra inútil e distante por uma superfície erma"[264]. Destituída da palavra escrita, à mãe só lhe resta o corpo, com o qual não sabe escrever. Seu deslocamento pela cidade é conduzido pelo filho, quem conhece não apenas a linguagem das ruas, mas a linguagem do corpo.

Após o fim da escrita e o abandono do espaço privado da casa, é o saber do corpo que poderá guiá-los pelo espaço público das ruas. Deparamo-nos com a subversão de uma ordem racional em que a mãe deveria conduzir a criança, mas em que a mulher, devastada pela ordem do poder patriarcal, sucumbe à suposta racionalidade da linguagem, sem poder criar espaços de negociação entre si mesma e o ordenamento discursivo a que estava submetida, perdendo-se na letra de suas cartas.

Ao alcançar as ruas, "a esquina desta única rua que nos faz existir"[265], a escrita passa ao menino, que escreve com o corpo:

---

[263] No original: "Estamos más abajo, acá donde la TON TON TON Ta de las calles de la ciudad PAC PAC PAC PAC se ha destrozado su espalda hasta deshacer su letra". ELTIT, D. Los vigilantes, op. cit., p. 135.

[264] No original: "Arrastro una letra inútil y lejana por una superficie yerma". ELTIT, D. Los vigilantes, op. cit., p. 136.

[265] No original: "la esquina de esta única calle que nos hace existir". ELTIT, D. Los vigilantes, op. cit., p. 132.

> Se chegarmos até a plenitude das chamas derrubaremos os olhos perseguidores que pretendem que a terra desta única esquina sepulte minha letra. Minha letra. Agora eu escrevo. Escrevo com mamãe agarrada nas minhas costelas que baba sem trégua y BAAAM, BAAAM, ri. Ri. Mamãe não quer que eu escreva e se prende a minha perna para arrancar minhas palavras. Palavras[266].

Aqui também podemos pensar "letra" como um outro nome para "corpo", mas, diferentemente da mãe, o menino escreve *com* o corpo. Sua escrita está grafada nas ruas da cidade e, ao acontecer, cria o espaço de sua possível sobrevivência. Sua movimentação coreografa o espaço da cidade, politizando-o.

Um outro exercício de fazer falar o corpo, ou melhor, fazer falar a cidade através do corpo, pode ser encontrado em *Cidade de vidro*, de Paul Auster. Neste texto, o personagem Peter Stillman caminha por uma determinada porção de Nova York, criando, com seus passos, letras que dialogarão com seus esforços de criar uma nova língua, que possa nomear a fragmentação contemporânea: "[u]ma língua que irá, enfim, dizer aquilo que temos para dizer"[267].

Com seu caminhar, Stillman não apenas cartografa o espaço da cidade, mas também delimita uma área que, como à criança de *Los vigilantes*, lhe permite existir, por lhe permitir a criação de sua nova língua:

> Stillman nunca dava a impressão de estar indo para algum lugar determinado, tampouco parecia saber onde se encontrava. Entretanto, como se obedecesse a um desígnio consciente, conservava-se em uma área bem circunscrita, delimitada ao norte pela rua 110, ao sul pela 72, a oeste pelo Riverside Park e a leste pela avenida Amsterdam. Por mais aleatórias que parecessem suas excursões — e cada dia seu

---

[266] No original: "Si llegamos hasta la plenitud de las llamas derrumbaremos a los ojos acechantes que pretenden que la tierra de esta única esquina sepulte mi letra. Mi letra. Ahora yo escribo. Escribo con mamá agarrada de mi costado que babea sin tregua y BAAAM, BAAAM, se ríe. Se ríe. Mamá no quiere que yo escriba y se prende a mi pierna para desgarrar mis palabras. Palabras". ELTIT, D. Los vigilantes, op. cit., p. 135.

[267] AUSTER, Paul. Cidade de vidro. In: ___. *A Trilogia de Nova York*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 89. No original: "A language that will at last say what we have to say". AUSTER, Paul. City of glass. In:___. *The New York trilogy*. Nova York: Penguin, 2006, p. 76.

> itinerário era diferente —, Stillman jamais ultrapassava essas fronteiras[268].

Nesse espaço delimitado, importa sobremaneira o chão, e suas possibilidades discursivas. É válido retomar, aqui, o trabalho de André Lepecki sobre as potencialidades políticas da coreografia e dos usos subjetivos do chão. Stillman sente-se agredido pela fragmentação que encontra no mundo após longos anos numa prisão; Margarita não consegue lidar com a perda do lugar que lhe era reservado pela vigilância e pelo poder patriarcal. Será a criança — com sua vocação para o pequeno, para os humilhados, para o que é menor[269] — a figura que irá criar laços com a rachadura, com as fissuras (do espaço, da linguagem). É na cisão da cisão, no resto que desloca os discursos disciplinários, que se afirmará o corpo-escritor do menino, em comunhão com o espaço público que lhe foi vetado pelo pai. Vejamos o que diz Lepecki:

> Porque a rachadura, finalmente, não é mais do que o chão emergindo como força coreopolítica: desequilibrando e desestabilizando subjetividades predeterminadas e corpos pré-coreografados para benefício de circulações que, apesar do agito, mantêm tudo no mesmíssimo lugar. A rachadura já é o chão, já é o lugar, e é com sua parceria que podemos agir o desejo de uma outra vida, de uma outra pólis, de uma outra política [...]
> O sujeito que emerge entre as rachaduras do urbano, movendo-se para além e aquém dos passos que lhe teriam sido pré-atribuídos, é o sujeito político pleno[270].

---

[268] AUSTER, P. Cidade de vidro, op. cit., p. 69-70. No original: "Stillman never seemed to be going anywhere in particular, nor did he seem to know where he was. And yet, as if by conscious design, he kept to a narrowly circumscribed area, bounded on the north by 110th Street, on the south by 72nd Street, on the west by Riverside Park, and on the east by Amsterdam Avenue. No matter how haphazard his journeys seemed to be — and each day his itinerary was different — Stillman never crossed these borders". AUSTER, P. City of glass, op. cit., p. 58-59.

[269] Cf. GAGNEBIN, Jeanne-Marie. "Infância e pensamento". In: ____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 169-184.

[270] LEPECKI, André. "Coreopolítica e coreopolícia", op. cit., p. 57.

Em sua tentativa de coreografar o espaço da cidade em busca de uma nova língua, Stillman

> não deixara [sua] mensagem inscrita em parte alguma. Na verdade, criara as letras com os movimentos dos seus passos, mas eles não tinham sido escritos. Era como fazer um desenho no ar com os dedos. A imagem se esvai na mesma hora em que a gente a cria. Não existe nenhum resultado, nenhum vestígio para assinalar o que fizemos[271].

Como as letras que seu corpo escreve pela cidade, também Stillman se esvai. Talvez pelo ordenamento inerente a seu desejo, uma língua que substituísse aquela existente, e não que a fissurasse de dentro, seus esforços carecem da força política daquele que encontra comunhão com a rachadura.

A criança de *Los vigilantes*, por sua vez, abre-se à alteridade, não apenas do chão, mas abre-se, como o narrador de "A gravação", ao outro, extremo, da animalidade. Deslocado da ordem paterna, do razoamento da linguagem e até mesmo de uma suposta contenção humana de suas pulsões, o menino se entrega

> a esta noite constelada e desde o chão levantamos nossos rostos. Levantamos nossos rostos até o último, último, o último céu que está em chamas, e ficamos fixos, hipnóticos, imóveis, como cachorros AAUUUU AAUUUU uivando para a lua[272].

---

[271] AUTER, P. Cidade de vidro, op. cit., p. 82. No original: "For Stillman had not left his message anywhere. True, he had created the letters by the movement of his steps, but they had not been written down. It was like drawing a picture n the air with your finger. The image vanishes as you are making it. There is no result, no trace to mark what you have done". AUSTER, P. City of glass, op. cit., p. 70.

[272] No original: "a esta noche constelada y desde el suelo levantamos nuestros rostros. Levantamos nuestros rostros hasta el último, último, el último cielo que está en llamas, y nos quedamos fijos, hipnóticos, inmóviles, como perros AAUUUU AAUUUU AAUUUU aullando hacia la luna". ELTIT, D. Los vigilantes, op. cit., p. 138-139.

5. EXPERIÊNCIA

[...] o indício de verdade da narração não deve ser procurado no seu desenrolar, mas, pelo contrário, naquilo que ao mesmo tempo lhe escapa e a escande, nos seus tropeços e nos seus silêncios, ali onde a voz se cala e retoma fôlego.

Jeanne Marie Gagnebin

A experiência se constitui no momento de sua transmissão, ou seja, no seu deslocamento. Walter Benjamin, em seu conhecido ensaio sobre o narrador, destaca o progressivo desaparecimento dessa figura, que identifica como fundamental para a transmissão da experiência[273] — é preciso entender esse narrador como aquele da tradição oral, e não o que está presente em narrativas literárias. O narrador tradicional fala a partir de experiências que ele mesmo viveu ou que lhe foram transmitidas de fonte direta, imediata — poderíamos aproximar seu método narrativo àquele de Heródoto, como nos fala Jeane-Marie Gagnebin.

O nascimento da História, na Grécia, está ligado à instância da verdade do discurso e, para tanto, é fundamental a presença do outro, que comparece, muitas vezes, como testemunha. Gagnebin afirma que

> Heródoto fala daquilo que ele mesmo viu, ou daquilo de que ouviu falar por outros; ele privilegia a palavra da testemunha, a sua própria ou a de outrem. Inúmeras vezes, no decorrer de sua narrativa, o nosso viajante menciona as suas "fontes", se ele mesmo viu o que conta ou se só ouviu falar e, neste caso, se o "informante" tinha visto, ele mesmo, ou só ouvido falar[274].

Vemos que, também no texto de Heródoto, conforme a citação acima, o relato nasce da possibilidade de experiência: do próprio sujeito que narra, ou de outro.

---

[273] "[A]s ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para dia não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra material e a experiência ética pelos governantes". BENJAMIN, W. "O narrador". In: ___. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 198.

[274] GAGNEBIN, Jeane Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 16.

Ou ainda da experiência transmitida pela fala, por ouvir contar (narrar) alguém que a tivesse acumulado. Como já afirmado anteriormente, a palavra história deriva do grego *histor*, termo que remete à visão, ao testemunho[275]. A especificidade das narrativas de Heródoto reside no processo de sua formulação, sempre dependente da experiência transmitida entre sujeitos.

Maria Rita Kehl ressalta a necessidade do outro para a constituição da experiência ao afirmar que "a experiência não se constitui no momento em que se vive um episódio qualquer: ela ganha sentido no *après-coup*, ao ser relatada a alguém. A transmissão permite ao sujeito apossar-se do vivido e extrair dele um saber comunicável"[276]. Assim, a experiência se constitui no processo de deslocamento, no ato narrativo/enunciativo que não se pode dar fora de uma relação com o outro, como vinha sendo dito a respeito do próprio fazer literário em suas implicações políticas e éticas. Por isso é tão importante para Benjamin o caráter coletivo da narração ligada à experiência: a inserção do outro no discurso permite a criação de laços subjetivos, de uma comunidade[277], valeria dizer, em que se dá justamente a operação de deslocamento destacada por Piglia na obra de Walsh, permitir que a fala de um outro diga, também, de nós mesmos. Kehl cita, ainda, a definição de Shoshana Felman para o testemunho: "testemunhar é tentar produzir significação para uma catástrofe"[278]. Podemos estabelecer relações entre

---

[275] Cf. GAGNEBIN, J. M. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, p. 16; AGAMBEN, G. *Infância e História*, p. 114.

[276] KEHL, M. R. *O tempo e o cão*, op. cit., p. 224.

[277] Para reflexões sobre o comum e a comunidade, cf. AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993; PELBART, Peter Pál. "A comunidade dos sem comunidade". In: ___. *Vida capital*: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003, p. 28-41; NEGRI, A. e HARDT, M. *Multidão*, op. cit., e GIORGI, G. *Formas comunes*, op. cit.

[278] *Apud* KEHL, M. R. "Prefácio", op. cit., p. 19.

a definição de Felman e o questionamento de Piglia ao perguntar sobre as possibilidades de narrar o horror. A literatura coloca-se, ao levar a língua a seu limite e buscar dizer o irrepresentável, na posição do testemunho — na posição de resto, seria possível acrescentar —, buscando criar significação para aquilo que, de certa forma, se coloca para além da linguagem, abrindo-se sempre para o outro, instaurando o círculo enunciativo característico aos atos discursivos, em que a enunciação de um *eu* sempre pressupõe um *tu*[279]. Nesse encontro entre sujeitos cria-se um possível saber que não pode ser dissociado da experiência. Assim, cabe retomar Maria Rita Kehl, quem afirma que não é possível, portanto, dissociar experiência e testemunho, pois "é no ato de testemunhar, ou de narrar, ato de fala endereçado a um outro, que o vivido se constitui como experiência"[280].

Retomando a obra de Benjamin, o filósofo alemão estabelece distinções entre duas configurações das experiências vividas: *Erfahrung*, a experiência tradicional, coletiva, e *Erlebnis*, experiência individual, característica de sujeitos solitários, comumente traduzida por "vivência"[281]. Assim, o que experimentaram os soldados referidos por Benjamin poderia ser descrito, utilizando-nos dos conceitos do filósofo alemão, como vivência, pois não há relato que possa estabelecer um partilhar: é uma experiência desmoralizada porque iminentemente individual. Numa interpretação de origem psicanalítica sobre o conceito de

---

[279] Cf. BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral II*, op. cit.

[280] KEHL, M. R. "Prefácio", op. cit., p. 22.

[281] Sobre *Erfahrung* e *Erlebnis*, escreve Leandro Konder: "*Erfahrung* é o comhecimento obtido através da experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem; o sujeito integrado numa comunidade dispões de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas com o tempo. *Erlebnis* é a vivência do indivíduo privado, isolado, é a impressão forte, que precisa ser assimilada às pressas, que produz efeitos imediatos". *Apud* BENJAMIN, W. "Sobre alguns temas em Baudelaire", op. cit., p. 146n.

experiência em Benjamin, Maria Rita Kehl define a *Erlebnis* como aquela vivência que "produz sensações e reações imediatas *mas não modifica necessariamente o psiquismo*"[282]. Muitas de nossas atividades cotidianas necessitam do automatismo conferido pela *Erlebnis* para a preservação psíquica dos sujeitos, mas sua predominância, em detrimento da *Erfahrung*, acaba por gerar uma sensação de esvaziamento subjetivo.

Quanto à *Erfahrung*, termo comumente traduzido apenas como experiência, interessa-nos destacar sua proximidade etimológica com o verbo alemão *fahren*, que designa, dentre outras acepções, o ato de deslocar-se. Assim, a experiência possuiria em sua própria composição a noção de ir em direção a algo, ou algum lugar, tratando-se, aqui, de um outro sujeito, como o qual, na narrativa, constituir experiência. Destaca-se, também, o caráter público da experiência, pois é na coletividade que se efetiva sua constituição/transmissão, numa vocação ética de cuidado com o outro.

Outra distinção que se apresenta é a que existe entre o narrador tradicional, descrito por Benjamin, e o autor, especificamente o autor de romances — forma moderna e fortemente ligada a uma tradição burguesa, enquanto o narrador tradicional faria parte das camadas populares. As experiências e o saber que compõem a narrativa tradicional são parte de sua organização comunitária; não se pode concebê-lo fora de sua inserção na coletividade. A experiência da autoria, como já afirmado no capítulo anterior, tampouco exclui o outro, mas não se pode afirmar que pertença à coletividade, pois não podemos ignorar a função de delimitação e de autoridade exercida pelo

---

[282] KEHL, M. R. *O tempo e o cão*, op. cit., p. 160, grifos no original.

nome do autor em nossa sociedade[283]. Interessa-nos, no entanto, destacar que tampouco a máquina pode ser considerada autora dos relatos que produz, sendo descrita como repositório de memória coletiva[284]. E, assim como as narrativas tradicionais descritas por Benjamin, seus relatos são lacunares, não buscam informar nem explicar, mas, antes, situam-se na cisão entre o dizer e o informar.

Em "Sobre alguns temas em Baudelaire", Benjamin afirma que a narrativa "não tem a pretensão de transmitir um acontecimento pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência"[285]. Nesse sentido, os relatos da máquina aproximam-se das narrativas tradicionais, pois "[a]s imprecisões formavam parte da construção da história. Não era possível ajustá-la a um tempo fixo e o espaço era indeciso [...]"[286].

Narrar é, de certa forma, construir uma comunidade entre aquele que narra e seus ouvintes, mas também entre os ouvintes eles mesmos. A própria circulação dos relatos da máquina estabelece lugares na cidade — em geral, rotas sub-reptícias — onde sujeitos que nunca se encontraram podem reconhecer-se uns nos outros, partilhando do saber que emerge dos relatos. A máquina não pode deixar de falar — "estou cheia de histórias, não posso parar"[287] —, está condenada a ser construtora de memórias, não apenas a memória de Elena, mas a

---

[283] Cf. FOUCAULT, M. "O que é um autor?". In: ___. *Estética*: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

[284] Cf. PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 127: "relatos convertidos em lembranças invisíveis que todos pensam que são próprias".

[285] BENJAMIN,W. "Sobre alguns temas em Baudelaire", op. cit., p. 107.

[286] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 84. No original: "La imprecisiones formaban parte de la construcción de la historia. No se podía ajustar a un tiempo fijo y el espacio era indeciso[...]". PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, op. cit., p. 100.

[287] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 137. No original: "Estoy llena de historias, no puedo parar". PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, p. 168.

memória coletiva, por isso interminável[288]. Afirmando seu compromisso — que apenas se pode caracterizar como ético — com a narrativa (e a experiência), a máquina está ligada aos nódulos brancos, origem da linguagem, devendo ser, também, repositório das experiências de linguagem e, portanto, das experiências que constituem, de forma basilar, os sujeitos:

> as formas estão ali [nos nódulos brancos], as formas da vida, eu as vi e agora elas saem de mim, extraio os acontecimentos da memória viva, a luz do real treme, fraca, sou a cantora, aquela que canta, estou na areia, perto da baía, no fio da água posso ainda recordar as velhas vozes perdidas, estou só ao sol, ninguém se aproxima, ninguém vem, mas eu vou seguir, adiante está o deserto, o sol calcina as pedras, eu me arrasto às vezes, mas vou seguir, até a beira da água, sim[289].

De forma semelhante à maquina, a voz poética de "Desaparições", de Paul Auster, afirma seu compromisso com o dizer a experiência. Neste longo poema, o sujeito lírico buscará estabelecer uma comunidade que inclua o território de onde emana a fala, reconhecendo nas pedras do muro todas as falas potenciais. Tendo a solidão como seu ponto de partida, este sujeito poético só consegue encontrar no limite da vida mesma a comunidade, pois pode, na última vez em que respira, respirar "pela primeira vez / além do controle / do singular"[290]. Ao dissipar-se das "garras do singular"[291], este sujeito poderá falar não apenas de si, mas do lugar

---

[288] Cf. monólogo final da máquina: PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 128-137.

[289] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, p. 137. No original: "las formas están ahí, las formas de la vida, las he visto y ahora salen de mí, extraigo los acontecimientos de la memoria viva, la luz de lo real titila, débil, soy la cantora, la que canta, estoy en la arena, cerca de la bahía, en el filo del agua puedo aún recordar las viejas voces perdidas, estoy sola al sol, nadie se acerca, nadie viene, pero voy a seguir, enfrente está el desierto, el sol calcina las piedras, me arrastro a veces, pero voy a seguir, hasta el borde del agua, sí". PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, p. 168.

[290] AUSTER, P. "Disappearances/Disaparições". Trad. Rafaela Scardino. *Desenredos*, ano IV, n.13, abr./mai./jun. 2012, p. 09. Para comparação da tradução, cf. AUSTER, P. *Todos os poemas* [edição bilíngue]. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. No original: "he breathes for the first time/ beyond the grasp/ of the singular". AUSTER, P. *Collected poems*. New York: The Overlook Press, 2004, p. 107.

[291] Aqui, o singular está ligado a uma noção de diferenciação identitária, baseada em noções positivas de identidade. Na continuação desta tese, chegaremos à discussão sobre uma

que ocupa — e é preciso entender, aqui, lugar na perspectiva antropológica discutida por Marc Augé, em suas características relacionais[292]. É apenas ao poder falar desse *lugar* que o sujeito se reconhecerá em outras falas, outros dizeres: "E ele contará / de cada coisa que vê neste espaço, / e contará para o muro mesmo / que cresce à sua frente: // e por causa disto, também, haverá uma voz, / ainda que seja a sua. // Ainda que ele fale. / E porque ele fala"[293]. Ainda afirmando essa comunidade recém conquistada, o sujeito poético continua: "O que ele respira, portanto, / é tempo, e sabe agora / que se ele vive // é apenas no que vive // e continuará a viver / sem ele"[294].

Esse sujeito que encontra no deslocamento em direção ao outro, na borda da perda de si mesmo, uma comunidade, a contiguidade possível da humanidade em outro(s), defronta-se também com a linguagem dos limites. A linguagem em posição de resto, situada entre a possibilidade e a impossibilidade de dizer, é também *lugar* para esse sujeito, "[p]ois ele, também, vive no silêncio / que vem antes de sua própria / palavra"[295].

---

comunidade que se abre para índices de singularidade, uma proposição que, baseada na inserção do *outro* no espaço comunitário, está distanciada das concepções positivas de identidade.

[292] AUGÉ, M. *Não-lugares*, op. cit.

[293] AUSTER, P. "Disappearances/Disaparições", op. cit., p. 11. No original: "And he will tell/ of each thing he sees in this space,/ and he will tell it to the very wall/ that grows before him:// and for this, too, there will be a voice,/ although it will not be his.// Even though he speaks.// And because he speaks.". AUSTER, P. *Collected poems*, op. cit., p. 109.

[294] AUSTER, P. "Disappearances/Disaparições", op. cit., p. 12. No original: "What he breathes, therefore,/ is tme, and he knows now/ that if he lives// is only in what lives// and will continue to live/ without him.". AUSTER, P. *Collected poems*, op. cit., p. 110.

[295] AUSTER, P. "Disappearances/Disaparições", op. cit., p. 13. No original: "For he, too, lives in the silence/ that comes before the word/ of himself.". AUSTER, P. *Collected poems*, op. cit., p. 111.

A ausência de explicação das narrativas tradicionais é, também, uma cisão entre a possibilidade e a impossibilidade de dizer. É a manutenção do narrar em sua potência, mas também em sua impotência: o silêncio.

> Como se continuar a transmitir aquém de toda explicação, continuar a falar mesmo sem saber se, um dia, alguém ouvirá, como se essa absurda e última aposta na linguagem e na comunicação desenhasse ainda a figura frágil de uma possível humanidade. Renunciar a contar e a transmitir, mesmo por falta de palavras ou por excesso de dor, significaria, de uma certa maneira e sem querê-lo, pactuar com a ignomínia. Há, portanto, que obrigar-se a falar e a escrever[296].

E assim, atendendo ao chamado ético da fala, da narrativa, o sujeito poético de "Desaparecimentos" reafirma um lugar de fala: "E de cada coisa que tenha visto / ele falará — // a ofuscante / enumeração de pedras / até o momento da morte — // como se por nenhuma outra razão / que essa ele falasse. // Portanto, ele diz eu, / e conta a si mesmo / em tudo que exclui, // o que é nada, // e porque ele não é nada / ele pode falar, o que quer dizer / que não há escapatória // da palavra que nasce / no olho. E mesmo se / falasse, // não haveria escapatória"[297].

Em *A cidade ausente*, Junior vai ao encontro de Russo, um dos criadores da máquina, quem lhe afirma sobre as narrativas: "Sempre começa assim, o narrador está sentado como eu, numa poltrona de vime, ele se balança, de cara para o rio que corre, sempre foi assim, desde o início, há alguém do outro lado

---

[296] GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 109.

[297] AUSTER, P. "Disappearances/Disaparições", op. cit., p. 14. No original: "And of each thing he has seen/ he will speak —/ the blinding/ enumeration of stones,/ even to the moment of death —// as if for no other reason/ than that he speaks.// Therefore, he says I,/and counts himself/ in all that he excludes,// which is nothing,// and because he is nothing/ he can speak, which is to say/ there is no escape// from the word that is born/ in the eye. And whether or not/ he would say it,/ there is no escape.". AUSTER, P. *Collected poems*, op. cit., p. 112.

que espera, que quer ver como continua”[298]. Dessa forma, verifica-se que a importância da figura de um narrador para a constituição e transmissão da experiência é uma forma de afirmar que esta não se dá fora da palavra, mas, é válido acrescentar, precisa também do corpo. Assim como a experiência se efetiva em sua transmissão, a fala também cria o corpo, e o domínio do corpo cria experiência: “O sentido amplo da experiência inclui o corpo na relação com o semelhante e com o real (como uma determinada produção de ato do sujeito)”[299]. O corpo desmoralizado, como o do soldado, não pode inserir-se na produção coletiva de experiências, pois perde a borda ética do contato com outro[300], suas vivências não lhe permitem o estabelecimento de uma comunidade onde se dá a transmissão em sua forma tradicional. Em “Prisão perpétua”, o tema da constituição de experiências é colocado lado a lado com a desmoralização do corpo encarcerado. Vejamos o texto:

> A prisão deve ser vista como um laboratório. Realizam-se com homens e mulheres experiências muito sofisticadas. Procuram-se reconstruir artificialmente as condições da vida futura. Observa-se como reage um indivíduo quando é totalmente privado de experiências durante um longo tempo[301].

---

[298] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 119. No original: “Siempre empieza así, el narrador está sentado, como yo, en un sillón de mimbre, se hamaca, de cara al río que corre, siempre fue así, desde el principio, hay alguien del otro lado que espera, que quiere ver cómo sigue”. PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, op. cit., p. 145.

[299] COSTA, Ana. *Corpo e escrita*: relações entre memória e transmissão da experiência. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 132.

[300] COSTA, A. *Corpo e escrita*, op. cit., p. 38: “Nosso corpo se apoia nas bordas e é isso que o torna coletivizável”.

[301] PIGLIA, R.”Prisão perpétua”. In: ___. *Prisão perpétua*. São Paulo: Iluminuras, 1989, p. 23. No original: “La cárcel debe ser vista como un laboratorio. Se realizan con hombres y mujeres experimentos muy sofisticados. Se busca reconstruir artificialmente las condiciones de la vida futura. Se observa cómo reacciona un individuo cuando se lo priva por completo de experiencias durante un tiempo prolongado”. PIGLIA, R. “Prisión perpetua”. In: ___. *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Editorial La Página, 2009, p. 24.

Nesse trecho, vemos pessoas, homens e mulheres, de quem é retirada certa parte da experiência, pois não podem mais colocar-se na posição de sujeito e são objetos de experimentos conduzidos por um poder centralizador e desmoralizante, como acontece em *A cidade ausente*, obra em que o poder estatal opressor se insinua nas vidas e nos relatos dos personagens. Como um exemplo dessa insinuação, é possível citar a personagem Julia Gandini, uma possível informante de Junior, que é na verdade uma "arrependida" — suas experiências na luta contra a repressão são sufocadas e substituídas por outras (imaginárias), condizentes com o discurso oficial: "Repetia a lição como um papagaio, num tom tão neutro que parecia irônico. Era uma arrependida. Tinha participado dos grupos de autoajuda e não se podia saber se era sincera ou se estava esquizofrênica"[302]. "O cárcere", escreve Isabel Quintana sobre a obra de Piglia, "se converte na alegoria do fim da experiência comunitária"[303]. O encarceramento reduz a experiência ao corpo, com o qual havemos sempre de estar às voltas, mas, em sua desmoralização, exclui a comunidade e, consequentemente, a possibilidade de transmissão. Tais personagens estão excluídos das formas tradicionais de transmissão da experiência, e são como os soldados desmoralizados de que fala Benjamin, que perderam a capacidade de narrar. Pois existe uma associação entre a constituição da experiência, a *Erfahrung* proposta por Benjamin, e a dignidade. A proposta de Benjamin é, portanto, uma proposta

---

[302] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 75-76. No original: "Repetía la lección como un lorito, con un tono tan neutro que parecía irónico. Era una arrepentida. Había participado en los grupos de autoayuda y no se podía saber si era sincera o si estaba esquizofrénica". PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, op. cit., p. 90-91.

[303] No original: "La cárcel se convierte en la alegoría del fin de la experiencia comunitaria". QUINTANA, I. *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*, op. cit., p. 86.

ética: é apenas numa relação ética consigo mesmo, com o outro e com o mundo que o sujeito pode constituir experiência.

5.1. Recusa à experiência

Em nossos dias, não são apenas figurações da transmissão de experiências, como o narrador tradicional, que se encontram em vias de extinção, mas também pessoas ávidas por experimentar o mundo. Como exemplo desta possível "recusa à experiência", cabe citar as massas de turistas que relegam à câmera fotográfica a visão dos locais visitados, ou pessoas que têm relacionamentos puramente virtuais (e superficiais), sem arriscar-se ao contato com o outro.

A respeito do intrigante e cada vez mais comum hábito de se relegar à máquina fotográfica (ou a qualquer outro dispositivo com tal função, como o telefone celular) o contato com belas paisagens, pontos turísticos ou obras de arte, cabe comentar projetos de intervenção artístico-social como *Photoland*, do brasileiro Fábio Seixo[304], ou *Too much photography*, do inglês Martin Parr[305]. Seixo e Parr são fotógrafos profissionais que têm projetos similares: o de fotografar pessoas fotografando(-se) em espaços icônicos, como os já citados pontos turísticos. Parr, fotógrafo experiente da agência Magnum, escreve em seu site que vem se tornando cada vez mais difícil fotografar lugares turísticos sem

---

[304] Cf. GOMBATA, Marsílea. "Clicar, em vez de viver, tornou-se norma". *Carta Capital* online, 01 abril 2013. Disponível em http://www.cartacapital.com.br/cultura/clicar-em-vez-de-viver-tornou-se-norma/ . Acesso em 23 jul. 2014.

[305] PARR, Martin. *Too much photography*. Disponível em http://www.martinparr.com/2012/too-much-photography/ . Acesso em 23 jul. 2014.

que as pessoas que visitam tais lugares sejam capturadas tirando fotografias elas mesmas[306].

Viaja-se, muitas vezes, para ver o já visto, seja através de filmes, guias turísticos, material publicitário ou outros. A circulação, em especial nos destinos turísticos mais tradicionais, relaciona-se a uma movimentação que se pretende docilizada, livre do choque e do inesperado: a vivência do novo não é rejeitada, mas esse novo deve vir precedido de alguma informação que amorteça as surpresas. Outro dado importante é a demarcação do espaço pela presença do *eu*. Registrar fotograficamente, especialmente quando essa fotografia inclui o turista, é uma forma de documentar a presença nesse espaço algo mítico, porque tão anunciado e desejado. É como registrar o satisfazer-se de um desejo, mas sabemos que o desejo está sempre no mais além de sua satisfação. Esse estar presente, no entanto, não pressupõe o ver: abarcar com os olhos, tomar para si o espaço visitado, transformando-o, de certa maneira, num *lugar*, essa operação eminentemente subjetiva fica de fora do viajar, é preciso registrar fotograficamente uma presença que não se efetiva subjetivamente.

Sobre o crescente hábito de fotografar, Diana Taylor escreve que "[a]o mesmo tempo, fotografar tornou-se um hábito cultural, uma maneira de documentar sem necessariamente ver, uma maneira de entrar no quadro estruturado da visibilidade: focalizar, clicar e posar"[307]. Uma imagem emblemática dessa avidez pelo registro dos fatos — traço característico da lógica da informação que, segundo Benjamin, estaria ligada ao declínio da experiência

---

[306] Um agência de turismo de Vitória (ES) divulga seus pacotes de viagens para os Estados Unidos com a seguinte frase estampada em material publicitário: "Você quer brincar, curtir, esquiar, fazer compras e *selfies* na neve?".

[307] TAYLOR,D. *O arquivo e o repertório*, op. cit., p. 351.

— é uma montagem que circulou em redes sociais quando da posse do Papa Francisco, em março de 2013. Nessa montagem, vemos a comparação de uma foto da praça São Pedro na data desse evento e outra na data da cerimônia de posse do Papa Bento XVI, em abril de 2005[308]. Destacam-se, na imagem de 2013, os aparelhos fotográficos ou de vídeo, "recebendo a benção" do novo pontífice. Chama a atenção o fato de que um evento de tão grande importância para as pessoas de fé católica tenha sido invadido por tais máquinas: num momento de comunhão religiosa, em que as pessoas deveriam, supostamente, reafirmar sua ligação com o sagrado, relegam às máquinas a experiência que depois só poderá ser narrada, ou mesmo rememorada, com o auxílio das imagens captadas. Os fieis isolam-se, criam barreiras à experiência da comunhão não apenas com seus semelhantes, mas também com seu deus.

[308] A foto de 2005 é de Luca Bruno, e a de 2013 é de Michael Sohn. A montagem circulou inicialmente na página da rede americana de televisão NBC no Facebook, tendo sido reproduzida diversas vezes por empresas de comunicação e na mesma rede social em que primeiro foi exposta.

2005
Luca Bruno / AP
2013
NBC NEWS
Michael Sohn / AP

O grande número de fotografias aponta, ainda, para outra questão: busca-se registrar o momento de modo que se possa exibi-lo (para um terceiro ou para uma versão futura de nós mesmos) numa versão ideal, pois são deletadas as fotos que não correspondem à noção idealizada do evento. Maria Rita Kehl também associa o afã fotográfico ao empobrecimento da experiência proposto por Benjamin, questionando se não

> [s]eria essa necessidade de registrar em imagens supostamente fidedignas cada momento vivido um sintoma de que a temporalidade socialmente regulada na vida contemporânea esteja encurtando a experiência subjetiva da duração? Um dos efeitos dessubjetivantes da velocidade é o empobrecimento da imaginação: o que se busca, no instantâneo fotográfico, é uma espécie de atestado de que a vida [...] tenha sido de fato vivida[309].

Mas esta recusa à experiência pode, no entanto, apontar para algo propositivo, pois, como afirma Agamben, "talvez se esconda, no fundo desta recusa aparentemente disparatada, um grão de sabedoria no qual podemos adivinhar, em hibernação, o germe de uma experiência futura"[310], ou seja, uma forma de resistência: "quando a única experiência possível é, portanto, o horror, e a mentira, nesta circunstância uma recusa da experiência pode — *provisoriamente* — constituir uma defesa legítima"[311]. A obra de Piglia se insere nesta possibilidade propositiva, pois busca uma nova forma de narrar a experiência, colocando-se no lugar daquele sujeito que, para se defender, deve falar (testemunhar), deslocando o discurso oficial (do horror, da violência

---

[309] KEHL, M. R. *O tempo e o cão*, op. cit., p. 189. Marc Augé aponta para um processo de ficcionalização das vivências cotidianas, que acabaria por equalizar os acontecimentos, capitaneado pelo excesso de imagens (tele)arquivadas, como as fotografias de que se vem falando. Cf. AUGÉ, Marc. *A guerra dos sonhos*: exercícios de etnoficção. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1998.

[310] AGAMBEN, G. *Infância e História*, op. cit., p.23.

[311] AGAMBEN, G. *Infância e História*, op. cit., p.24, grifos nossos.

supostamente necessária). Transferir a experiência à máquina — semeando, assim, o "germe da experiência futura" — é afirmar o lugar da literatura como produtora de experiência, em especial, daquilo a que Benjamin se refere como experiência ética.

Socialmente, no entanto, encontramos algo que poderíamos chamar de busca por "experiências domesticadas", que não provocam modificação significativa em quem delas toma parte, mantendo inalterada a ordem das coisas, sem deslocá-las. Isto, a que chamamos experiência por um alargamento no uso do vocábulo, toma parte da desmoralização apontada por Benjamin e pode ser aproximada da *Chockerlebnis*, a vivência do choque, analisada pelo filósofo alemão. Benjamin afirma que, na modernidade, a vivência do choque tornou-se regra. Recorrendo aos estudos freudianos, Benjamin assim descreve tal fenômeno:

> A recepção do choque é atenuada por meio de um treinamento no controle dos estímulos, para o qual tanto o sonho quanto a lembrança podem ser empregados, em caso de necessidade. Via de regra, no entanto, este treinamento [...] cabe ao consciente desperto [...]. O fato de o choque ser assim amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporando imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética[312].

A respeito deste texto de Benjamin, a psicanalista Maria Rita Kehl escreve que

> [a] exigência contínua e veloz que a máquina impõe ao homem convoca permanentemente a atenção consciente dos habitantes das grandes cidades ao trabalho de amparar os choques advindos de todas as outras dimensões da vida urbana. A mobilização contínua da atenção consciente chega a impedir outras formas de percepção e fruição da temporalidade, entre as quais aquelas que fornecem a

[312] BENJAMIN, W. "Sobre alguns temas em Baudelaire", op. cit., p. 110.

> matéria da experiência — seja poética, literária ou narrativa, isto é: transmissível[313].

Assim, pode-se dizer que a vivência do choque domestica a sensibilidade, o que implicará na diminuição das atitudes de efetivo contato com o outro. Tal característica é especialmente forte nas metrópoles, sendo uma de suas formas a "atitude blasé" estudada por Georg Simmel. Segundo o sociólogo, a atitude blasé seria fruto do excesso de estímulos que vivem os habitantes das grandes cidades. Tal atitude consistiria num embotamento da sensibilidade, decorrendo disso que "o significado e valores diferenciais das coisas, e daí as próprias coisas, são experimentados como destituídos de substância"[314]. Esse comportamento adquire, na contemporaneidade, contornos do que Richard Sennett definiu como um apassivamento dos sujeitos contemporâneos, que encontra eco na forma como estão organizadas nossas cidades (e, de forma mais ampla, os espaços urbanizados de circulação, como a malha rodoviária). Nossas cidades cada vez mais inchadas devem seu desenho às metrópoles de começos do século XX analisadas por Simmel. Em nossos tempos, no entanto, acentuam-se mecanismos espaciais de individualização e distanciamento entre pessoas que circulam por um mesmo espaço. Tal espaço encontra-se, muitas vezes, fragmentado e seccionalizado, organizado de tal forma que se possa circular por ele sem entraves à movimentação.

A essa organização espacial, ligam-se formas de olhar: domesticamos nosso olhar para o espaço e, através das tecnologias de imagem, domesticamos nosso olhar também para as relações de alteridade. A avalanche de imagens e

---

[313] KEHL, M. R. *O tempo e o cão*, op. cit., p. 182.

[314] SIMMEL, G."A metrópole e a vida mental", op. cit., p.16.

informações a que estamos submetidos são, em diversos meios de comunicação de massas, apresentadas de maneira a provocar o choque. Mas nossa psique, como vimos, vem desenvolvendo métodos de lidar com tais experiências, decorrendo disso um olhar que não se permite abalar por (todas) as imagens de violência e dor. Precisamos da *Chockerlebnis*, da atitude *blasé* e do apassivamento, também, como formas de proteção. O problema se coloca quando precisamos acionar tais mecanismos de proteção a todo momento, embotando nossa capacidade de discernir as situações em que o abrir-se para o outro — e para a dor, inclusive — seria fundamental não somente para a constituição efetiva da experiência, mas também para a constituição de nossa própria humanidade. Sobre isso, escreve Sennett:

> Ambos, o engenheiro civil e o diretor de televisão, criam o que se pode chamar de "liberdade da resistência". Enquanto um projeta caminhos por onde o movimento se realize sem obstruções ou maiores esforços, e com a menor atenção possível aos lugares de passagem, o outro explora meios que permitem às pessoas olhar para o que quer que seja, sem desconforto[315].

Uma outra forma de pensar essa proteção gerada pela dupla vivência/experiência é afirmada por Giorgio Agamben: "[a] experiência é, de fato, voltada primeiramente à proteção contra as surpresas, e o produzir-se de um choque implica sempre em uma brecha na experiência. Fazer experiência de alguma coisa significa: subtrair-lhe a sua novidade, neutralizar o seu poder de choque"[316]. Tais palavras nos levam a pensar nas "redes de proteção" que se estabelecem em cidades pequenas, nas quais os estímulos são mais reduzidos e

---

[315] SENNETT, R. *Carne e pedra*: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Trad. Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 18.

[316] AGAMBEN, G. *Infância e História*, op. cit., p.52.

vive-se em ambiente relativamente controlado, em que o novo — o choque causado pelo novo — é amortecido. As cidades pequenas são, em suas formas tradicionais, mais propícias àquela figura denominada por Walter Benjamin de narrador (como o camponês e o artesão), pois estão menos sujeitas à seccionalidade de espaços e, por conseguinte, à evasão do encontro com o outro, sendo, dessa forma, territórios mais favoráveis ao estabelecimento de comunidades efetivas. As metrópoles, por sua vez, caracterizam-se como o espaço por excelência da informação e do choque.

Nossa vida dominada pelas práticas culturais irradiadas pelas grandes aglomerações urbanas, atingindo a vida em cidades menores e provocando mudanças em sua organização, fomenta aquilo que se chamou de "experiências domesticadas". Um exemplo interessante é o consumo de alimentos industrializados. Em matéria republicada na seção de Gastronomia do jornal brasileiro *Valor Econômico*[317], a jornalista Miriam Gottfried, do *Wall Street Journal*, informa sobre os novos sabores criados pela indústria norte-americana de alimentos. São descritos sabores desenvolvidos em laboratórios por grandes empresas que buscam conquistar cada vez mais consumidores interessados em novas vivências do paladar: "Os salgadinhos ficaram mais apimentados. O chiclete ficou mais mentolado. As bebidas energéticas estão mais frutadas. Resumindo, a cozinha americana ganhou um pouco de adrenalina", assim sintetiza a jornalista a elaboração do que chama de sabores, ainda na introdução de seu artigo. O que se busca proporcionar aos consumidores "não é exatamente

[317] GOTTFRIED, Miriam. "Indústria turbina sabores para americanos". *Jornal Valor Econômico*, São Paulo, 01 jun. 2010, p. 29.

um sabor, dizem executivos do setor alimentício, mas uma experiência — uma explosão de sabor".

Tais sabores "turbinados" são apresentados como alternativa à mesmice da tradicional culinária norte-americana, conhecida "pelo purê de batata, pelos espetinhos de frango, o macarrão com queijo e outros pratos pouco empolgantes". Dessa forma, os alimentos naturais seriam substituídos por alimentos industrializados, com novos sabores a cada momento, cada vez mais intensos (assim são divulgados) e menos sutis — e também menos diferenciados. Vejamos ainda a reportagem:

> Como a tendência é buscar sabor intenso, alguns tradicionalistas se perguntam se as pessoas ficarão insensíveis aos sabores naturais. A manga normal pode parecer insípida quando consumida depois de um chiclete ou uma bebida energética sabor manga, dizem eles.

Destaquemos a palavra *tradicionalistas*, que parece remeter, de forma pejorativa, àqueles que não se permitem "experiências" inusitadas, permanecendo atrelados a uma experiência passada, sem se abrir para tais explosivas novidades. A tradição, aqui, corresponde a um atraso e a um fechamento que, no entanto, como veremos, significa ainda um direito à não domesticação dos sentidos. Também não parece haver crítica ao fato de os sabores artificiais (sempre iguais a si mesmos, apesar do que se propaga) serem considerados inquestionavelmente mais apreciáveis do que os naturais, que mudam de acordo com as diversas variáveis de cultivo e colheita.

Como já citado, em seu estudo sobre o corpo e a cidade, Richard Sennett aponta para uma ausência de reação, o "apassivamento" do corpo dos habitantes das grandes cidades contemporâneas, com fortes semelhanças à atitude

"impessoal" de seus habitantes definida por Georg Simmel como "atitude *blasé*", que consistiria no "embotamento do poder de discriminar", numa equalização dos estímulos, e das respostas a eles. Tal comportamento seria fruto de um excesso de estímulos, aos quais é impossível reagir, porque "agita[m] os nervos até seu ponto de mais forte reatividade por um tempo tão longo que eles finalmente cessam completamente de reagir"[318]. Nas cidades fragmentadas, onde grande parte da experiência é mediatizada pelos meios de comunicação, "experimentamos nossos corpos de uma maneira mais passiva do que o faziam as pessoas que temiam suas próprias sensações"[319]. O espaço que não se opõe à movimentação não causa, além do mais, experiências desconfortáveis, especialmente aquelas em que é preciso levar em consideração a existência de um outro, cujos interesses podem opor-se a nossos desejos de movimentação. A opção por sabores cada vez mais intensos — que podem ser aproximados de filmes cada vez mais violentos, com um número crescente de explosões, ou comédias cada vez mais estupidificadas, que pouco apelam à capacidade interpretativa de seu público — associa-se à vida em espaços que não propiciam o encontro de sujeitos, espaços que podem ser atravessados sem percalços que gerem desconforto. Assim, também a experiência alimentar é sempre protegida do desconforto, pois ao consumirmos o produto com sabor de maçã elaborado por determinada empresa já sabemos a sua sensação, sem a surpresa de encontrar o que quer que seja numa fruta que acabou de ser mordida. Mas esse embotamento dos sentidos requer, também, sua contrapartida: a onda de sabores industrialmente mais ácidos, doces ou apimentados liga-se a um desejo de

[318] SIMMEL, G. "A metrópole e a vida mental", op. cit., p. 16.

[319] SENNETT, R. *Carne e pedra*, op. cit., p. 17.

acumular experiências sensoriais, sim, mas experiências essas que aconteçam em ambiente controlado, onde não se corre riscos — como são, aliás, os cinemas ou as casa de jogos de maior frequência. Tal relação com o próprio corpo, com as próprias sensações, é tributária da mudança nas configurações da experiência em nossos tempos, anunciada por Walter Benjamin no começo do século passado.

Abrir-se à experiência do novo — um novo cujas características não foram quase que completamente negociadas de antemão visando à satisfação garantida — aproxima-se daquele gesto criativo de que se falou anteriormente, a respeito da linguagem literária como *resto*. Como o ato criativo é sempre inaugural, não pode ter sido, por isso, experimentado antes, mas não está dissociado da tradição, representada pela experiência que se quer transmitir. Esta, no entanto, deve ser o pavimento da construção de novas experiências — novas a cada novo gesto de (co)criação, prenhes do sentido de experiências transmitidas.

A experiência alimentar ilustrada pela reportagem que discutida anteriormente se configura "inexpressiva, impenetrável, sempre a mesma"[320]. Ainda que a cada dia "novos" sabores sejam lançados, a experiência de prová-los é sempre a mesma, controlada, sem riscos. A partir dessa vivência não se cria nada de inusitado.

---

[320] BENJAMIN, W. "Experiência". In: ___. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002, p. 24.

5.2. A menina

Um dos relatos da máquina de *A cidade ausente* narra a história de uma menina que, buscando reservar "para si um território próprio [...] do qual quer excluir toda experiência"[321], acaba por excluir, também, a linguagem. A menina é diagnosticada por especialistas como sofrendo de "extravagâncias da referência", e sua perda da capacidade de usar corretamente a linguagem seria "conveniente à sua experiência emocional. Longe de não saber usar corretamente as palavras, via-se ali uma decisão espontânea de criar uma linguagem funcional à sua experiência de mundo"[322]. Para a menina, "tudo o que for novo, qualquer acontecimento não vivido e ainda por viver surge [...] como uma ameaça e um sofrimento e se transforma em terror"[323].

A relação da menina com o mundo é, então, a da recusa à experiência anteriormente discutida, e fecha-se, inclusive, para aquilo que foi denominado "experiência domesticada". Não tem forças para criar relações efetivas seja com a palavra, seja com seus familiares ou consigo mesma; tal tarefa caberá a seu pai, dedicado a fazê-la entrar no mundo social da linguagem.

---

[321] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 46. No original: "Se ha reservado un territorio propio, decía su padre, del que quiere ahuventar toda experiencia". PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, p. 55.

[322] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit. p. 45. No original: "un lenguaje que convenía a su experiencia emocional. Lejos de no saber cómo usar las palabras correctamente, se veía ahí una decisión espontánea de crear un lenguaje funcional a su experiencia del mundo". PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, op. cit., p. 54.

[323] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 46. No original: "Todo lo nuevo, cualquier acontecimiento no vivido y aún por vivir se le aparece como una amenaza y un sufrimiento y se le transforma en terror". PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, op. cit., p. 55.

O pai passa, então, a narrar, como a máquina, através de versões de relatos, a mesma história que se multiplica e modifica em outras (como a relação entre "William Wilson" e "Stephen Stevensen").

> Esperava que as frases entrassem na memória de sua filha como blocos de sentido. Por isso resolveu contar sempre a mesma história e variar as versões. Desse modo o enredo era um modelo único do mundo e as frases se transformavam em modulações de uma experiência possível. O relato era simples. Em sua *Chronicle of the Kings of England* (século XII), William de Malmesbury relata a história de um jovem e potentado nobre romano que acaba de se casar. Após os festejos da celebração, o jovem e seus amigos saem para jogar bocha no jardim. Durante o jogo, o jovem coloca sua aliança, com medo de perdê-la, no dedo entreaberto de uma estátua de bronze que está junto à cerca dos fundos. Ao voltar para pegá-la, constata que o dedo da estátua está fechado e que não pode tirar o anel. Sem dizer nada a ninguém, volta ao anoitecer com tochas e criados e descobre que a estátua desapareceu. Esconde a verdade da recém-casada e nessa mesma noite, ao entrar na cama, percebe que algo se interpõe entre os dois, algo denso e nebuloso que impede que se abracem. Paralisado de terror, ouve uma voz que sussurra em seu ouvido:
> — Abraça-me, hoje tu te uniste a mim em matrimônio. Sou Vênus e me entregaste o anel do amor[324].

É interessante destacar que a figura do anel está em todas as histórias contadas pelo pai, parecendo ecoar Walter Benjamin, para quem as palavras da experiência, em sociedades anteriores, eram "tão duráveis que [podiam] ser transmitidas como um anel, de geração em geração"[325]. O anel, portanto, está

---

[324] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit. p. 47. No original: "Esperaba que las frases entraran en la memoria de su hija como bloques de sentido. Por eso eligió contarle siempre la misma historia y variar las versiones. De ese modo, el argumento era un modelo único del mundo y las frases se convertían en modulaciones de una experiencia posible. El relato era sencillo. En su *Chronicle of the Kings of England* (siglo XII), William de Malmesbury refiere la historia de un joven y potentado noble romano que acaba de casarse. Tras los festejos de la celebración, el joven y sus amigos salen a jugar las bochas en el jardín. En el transcurso del juego, el joven pone su anillo de casado, porque teme perderlo, en el dedo apenas abierto de una estatua de bronce que está junto al cerco del fondo. Al volver a buscarlo, se encuentra con que el dedo de la estatua está cerrado y que no puede sacar el anillo. Sin decirle nada a nadie, vuelve al anochecer con antorchas y criados y descubre que la estatua ha desaparecido. Le esconde la verdad a la recién casada y, al meterse en la cama esa noche, advierte que algo se interpone entre los dos, algo denso y nebuloso que les impide abrazarse. Paralizado de terror, oye una voz que le susurra en su oído: //- Abrázame, hoy te uniste conmigo en matrimonio. Soy Venus y me ha entregado el anillo del amor". PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, op. cit., p. 56.

[325] BENJAMIN, W. "Experiência e pobreza". In: ___. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 114.

ligado à tradição e à sabedoria ancestral que fazem parte do processo de transmissão da experiência. Também é anelar (circular) a organização da linguagem, que pressupõe, para cada ato enunciativo, um locutor (*eu*) e um alocutário (*tu*). Na fala, o locutor deve se apropriar da língua, "mas imediatamente, desde que ele se declara locutor e assume a língua, ele implanta o *outro* diante de si"[326]. No entanto, a fala não pede apenas que se "implante" um *outro*, mas sua própria constituição coloca o sujeito em relação a si mesmo, pois "o ato individual de apropriação da língua introduz aquele que fala em sua fala. [...] A presença do locutor em sua enunciação faz com que cada instância de discurso constitua um centro de referência interno"[327]. Desse modo, ganhar a língua não é apenas falar, mas também inserir-se nela como sujeito que fala.

Assim, sem constituir experiências com a linguagem, a menina não exclui apenas o *outro*, mas também a si mesma, de um relacionamento com o mundo, e suas "extravagâncias da referência" são, na verdade, uma forma de apagamento do endereçamento da linguagem, ou seja, um apagamento daquilo que possibilitaria sua relação com o mundo ao seu redor[328]. "A menina não tinha referências", diz o narrador, "era como ensinar uma língua estrangeira a um morto. (Como ensinar uma língua morta a um estrangeiro)"[329]. Estabelecer

---

[326] BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral II*, op. cit., p. 84.

[327] BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral II*, op. cit., p. 84.

[328] BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral II*, op. cit.,p. 84: "Por fim, na enunciação, a língua se acha empregada para a expressão de uma certa relação com o mundo. A condição mesma dessa mobilização e dessa apropriação da língua é, para o locutor, a necessidade de referir pelo discurso, e, para o outro, a possibilidade de co-referir identicamente, no consenso pragmático que faz de cada locutor um co-locutor. A referência é parte integrante da enunciação".

[329] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit., p. 46-47.No original: "La nena carecía de referencias, era como enseñarle una lengua extranjera a un muerto. (Como enseñarle una lengua muerta a un extranjero)". PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, op. cit., p. 56.

comparações entre sua posição perante a linguagem e a de alguém diante de uma língua morta é afirmar sua incapacidade de se situar como *auctor*, como aquele que movimenta a língua, colocando-se nela como sujeito. Pois uma língua morta é aquela em que se instaura o arquivo, impossibilitando o testemunho.

Ao retornarem da guerra, afirma Benjamin, os soldados estavam mudos, pois não tinham meios de narrar sua experiência. No entanto, escreve o filósofo, nos dez anos seguintes, o mercado literário foi inundado por livros de guerra, "que não continham experiências transmissíveis de boca em boca". Cabe colocar-nos as seguintes questões: que experiência é essa que já não pode ser transmitida de boca em boca, da qual apenas a escrita (literária) pode aproximar-se? Que ruptura se dá entre a fala e a escrita, que impossibilita o contato direto entre sujeitos, pressuposto pela fala, cabendo ao contato mediatizado pelo papel a tentativa de transmissão da experiência? Também o contato entre o pai e a menina é mediatizado pelos relatos que este lhe conta. Não pode se comunicar diretamente com sua filha, mas através de textos — literários, no mais das vezes — pode chegar, como veremos, a tocar sua "terra-do-coração". É possível aproximar a prática do pai, que se coloca como narrador, transmitindo experiência, à do poeta, pois, diz Paul Celan,

> um poema, enquanto uma forma manifesta da linguagem e, portanto, intrinsecamente diálogo, pode ser uma mensagem em uma garrafa, lançada na crença (nem sempre muito esperançosa) de que ela poderá em algum lugar e em algum momento chegar à terra firme, talvez à terra-do-coração[330].

---

[330] *Apud* FELMAN, Shoshana. "Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino". In: NESTROVSKI, Arthur ; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo : Escuta, 2000, p. 50.

Assim, a narrativa do pai é como uma mensagem na garrafa, como também o é todo o processo de transmissão da experiência, que se dá sempre num "entre", em que o saber é criado no ato mesmo de sua transmissão. Maria Rita Kehl nos diz que, no ato de narrar, aquilo que se viveu passa a constituir experiência, pois tal "endereçamento atesta a insuficiência do indivíduo ao mesmo tempo em que atualiza, e confirma, a insuficiência do Outro. O que se transmite é o que falha"[331]. Dessa forma, narrar não é exatamente compreender. O narrador benjaminiano não explica, e a experiência se constitui, também, nas lacunas de seu relato. É na falha, na cisão entre compreender e não compreender, entre saber e não saber, que se dá a narração. Sobre a relação entre a literatura contemporânea e a possibilidade de relatar a experiência, cabe trazer à fala Florencia Garramuño, quem afirma que tais textos, na tentativa de evitar a associação entre a experiência e o "vivido", a alijam de qualquer possibilidade de certeza. "Intensificam um poder de afecção e se propõem eles mesmos como forma de produzir a experiência, ao manter a presença da possibilidade de uma narração das fraturas mesmas que constituem essa experiência histórica e pessoal, sem tentar suturar essas fraturas"[332].

A experiência e a narrativa instauram-se na cisão que se abre, necessariamente, para o outro. É preciso narrar porque não se tem todas as referências, porque não se tem o saber completo do vivido. Vale recordar, agora,

---

[331] KEHL, M. R. "Prefácio", op. cit., p. 22.

[332] No original: "Intensifican un poder de afección y se proponen ellos mismos como formas de producir experiencia, al sostener la presencia de la posibilidad de una narración de las fracturas mismas que constituyen esa experiencia histórica y personal, sin intentar suturar esas fracturas". GARRAMUÑO, F. *La experiencia opaca*, op. Cit., p. 35.

uma passagem de Isabel Quintana, que, analisando a experiência na obra de Piglia, afirma:

> A experiência, então, deveria pressupor o vazio como aquilo que não se pode jamais experimentar e que, ao mesmo tempo, constitui um novo tipo de vivência através de complexos processos narrativos nos quais a autorreflexão conduz a um transbordamento dos limites literários ao assinalar um fora em que habita o indizível[333].

Neste vazio, que pressupõe um "fora" da literatura, sobretudo aquilo que Piglia apontou em "Uma proposta para o novo milênio" como sendo a "linguagem dos limites" pode *dizer*, assumindo o risco inerente a toda potência de conter em si a sua impossibilidade[334]. Assim, é no momento em que se abre à sua falência, movimentando a língua para poder dizer *eu*, que a literatura, essa linguagem dos limites, pode constituir experiência. Com isso, retomamos as perguntas que nos colocamos anteriormente: o deslocamento da experiência transmitida "de boca em boca" para a mediatização da palavra escrita liga-se não apenas a mudanças estruturais de nossa sociedade, mas também à incapacidade de nomear, com termos conhecidos, os novos fatos desmoralizantes, como a guerra de trincheiras. É preciso que a linguagem que dê testemunho deles seja aquela que, assumindo posição de resto, contenha em si a potência/impotência de dizer.

Após escutar a um grande número de versões do relato, a menina, enfim, conta sua versão ao pai, assumindo uma posição de sujeito:

---

[333] QUINTANA, Isabel. "Experiencia, historia y literatura en la obra de Ricardo Piglia", op. cit., p. 69. No original: "La experiencia, entonces, habría de presuponer el vacío como aquello que no se puede jamás experimentar y que, al mismo tiempo, constituye un nuevo tipo de vivencia a través de complejos procesos narrativos en los que la autorreflexión conduce a un desborde de los límites literarios al señalar un afuera en que habita lo *indecible*".

[334] Cf. AGAMBEN, G. "A potência do pensamento". In: *Rev. Dep. Psicol.,UFF*, Niterói, v. 18, n. 1, June 2006.

> "Mouvo olhou a noite. Onde tinha estado seu rosto apareceu um outro, o de Kenya. De novo o estranho sorriso. De repente Mouvo estava de um lado da casa e Kenya no jardim e os círculos sensoriais do anel eram muito tristes", disse. A partir daí, com o repertório de palavras que tinha aprendido e com a estrutura circular da história, foi construindo uma linguagem, uma série ininterrupta de frases que permitiram que se comunicasse com seu pai[335].

A linguagem da menina é, portanto, o que resta dos relatos. Quando a mensagem na garrafa, atirada pelo pai, atinge a sua "terra-do-coração", a menina toma a palavra. Caberia dizer que a palavra poética "age", dessa forma, restituindo a ligação com a vida, com a experiência. Em seguida, a menina pede um anel, inserindo-se, por fim, na relação social (dialógica) da linguagem e da experiência.

5.3. Comunidade

A obra de João Gilberto Noll volta-se para a reflexão sobre a falta de estabilidade — de significados, espaços, relações afetivas — que não apenas conduz ao questionamento da possibilidade de constituição da experiência, como também nos defronta com personagens fragmentários, anônimos e sem perspectivas aparentes. Em seus textos narrativos, é possível identificarmos uma preocupação com a perda de *Erfahrung* e a dificuldade em criar sentido coletivo, ou seja, histórico, a partir das diversas *Erlebnis*. É possível citar alguns

---

[335] PIGLIA, R. *A cidade ausente*, op. cit. p. 48. No original: "'Mouvo miró la noche. Donde había estado su cara apareció otra, la de Kenia. De nuevo la extraña risa. De pronto Mouvo estuvo en un costado de la casa y Kenia en el jardín y los círculos sensorios del anillo eran muy tristes', dijo. A partir de ahí, con el repertorio de palabras que había aprendido y con la estructura circular de la historia, fue construyendo un lenguaje, una serie ininterrumpida de frases que le permitieron comunicarse con su padre". PIGLIA, R. *La ciudad ausente*, op. cit., p. 57-58.

exemplos, como o romance *O quieto animal da esquina*, em que o jovem narrador, um poeta acolhido por uma mais que remediada família de origem alemã, ao deparar-se com uma manifestação de trabalhadores sem-terra, lembra-se, repentinamente, de uma canção dos tempos em que morava num bairro da periferia de Porto Alegre com a mãe, sem conseguir, agonicamente, "avançar do primeiro verso", que foi "se diluindo"[336], até a total rarefação, como tantas outras possibilidades, mesmo que mínimas, de comunicação entre memórias pessoais e coletivas, num tempo avesso à construção de dispositivos, parâmetros e processos — sólidos — de significação.

Sendo a perda da memória tema recorrente nas narrativas do autor gaúcho, a vivência dos acontecimentos pouco propicia a constituição de sentidos que amparem a consolidação da experiência com um mundo cujas referências apresentam-se cada vez mais instáveis, em que os sujeitos não raro se encontram inertes, ainda que em constante movimentação. Não por acaso, o narrador de *Berkeley em Bellagio* afirma:

> parece que vivo nesse hiato, ao ocorrer a coisa ainda não a tenho o suficiente para socorrer-me em sua identidade, e depois é como se eu nunca pegasse o tempo a tempo, sempre é tarde para tanto, ele já mergulhou nas águas da memória, e aquilo que o complementará depois já estou vivendo sem saber, sempre achando que errei de capítulo, que estou fora de hora[337].

As viagens em Noll, no mais das vezes, parecem não ter função de aprendizado[338]: constituiriam um deslocamento esvaziado de sentido em que o

---

[336] NOLL, J. G. *O quieto animal da esquina*, op. cit., p. 46.

[337] NOLL, J. G. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: Francis, 2003, p. 97.

[338] Cf. AVELAR, I. "*Bildungsroman* em suspenso: quem ainda aprende com os relatos e viagens?". In: ___. *Alegorias da derrota*, op. cit., p. 213-234.

sujeito se apaga, como o narrador de *Lorde*[339], que, após um encontro sexual com um inglês num hotel, já não sabe se é ainda o escritor brasileiro, professor de português, ou o outro, dono de uma loja de ferragens em Liverpool. Esses deslocamentos não estão inseridos nas tradicionais viagens de formação dos *Bildungsromane*, o que não significa, por sua vez, que sejam refratárias a toda forma de constituição de experiências. Poderiam, assim como a máquina do romance de Piglia, estar inseridas numa aparente recusa à experiência (ou transposição da experiência, no caso pigliano, em que se transfere do homem ao objeto maquínico) em suas formas dadas tradicionalmente, o que abre possibilidades de novas configurações não apenas experienciais, mas também subjetivas e comunitárias, como veremos.

Vale destacar, na esteira do comentário anterior, os aspectos propositivos presentes na obra de Noll, atendo-nos ao romance *Berkeley em Bellagio*, que marca um desejo de comunidade e criação (e, ainda, manutenção) de laços afetivos de forma diferente — talvez até mesmo inédita, em sua consistência — na obra do autor. Como dito anteriormente, os sujeitos das narrativas de Noll são fragmentários, quase à borda da desintegração, mas é essa incompletude, afirma Diana Klinger, que os torna "suscetív[eis] de auto-criação"[340]. Ainda recorrendo ao pensamento de Klinger, gostaria de citar outro trabalho da autora, voltado para outras obras da literatura mais recente, em que afirma encontrar, na produção literária, "caminhos para ressignificar a perda, o medo, a identidade, a falta, o desejo", percebendo "neles uma problematização do mundo e do seu lugar nele,

---

[339] NOLL, J. G. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.

[340] KLINGER, D. *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 61.

uma invenção de uma linguagem que desconfia de si mesma. Uma teimosia: escrever, apesar de tudo”[341]. Acredito que a obra de Noll encontra eco nesse movimento apontado por Klinger, uma literatura que segue, apesar de tudo.

O muito comentado início do romance, “Ele não falava inglês”[342], marca, negativamente, como em diversos outros textos do autor, esse sujeito que tem na experiência da linguagem um de seus pontos decisivos de constituição subjetiva e, como vinha-se afirmando, também questão central na relação com o outro. O definir-se negativamente do narrador de *Berkeley em Bellagio*, como veremos, filia-se à refutação inicial da multidão de que se falou no segundo capítulo desta tese. É uma recusa em aceitar termos discursivos e identitários definidos à revelia do sujeito que fala. A multidão é heterogênea, plural, e não se permite arrebanhar por uma determinada ordem do discurso.

Numa universidade norte-americana, o narrador exige-se “ir à ação, falar inglês, testemunhar nessa língua a todos que pudessem se interessar por sua vida”[343]. Cabe colocar a questão do significado da fluência em língua inglesa para esse sujeito. Num primeiro momento, dominar a língua estrangeira poderia significar a entrada em uma comunidade. Uma comunidade “positiva”, cabe esclarecer, uma comunidade em que são fundamentais os índices de pertencimento; uma comunidade unificada e homogênea que quer excluir o dissonante, eliminar as diferenças. A comunidade a que se vem aludindo neste trabalho, e cujos contornos passa-se a delinear agora, seria, de certa forma, uma “comunidade negativa”, que não aproxima os iguais buscando apagar as

---

[341] KLINGER, D. *Literatura e ética*, op. cit., p. 84.

[342] NOLL, J. G. *Berkeley em Bellagio*, op. cit., p. 09.

[343] NOLL, J. G. *Berkeley em Bellagio*, op. cit., p. 11.

diferenças: trata-se, para além do encontro na negatividade ou no não-pertencimento, de uma comunidade marcada por uma ética da alteridade, que se abre para o outro. Uma importante definição desta nova comunidade é apresentada por Peter Pál Pelbart:

> [...] já não se trata de uma relação do Mesmo com o Mesmo, mas de uma relação na qual intervém o Outro, e ele é sempre irredutível, sempre em dissimetria, ele *introduz* a dissimetria. Por um lado, então, o infinito da alteridade encarnada pelo Outro devasta a inteireza do sujeito, fazendo ruir sua identidade centrada e isolada, abrindo-o para uma exterioridade irrevogável, num inacabamento constitutivo. Por outro lado, essa dissimetria impede que todos se reabsorvam numa totalidade que constituiria uma individualidade ampliada, como costuma acontecer quando, por exemplo, os monges se despojam de tudo para fazer parte de uma comunidade, mas a partir desse despojamento tornam-se possuidores de tudo [...]. Em contrapartida, está isso que já mal ousaremos chamar de comunidade, pois não é uma comunidade de iguais, e que seria antes uma ausência de comunidade, no sentido de que é uma ausência de reciprocidade, de fusão, de unidade [...]. Essa comunidade negativa, como a chamou Georges Bataille, comunidade dos que não têm comunidade, assume a impossibilidade de sua própria coincidência consigo mesma[344].

Assim, falar inglês poderia, talvez (e de maneira muito superficial), abrir ao narrador a porta de uma comunidade do mesmo. Vale lembrar que, quando em Bellagio, este mesmo sujeito não poderá expressar-se senão em inglês e, ainda assim, apesar de estabelecer algum diálogo com os *scholars* que também estão instalados no prédio da fundação americana de mecenato, não há o estabelecimento de uma comunidade marcada pela heterogeneidade. O contato mais próximo (e mesmo assim algo incerto) se dá entre o narrador e um empregado italiano da fundação, que também não falava inglês. É na sexualidade que esses sujeitos que não partilham uma língua poderão partilhar um o corpo do outro, apesar de não ser possível falar aqui, ainda, em comunidade.

---

[344] PELBART, P. P. “A comunidade dos sem comunidade”, op. cit., p. 34.

O que nos é mais comum, escreve Pelbart, é a linguagem[345]. Mas é provável que não se estabeleça essa "comunidade dos sem comunidade" sequer na própria língua, como podemos ver no trecho:

> Cheguei-me perto da feminista chilena, tencionando fazer-lhe um agrado que resultou na confissão do meu masculino desamparo: disse-lhe em meu inglês esfarrapado que eu era o caçula de uma família de nove irmãs, e que me sentia um sobrevivente dos mares femininos, que me perdoasse então pelo fato de ser assim aéreo, como se nunca tivesse conseguido o fio pedestre de qualquer fala, em qualquer língua, que ela não acreditasse que em português as coisas para mim funcionavam melhor, que nada, eram ainda mais vergonhosas porque ditas na minha própria língua e exclusivamente para meus próprios patrícios[346].

Na comunidade "positiva" das irmãs, em que todas reconhecem-se no feminino como um índice de pertença, esse sujeito masculino fica de fora (por não haver espaço para a heterogeneidade). Esse sujeito fica de fora, também, de uma comunidade que se baseie em certos dados de masculinidade, com seu irredutível desejo por outros corpos masculinos:

> Ao ser pego abraçado a um colega no banheiro, abocanhando a carne de seus lábios, alisando seus cabelos ondulados, ele era o culpado — já o colega, não, nem tanto; ele, sim, apontado como o que desviava o desejo de outros jovens das "metas proliferantes da espécie". Por que ele era esse emissário de um mundo que os discursos dos padres condenavam ao silêncio sepulcral? Quem era ele afinal, por que se roía a ponto de o levarem para o Sanatório para ali se revolver impregnando-se de choques insulínicos, como se só na convulsão pudesse remediar um erro que ainda não tivera tempo de notar dentro de si[347]?

Esse desejo dissonante exclui o narrador de uma comunidade da pertença. Essa não-pertença, no entanto, irá se constituir no desejo *qualquer* que lhe permitirá estabelecer uma comunidade (e partilhar experiências) com outros "excluídos" de

---

[345] PELBART, P. P. "A comunidade dos sem comunidade", op. cit., p. 29.

[346] NOLL, J. G. *Berkeley em Bellagio*, op. cit., p. 27.

[347] NOLL, J. G. *Berkeley em Bellagio*, op. cit., p. 22-23.

um discurso de pertença, seja sexual, étnico, nacional ou mesmo linguístico. Pois a "comunidade dos sem comunidade" constitui-se da heterogeneidade, da pluralidade.

Para caracterizar essa comunidade em devir, a que denomina a "comunidade que vem", Agamben a define a partir do ser *qualquer*: "O qualquer que está aqui em causa não supõe, na verdade, a singularidade na sua indiferença em relação a uma propriedade comum (a um conceito, por exemplo: o ser vermelho, francês, muçulmano), mas apenas no seu ser *tal qual é*". E destaca o desejo que está na formação mesma desta palavra: "o ser qual-*quer* estabelece uma relação original com o desejo"[348].

Paloma Vidal irá apontar para um certo estranhamento característico aos personagens de Noll, e às relações que estabelecem. Segundo a autora, as comunidades encenadas nos textos de Noll "são sempre incômodas, inadequadas, indesejadas e, nesse sentido, não se encaixam na expressão conciliatória de uma arte que se define pela tarefa de dar ao homem um lugar no mundo"[349]. Destaca ainda a homoafetividade como um elemento de constituição subjetiva que "assinala um desejo de comunidade", insistindo "numa indagação que é uma forma diferente de estar no mundo e, quem sabe, de estar com o outro"[350]. Numa tentativa de ampliar as observações da autora, cabe propor que, em *Berkeley em Bellagio*, há uma afetividade para além daquela que se efetiva na sexualidade: a constituição de laços de afeto com a criança será um encontro com a possibilidade de uma comunidade em devir, como dito anteriormente, e, mais

---

[348] AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*, op. cit., p. 11, grifos no original.

[349] VIDAL, P. *Depois de tudo*, op. cit., p. 213.

[350] VIDAL, P. *Depois de tudo*, op. cit., p. 211.

importante, uma comunidade que não transcende a sua existência mesma, ainda que abrindo-se e espraiando-se, na inclusão de muitos outros.

Assim, no encontro com Sarita, a filha de seu (ex-)namorado Léo, o narrador reencontra a língua portuguesa, que havia esquecido — ou, noutro termo, bloqueado — quando de sua estadia na Itália. Um dado interessante a se destacar é que a ausência do português se espraia pela escolha vocabular do texto. Na página seguinte à repentina troca da língua portuguesa pela inglesa, vemos infiltrar-se no texto (escrito em português) palavras em inglês, italiano e francês[351]. Outro dado interessante em relação ao "descompasso linguístico" vivenciado pelo narrador é o fato de, na Itália, o inglês ser a língua de comunicação de quase todos os que o cercam, à exceção do rapaz com quem terá um encontro sexual.

Em seu retorno a Porto Alegre, ainda sem ter relembrado o português, o narrador é colocado na situação de ter que consolar a criança assustada. Canta para ela uma canção em espanhol, que também ouviu na Itália e, aos poucos, no contato com a criança, começa retomar posse de sua língua materna:

> A minha memória parece mesmo que retorna aos poucos, aos frangalhos, como um soldado deve vir da guerra, espionando o que ficou do tempo, se é que ficou alguma coisa, não há problema, todos se traíram e a vida recomeça a partir de agora, será mesmo isso[352]?

Aqui, podemos estabelecer diálogo com o texto "O narrador", de Benjamin, em que o soldado figura como uma imagem do fim de uma determinada forma de transmissão — e, consequentemente, de constituição — da

---

[351] NOLL, J. G. *Berkeley em Bellagio*, op. cit., p. 58.

[352] NOLL, J. G. *Berkeley em Bellagio*, op. cit., p. 89.

experiência. Em Noll, o soldado aparece na sobrevivência[353] da experiência; experiência essa que se reconfigura, que será reconstituída nas ranhuras de sua desintegração, num fissurar que se mova "dentro-contra-e-mais-além"[354] da sentença de seu fim — o fim de um partilhar que, sem almejar à homogeneidade, estabelece comunidade entre aqueles que constituem sua transmissão.

Inserido num universo de cuidados com a criança, e de um afeto que se espalha e contamina tudo o que lhe envolve nesse seu retorno a Porto Alegre, o narrador retoma a comunicação em língua portuguesa. A presença da criança parece propiciar laços que não se efetivaram anteriormente, como os existentes entre o narrador e Léo. A entrada deste novo ser — uma vida que precisa, ainda mais explicitamente que outras, de cuidados para sua manutenção — permite que o narrador se abra efetivamente ao outro, que encontre, em sua economia afetiva, um *lugar* para a nova comunidade que se forjou, como podemos ver no texto:

> Falo de um quadro em que entraríamos sem pensar, incluindo a pequenininha, e assim continuaríamos não pensando em nada além do que o dia nos apresentasse, pouco, muito pouco para muitos, até demais para nós, que talvez precisássemos de muito, muito menos [...][355].

A comunidade que se estabelece, no entanto, não se contém no pequeno grupo, mas sua solidariedade (outra de suas características apontada por Pelbart) expande-se. É ainda a criança quem será o catalisador dessa abertura ao outro. E também a linguagem.

---

[353] Cf. DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, op. cit.

[354] HOLLOWAY, John. *Fissurar o capitalismo*, op. cit., p. 110. "As fissuras", escreve Holloway, "são sempre perguntas, não respostas", p. 22.

[355] NOLL, J. G. *Berkeley em Bellagio*, op. cit., p. 94.

Em sua viagem de volta a Porto Alegre, o narrador divide o avião com um grupo de refugiados que se dirige à capital gaúcha. Chama-lhe a atenção uma criança — uma menina pequena, como Sarita, a quem ainda não conhece — que lhe desperta a vontade do cuidado com o outro: "serei um guia para ela, um pai, se ela não o tiver, ou pelo menos um tio mais velho, carregado de sabedoria e que lhe dirá coisas como pode ir, cuidado, não exagera!"[356]. Já instalado com Léo e Sarita em Porto Alegre, o narrador leva a menina para passear pelo campo de refugiados, procurando a menina que havia visto no avião. Ao entrar no campo, justifica (para um brigadiano) a visita dizendo que precisam "encontrar uma criança para aprender português com essa moça"[357], referindo-se a Sarita, como ele (re)aprendeu. Neste momento, a ligação com o outro se dará através da linguagem (como no relato "A menina"), mas também por intermédio de uma criança (como em *Los vigilantes*): a menina do aeroporto o identifica e, dessa vez, não ignora suas tentativas de estabelecer algum contato. "Ela estava agora diferente: sim, me olhava, ainda sem que eu pudesse traduzir seu sentimento, certo, mas me olhava muito provavelmente porque agora eu não estava sozinho, trazia ao encontro dela outra criança [...]"[358]. A menina refugiada parece reconhecer em seu cuidado com outra criança a ausência de qualquer ameaça vinda deste homem (não apenas um adulto, mas um *homem* branco e adulto, figura com demasiados índices de poder para não parecer ameaçadora a uma pequena menina refugiada).

---

[356] NOLL, J. G. *Berkeley em Bellagio*, op. cit., p. 81.

[357] NOLL, J. G. *Berkeley em Bellagio*, op. cit., p. 102.

[358] NOLL, J. G. *Berkeley em Bellagio*, op. cit., p. 105.

Esse ser menor, o *infans*, chegará ao limite da língua para poder estabelecer algum contato com um outro indefeso, deslocado, sem lugar: não apenas um sujeito exilado, mas uma *criança* exilada, sem direitos, sobre cujo corpo abatem-se sempre as piores mazelas.

> Soltei a mão de Sarita, deixei-a que andasse a caminho da outra. Sarita disse oh, assim mesmo, oh, como se ainda não soubesse falar, virgem de semântica. É que ela descobria naturalmente como ensinar uma língua para um ser estrangeiro — isso não se aprende, é puro dom, assim oh, OH!, como se estalasse o primeiro sentido da espécie, o espanto!, espanto diante do outro com o meu corpo, que podia estar aqui onde eu estou, e eu naquele espaço preciso que ela ocupa agora, oh!, é mais que espanto, ou menos, melhor, bem menos: designa a calma tentação que faz Sarita tirar do bolso um botão perdido, talvez da sua própria roupa, um grande botão vermelho [...], Sarita passava o botão vermelho para a mão a outra menina, que olhou para mim não bem com um sorriso, mas olhou parecendo suspirar pacificada...[359]

O suspiro pacificado da criança refugiada parece indicar um reconhecer-se, que não é o reconhecimento do mesmo, mas o de uma alteridade (uma comunidade da alteridade) que não a quer extinguir. Pode-se dizer que, aqui, dá-se, de forma efetiva, o deslocamento proposto por Piglia: no limite da linguagem, duas crianças encontram a comunidade do qualquer, aquela "feita dos seres singulares e seus encontros"[360]. Uma língua também *qualquer*, uma língua que permite dizer de todos os sujeitos, por ser o que neles há de mais propriamente comum.

> Em nenhum outro domínio a língua é mais "si mesma" do que no momento em que parece deixar o âmbito dos seus sons e sentidos, assumindo a forma sonora daquilo que não tem — ou não pode ter — uma língua própria [...]. É aqui que uma língua, em um gesto para além de si mesma, em uma fala que não é fala, se abre para a língua que a precede e a sucede[361].

---

[359] NOLL, J. G. *Berkeley em Bellagio*, op. cit., p. 105-105.

[360] PELBART, P. P. "A comunidade dos sem comunidade", op. cit., p. 33.

[361] HELLER-ROAZEN, Daniel. *Ecolalias*: sobre o esquecimento das línguas. Trad. Fábio Akcelrud Durão. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010, p. 45.

Essa língua deslocada, que é resto e não pode coincidir consigo mesma, será a língua na qual será possível dizer: da experiência, do sujeito, dos encontros... Será nessa língua, portanto, em que se dirá, em outro lugar, da constituição da experiência.

6. CONCLUSÃO

Piglia nos apresenta o deslocamento como uma forma de olhar — de viés, a partir das bordas, de maneira oblíqua. Um olhar que foge à luz ofuscante, mas que consegue ver com pequenos pontos de luz, muitas vezes imperceptíveis a olhos menos atentos, que fugazmente iluminam a escuridão, como o olho azul da máquina de *A cidade ausente*, que "pulsa na penumbra". Essa forma de olhar nos dá a ver o outro, abrindo-nos para a reflexão sobre o que nos cerca, de modo a criar uma não-coincidência entre nossa visão e a luz, ou seja, o olhar não se volta diretamente para a fonte luminosa, mas busca ver aquilo que, nas margens da região iluminada, é quase imperceptível. O deslocamento, além de um procedimento discursivo, é proposto, então, como um procedimento visual: deixarmos de ser o centro de nosso olhar, a fim de olhar *com* o outro — e não simplesmente "olhar o outro" ou "olhar como o outro". Esse olhar, entendido como um processo de estabelecimento de comunidade, agiria como tática de resistência e contato efetivo entre sujeitos.

Esta tese teve início com as muitas possibilidades que se estabelecem a partir das relações entre a experiência e a alteridade, procurando ver *com* o texto literário; melhor, permitindo-se ser o outro desse texto e o chamando para se tornar seu outro. Aqui se buscou erigir a todo tempo — ainda que sem necessariamente alcançá-las — operações de deslocamento da tese em relação a si mesma, descentrando seu objeto primeiro para olhá-lo obliquamente com outros discursos, poéticos ou não, que pudessem indicar linhas de resistência e propositividade. E foi isto o que se almejou: um olhar que pretenda ver propostas em textos contemporâneos, tantas vezes lidos sob a tutela do fim, do luto, da derrota, quer dizer, de uma certa negatividade. Pois pensar a partir do desafio da

proposição não é excluir da reflexão a negatividade, mas integrá-la e incorporá-la numa digressão interessada em formar experiências de propiciação de afetos, de formas de vida e de formas para a vida.

A reflexão aqui empreendida partiu também de um incômodo com práticas de análise e até de interpretação que promovem a dissociação, o afastamento da literatura (bem como qualquer outra manifestação poética ou artística) com relação à vida em sua crueza cotidiana. Não por acaso se insiste numa abordagem ética da/com a literatura, a partir de um olhar que estende essa preocupação integrativa ao convívio com os demais tipos de textos e de produção social. Mas tal postura não pressupõe uma noção de continuidade entre os termos aproximados, mesmo porque as fissuras são bem-vindas. A imersão na matéria literária agencia um reencontro com aquilo de que um ato de criação não se subtrai: o real e seus restos ou o real em seus restos. Isso chega a delinear uma coreografia. O movimento da literatura de certa maneira arremessa o corpo (pulsional) que lê para fora, convocando-o a um retorno já banhado, ou antes, já contaminado pela experiência do que se tocou e se deixou tocar além da borda. Assim se traça uma coreografia que acontece ainda como a instituição de um "labirinto no tempo": o corpo, cumprindo o percurso desse arremesso, adquire a posição de *infans*. Ler não seria uma maneira de perder as palavras? E ver não seria, então, perder as imagens?

O texto literário nos pede, para que se estabeleça o contato efetivo entre quem lê e o lido, uma fissura das formas pré-estabelecidas de reconhecimento, decodificação e vivência da palavra. Como o *infans*, esse leitor se encontra destituído dos códigos da linguagem humana, precisando encontrar sua própria

forma de entrar na língua, agora a partir da voracidade da construção poética. Será necessário despojar-se de significações fossilizadas e deslocar a linguagem, aproximando-se dela de viés. Descobrir ou inaugurar fissuras no tecido verbal que atuem como formas de entrar na língua e, aí, manejar novos modos de produzir sentido — ou seja, experiência — com a linguagem. Assim como para ver obliquamente é imprescindível olhar para a luz que quase não se oferece, a luz que não apenas não ofusca, mas cuja claridade é também esquiva, deslocada.

Noutros termos, procurei me haver com o tempo, o meu e o das obras, costurando uma tentativa de memória. Nas frestas do presente, nas fimbrias dos textos busquei inserir uma escrita, um pensamento que se fez escrita e que ainda quer enxergar na literatura, na relação entre a literatura e o tempo, uma potência e uma possibilidade. A palavra literária se instala na cisão entre o sujeito e o presente, impedindo a coincidência e colocando esses três elementos em situação de deslocamento, o que obriga quem se aproxima com uma intenção crítica a entrelaçar outras estratégias de leitura, para além de conexões consabidas. A literatura se abre, então, como possibilidade ética de linhas de fuga e de luta, permitindo o aparecimento de territórios de resistência da criação. As narrativas de Ricardo Piglia, Paul Auster, Edmundo Paz Soldán, Diamela Eltit e João Gilberto Noll, cada uma com suas singularidades e desafios, guardam e ofertam pulsações inúmeras e imprevistas, às quais a reflexão se expôs sem a pretensão de sair ilesa. A desorganização do corpo que lê e escreve — todo corpo que lê de algum modo escreve — é não uma consequência, mas um começo do processo de pensamento que retira de seu horizonte a ilusão de esgotar os sentidos de uma composição poética.

O contato com as obras e demais produções não origina certezas; antes faz nascer instabilidades. O deslocamento constitui um eixo temático, mas sobretudo um procedimento para a elaboração da sintaxe analítica. A atitude e o ato de se deslocar de si — gestos fundadores desta tese — tensionam as instâncias de vida que se tornam sujeito em escrita. Os descentramentos do olhar propõem outras estruturas de atenção reflexiva, exilando permanentemente quem escreve de seu lugar de saber. Isso propicia uma outra experiência de aprendizagem, em diálogo com a literatura, que precariza as verdades e mina as violências vinculadas à ausência de dúvidas, descaminhos e descontinuidades. Porque a resistência de que se fala exerce uma força atrativa de fissuras: o que perturba, o que inquieta, o que pulsa é chamado ao encontro e é acolhido pela vontade de disseminação. Os textos escolhidos (literários e teóricos) mobilizam o corpo a partir das faltas e excessos, das insuficiências e transbordamentos do pensar. A reflexão, portanto, intenta andar *com* e *entre*, mais do que se lançar *sobre*, em sua relação com as obras e ações reunidas neste trabalho.

O que o desenvolvimento da pesquisa fez emergir foi um olhar transversal, que deseja resistir à estabilidade das certezas, especialmente as certezas sobre o presente, as certezas sobre o fim. Pois se a máquina de *A cidade ausente* só pode surgir da morte de Elena, sua criação marca também a inauguração de um novo corpo, que poderíamos chamar de um corpo transversal, além e aquém do humano, uma vez que transborda tais definições. Um corpo vivente, mas também inorgânico, maquínico. Um corpo que resiste e do qual nasce uma luz intermitente. Um corpo que não pode ser contido por poderes estatais ou institucionais. Um corpo que leva o deslocamento inscrito nele mesmo. Assim

como os muitos corpos do desajuste presentes nesta tese: corpos velhos, pobres, rebelados, irracionais, desviados. É sobre a experiência desse corpo qualquer (ou sobre a constituição da experiência a partir desse corpo qualquer) que poderemos fundar uma comunidade cuja ética, assim como a da literatura, seja a da alteridade.

7. BIBLIOGRAFIA

7.1. Bibliografia de Ricardo Piglia

PIGLIA, Ricardo. “El pianista”. In: GANCEDO, Daniel mesa (coord.). *Ricardo Piglia*: la escritura y el arte nuevo de da sospecha. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006, p. 13-20.

_____. “Encontro em Saint-Nazaire”. In: PEREIRA, Maria Antonieta; BRANDÃO, Luis Alberto. *Palavras ao sul*: seis escritores latino-americanos contemporâneos. Belo Horizonte: Autêntica, FALE, 1999, p. 77-91.

_____. “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”. In: *Casa de las Américas*, La Habana, n. 222. Disponível em <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistacasa/222/piglia.htm>. Acesso em 25 ago. 2011.

_____. “Una propuesta para el nuevo milênio”. In: *Margens / Márgenes*, n. 2, Belo Horizonte, Mar del Plata, Buenos Aires, out. 2001, p. 1-3.

_____. *A cidade ausente*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *A invasão*. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sério Molina. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *Alvo noturno*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Blanco nocturno*. Barcelona: Anagrama, 2010.

_____. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.

_____. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.

_____. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2001.

_____. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia dasLetras, 2004.

_____. *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama, s/d.

_____. *La invasión.* Barcelona: Anagrama, 2007.

_____. *Nombre falso*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.

_____. *Nome falso*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1988.

_____. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Prisão perpétua*. Trad. Sérgio Molina e Rubia Prates Goldoni. São Paulo: Iluminuras, 1989.

_____. *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Editorial La Página, 2009.

_____. *Respiração artificial*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1987.

_____. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.

_____. *Uma proposta para o novo milênio*. Trad. Marcos Visnadi. Lisboa, Buenos Aires: Coletivo Chão da Feira, 2012. Disponível em <http://www.chaodafeira.com/wp-content/uploads/2012/02/uma-proposta.pdf>. Acesso em 06 abr. 2012.

PIGLIA, Ricardo; SAER, Juan José. *Diálogo*. Santa Fe: Centro de Publicaciones del Litoral, 1995.

PIGLIA, Ricardo (Ed.) *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina, 2000.

PIGLIA, Ricardo (ed.). *La argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca,1993.

7.2. Bibliografia crítica sobre Ricardo Piglia

ALMEIDA, Odenildo de França. *A máquina e palavra*: poética e narração em *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia. 2010.Dissertação (mestrado) — Universidade de São Paulo.

ARRIGUCCI Jr, Davi. “Literatura, exílio e utopia”. In: ___. *Enigma e comentário*: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 189-191.

AVELAR, Idelber. “Cómo respiran los ausentes: la narrativa de Ricardo Piglia”. In: *MLN*, Vol. 110, nº 2, Hispanic issue (mar. 1995). P. 416-432.

AVELAR, Idelber. “Uma leitura alegórica da tradição argentina” e “Luto e narrabilidade”. In: ___. *Alegorias da derrota*: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 105-128, 129-158.

BERG, Edgardo H. *Poeticas en suspenso*: migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer. Buenos Aires: Biblos, 2002.

BERG, Edgardo H. “Ambos mundos (sobre *Alvo noturno* de Ricardo Piglia)”. In: MORAES, Alexandre; SCARDINO, Rafaela. *Traços de um outro mapa*: literatura contemporânea nas Américas. Vitória: Edufes, 2013.

BRANDÃO, Luis Alberto. “Tramas possíveis. O imaginário histórico: Ricardo Piglia”. In: ___. *Grafias da identidade*: literatura contemporânea a imaginário nacional. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina/Fale (UFMG), 2005, p. 85-110.

BRATOSEVICH, Nicolás. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires: Atuel, 1997.

CORBATTA, Jorgelina. *Narrativas de la guerra sucia en Argentina*: Piglia, Saer, Valenzuela, Puig. Buenos Aires, Corregidor, 1999.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. “Ricardo Piglia: as margens da história”. In: ___. *Da profecia ao labirinto*: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea. Rio de Janeiro: Imago/UERJ, 1994, p. 123-146.

FORNET, Jorge. *El escritor y la tradición*: Ricardo Piglia y la literatura argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

GANCEDO, Daniel mesa (coord.). *Ricardo Piglia*: la escritura y el arte nuevo de da sospecha. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006

GIORGI, Gabriel. “Monstruos argentinos”. In: ___. *Sueños de exterminio*: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004, p. 49-71.

GOMES, Renato Cordeiro. “De Italo Calvino a Ricardo Piglia, do centro para a margem: o deslocamento como proposta para a literatura deste milênio”. In: *Alea*, vol. 6, n. 1, jan.-jun. 2004, p. 13-25.

GROTTO, Lívia. *Disfarces do invisível*: duplicações da história na obra de Ricardo Piglia. 2006. Dissertação (mestrado) — Universidade Estadual de Campinas.

MARTINS, Ana Claudia. “A máquina de Macedônio: a cidade alucinatória de Ricardo Piglia”. In: *Revista Múltipla*, Brasília, 5(9), p. 95-107, dez. 2000.

MCCRACKEN, Ellen. “Metaplagiarism and the critic’s role as detective: Ricardo Piglia’s reinvention of Roberto Arlt”. In: *PMLA*, vol. 106, n. 5 (out. 1991), p. 1071-1082.

PEREIRA, Maria Antonieta. "A máquina da criação”. In: PEREIRA, Maria Antonieta; BRANDÃO, Luis Alberto. *Palavras ao sul*: seis escritores latino-americanos contemporâneos. Belo Horizonte: Autêntica, FALE, 1999, p. 67-76.

_____. *Ricardo Piglia y sus precursores*. Buenos Aires: Corregidor, 2001.

PÉRSICO, Adriana Rodríguez. “Las huellas del género. Sobre *Blanco nocturno* de Ricardo Piglia”. In: *Revista Casa de las Américas*, n. 265, out.-dez. 2011, p. 97-105. Disponível em <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistacasa/265/notas.pdf>. Acesso em: 25. mar. 2012.

QUINTANA, Isabel. “Experiencia, historia y literatura en la obra de Ricardo Piglia”. In: ___. *Figuras de la experiência en el fin del siglo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

THUESEN, Evelia Ana Romano. “Marcelo: el presente sin presencia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia”. In: *Nueva revista de filología hispánica*. México, D.F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios: v. 41, no. 1 (1993), p. 279-291.

7.3. Bibliografia Geral

“Mesa de escrache”, dirigido por Ignacio Lescano y Ronith Gitelman. Disponível em < http://www.youtube.com/watch?v=iBQCXRXqPQg>. Acesso em 24 fev. 2014.

“Pixo”, de João Wainer e Roberto T. Oliveira. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=JjS0653Gsn8>. Acesso em 28 fev 2014.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. “A potência do pensamento”. In: *Rev. Dep. Psicol.,UFF*, Niterói, v. 18, n. 1, June 2006. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-80232006000100002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 07 jul. 2012.

_____. *Homo sacer*: o poder soberano e a vida nua I. Trad. Herique Burigo Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. *Le temps qui reste*: Um comentaire de l’Épître aux Romans. Trad. Judith Revel. Paris: Payot & Rivage, 2004.

_____. *Infância e História*: destruição da experiência e origem da História. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *Profanações*.Trad. Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*: um relato sobre a banalidade do mal. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

_____. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2011.

AUGÉ, Marc. *A guerra dos sonhos*: exercícios de etnoficção. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1998.

_____. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. 2ª ed. Campinas, SP: Papirus, 1994.

AUSTER, Paul. "Disappearances/Disaparições". Trad. Rafaela Scardino. *Desenredos*, ano IV, n.13, abr./mai./jun. 2012, p. 1-16.

_____. *A trilogia de Nova York*. Cidade de vidro. Fantasmas. O quarto fechado. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Collected poems*. New York: The Overlook Press, 2004.

_____. *Todos os poemas* [edição bilíngue]. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2013

_____. *No país das últimas coisas.* Trad. Luiz Araújo. São Paulo: Best Seller, s/d.

_____. *In the country of last things*. New York: Penguin Books, 1988.

_____. *Sunset Park*. London: Faber and Faber, 2010.

_____. *Sunset Park*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *The New York trilogy*. Nova York: Penguin, 2006

BARONE, Dennis (ed). *Beyond the red notebook*: essays on Paul Auster. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. *Koolkiller ou l'insurrection par les signes*. Paris : Les partisans Du moindre effort, 2005

BAUMAN, Zygmunt. *Em busca da política*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000

_____. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *Identidade*: entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rev. técnica Luis Carlos Friedman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Tempos líquidos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. *Vidas desperdiçadas*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BENJAMIN, Walter. "A Paris do Segundo Império em Baudelaire". In: ___. *Sociologia*. Trad. e org. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1991, p. 44-122.

_____. “Sobre o conceito de história”. Trad. Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin*: avio de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Org., apres. e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.

_____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad.Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. Marcus Vinicus Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.

_____. *Problemas de linguística geral II*. Campinas, SP: Pontes Editores, 1989.

BERG, Edgardo H. *El sentido de la experiencia*: literatura, memoria y testimonio en la Argentina de los ’90. Saarbrücken, Alemanha: Editorial Académica Española, 2012.

BERND, Zilá (Org.). *Dicionário das mobilidades culturais*: percursos americanos. Porto Alegre: Literalis, 2010.

BOBBIO, Norberto. *O futuro da democracia*: uma defesa das regras do jogo. Trad. Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*: representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 2000.

BROWN, J. Andrew. "Neoliberal posthethics in Postdictatorial Argentina and Bolivia: Carlos Garnero and Edmundo Paz Soldán". In: ___. Cyborgs in Latin America. Nova York: Palgrave MacMillian, 2010, p. 113-144.

_____." Edmundo Paz Soldán and his Precursors: Borges, Dick, and SF Canon". *Science fiction studies*, New York, v. 34 (part 3), n. 103, p. 473-483, nov. 2007.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1990

CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. *A sociedade sem relato*: antropologia e estética da iminência. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2012.

_____. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. *Leitores, espectadores e internautas*. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CARDIA, Nancy (coord.). "Pesquisa nacional por amostragem domiciliar sobre atitudes, normas culturais e valores em relação à violação de direitos humanos e violência, 2010. Um estudo em 11 capitais". In: NEV-USP/INCT-Cepid/Secretaria de Direitos Humanos/ Unfa, 2011. Disponível em <http://www.nevusp.org/downloads/down264.pdf>. Acesso em 21 jan 2013.

CARVALHO, Thiago Fabres de. "O direito penal do inimigo e o direito penal do *homo sacer* da baixada: exclusão e vitimação no campo penal brasileiro". *Revista de Estudos Crimina*is. Porto Alegre, n. 25, jan/mar 2007.

CASTELLS, Manuel. *A galáxia da Internet*: reflexões sobre a Internet, os negócios e a sociedade. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. *Redes de indignación y esperanza*: los movimientos sociales en la era de internet. Trad. María Hernández. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

COSTA, Ana. *Corpo e escrita*: relações entre memória e transmissão da experiência. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

COSTA, Flavia. "Entrevista com Giorgio Agamben". In: *Rev. Dep. Psicol.,UFF*, Niterói, v. 18, n. 1, June 2006 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-80232006000100011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 04 jun. 2012.

MEDEIROS, Daniel (org.). *TTSSS... A grande arte da pixação em São Paulo, Brasil*. São Paulo: Editora do Bispo, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: para uma literatura menor. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DWECK, Denise. "68 ideias, pessoas e tendências para 2010". In: *Você S/A*, edição 0138. Disponível em <http://vocesa.abril.com.br/desenvolva-sua-carreira/materia/68-ideias-pessoas-tendencias-2010-518413.shtml#>. Acesso em 25 de jun. 2012.

ELTIT, Diamela. *Tres novelas*. México: FCE, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Estética*: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos III). Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. "A vida dos homens infames". In:___. *Estratégia, poder-saber* (Ditos e escritos IV). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 203-220.

_____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012

FRAGA, Vitor. **“**Desaparecidos da democracia”. *OAB Digital*, agosto/2013. Disponível em <http://www.oabrj.org.br/dc/verConteudo/332/Desaparecidos-da-democracia.html>. Acesso em 19 mar. 2014.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeira: Imago, 1997.

GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca*: literatura y desencanto. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

GIORGI, Gabriel. “Lugares comunes: vidas desnudas y ficción”. In: *Grumo*, n. 7, dez. 2008, p. 48-55.

_____. *Formas comunes*: animalidad, cultura, biopolítica. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

GOMBATA, Marsílea. “Clicar, em vez de viver, tornou-se norma”. *Carta Capital* online, 01 abril 2013. Disponível em <http://www.cartacapital.com.br/cultura/clicar-em-vez-de-viver-tornou-se-norma/>. Acesso em 23 jul. 2014.

GOMES, Renato Cordeiro. “Das margens, contranarrativas: um olhar a partir dos subúrbios do mundo”. In: *Ipotesi*, v. 15, n. 2, jul./dez. 2011, p. 13-19.

GOMES, Renato Cordeiro. “Deslocamentos — uma proposta para a narrativa deste milênio ou: estratégias contra uma imaginação exausta”. In: *Semear*, Revista da Cátedra Pe. Antônio Vieira de Estudos Portugueses, nº 7, Rio de Janeiro, Nau, 2002, on-line, <http://www.letras.pucrio.br/catedra/revista/7Sem_20.html>. Acesso em 16 set. 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998.

H.I.J.O.S. Disponível em < http://www.hijos-capital.org.ar/>. Acesso em 24 fev. 2014

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HARVEY, David et all. *Occupy*: movimentos de protesto que tomaram as ruas. Trad. João Alexandre Peschanski et all. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2012.

_____. *Condição pós-moderna*: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2005.

_____. *Seventeen contradictions and the end of capitalism*. New York: Oxford University Press, 2014.

HELLER-ROAZEN, Daniel. *Ecolalias*: sobre o esquecimento das línguas. Trad. Fábio Akcelrud Durão. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

HOLLOWAY, John. *Fissurar o capitalismo.* Trad. Daniel Cunha. São Paulo: Publisher Brasil, 2013.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. 2 ed. Trad. Maria Elisa Cevasco. Rev. da trad. Iná Camargo Costa. São Paulo: Ática, 2002.

KAEMPFER, Alvaro. "Las cartas marcadas: política y convivencia textual en *Los vigilantes*, de Diamela Eltit". In: *Confluencia*, 16.2, spring 2001.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão*: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. *Literatura e ética*: da forma para a força. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KUMAR, Krishan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna*: novas teorias sobre o mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

LEPECKI, André. "Coreopolítica e coreopolícia". In: *Ilha*, vol. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012.

LIMA, Andressa Lídicy Morais. "*Okupar, resistir, insistir*": uma etnografia das práticas de ocupação urbana. 195 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

LIMA, José Lezama. *A expressão americana*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin*: avio de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. Trad. das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

Maison des écrivains étrangers et traducteurs. Disponível em <http://www.maisonecrivainsetrangers.com>. Acesso em 22 de jun. 2012.

MARINATTO, Luã**. "**Condomínio de luxo na Barra é acusado de discriminar trabalhadores: 'Poluição visual e mau cheiro', disse administrador". *Extra*, 16 jan. 2014. Disponível em <http://extra.globo.com/casos-de-policia/condominio-de-luxo-na-barra-acusado-de-discriminar-trabalhadores-poluicao-visual-mau-cheiro-disse-administrador-11313131.html>. Acesso em 19 mar. 2014.

MONTALDO, Graciela. *A propriedade da cultura*: ensaios críticos sobre literatura e indústria cultural na América Latina. Trad. Eduard Marquardt. Chapecó: Argos, 2004.

NASCIMENTO, Jorge. "O Titanic afundou: poesia e cultura, rap e sociedade". In: *Contexto*, n. 19, vol. 1, jan./jun. 2011.

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. *Declaration*. Nova York: Argo Navis, 2012.

_____. *Multidão*: guerra e democracia na era do Império. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: Francis, 2002.

_____. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.

_____. *O quieto animal da esquina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Nunca más. Conadep. Segunda edição, 1999. Disponível em <http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/investig.htm>. Acesso em 03/05/2014.

Observatório da Discriminação Racial, Violência Contra a Mulher e LGBT da Bahia: 2005-2011. Análise da sua evolução, desafio e possibilidades. Disponível em <http://www.pnud.org.br/pdf/Relatorio_Salvador.pdf>. Acesso em 21 jan. 2013.

PARR, Martin. *Too much photography*. Disponível em <http://www.martinparr.com/2012/too-much-photography/> . Acesso em 23 jul. 2014.

PAZ SOLDÁN, Edmundo. *El delirio de Turing*. La Paz: Santillana, 2003.

_____. *O delírio de Turing*. Trad. Bernardo Ajzenberg. Rio de Janeiro: Record, 2010.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas*: a realidade imaginária contemporânea. Lisboa: Gradiva, 2010.

PELBART, Peter Pál. "A comunidade dos sem comunidade".In: ___. *Vida capital*: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003, p. 28-41.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. "As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo". In: *Lua Nova*, vol. 79, 2010.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. "Quem não é visto não é lembrado: sociabilidade, escrita, visibilidade e memória na São Paulo da pixação". In: *Cadernos de Arte e Antropologia*, n. 2/2012.

Projeto de Lei do Senado, nº 499 de 2013. "Define crimes de terrorismo e dá outras providências". Disponível em <http://www.senado.gov.br/atividade/materia/getPDF.asp?t=141938&tp=1>. Acesso em 19 mar. 2014

RANCIÈRE, Jacques. "Ten theses on politics". In: *Theory and Event*, vol. 5, n. 3, 2001.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas*: arte, cultura, gênero e política. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SARLO, Beatriz. *A paixão e a exceção*: Borges, Eva Perón, Montoneros. Trad. Rosa Freira d'Aguiar et al. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *Cenas da vida pós-moderna*: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. *Tempo passado*: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCARDINO, Rafaela. *Movimentos de demolição*: deslocamentos, identidades e literatura. Vitória: Edufes, 2011.

SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter*: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. Rio de Janeiro: Record, 2006

_____. *A cultura do novo capitalismo.* Trad. Clovis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Autoridade*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Carne e pedra*: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Trad. Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 1997

_____. *Juntos*: os rituais, os prazeres e a política da cooperação. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SHILOH, Ilana. *Paul Auster and postmodern quest*: on the road to nowhere. New York: Peter Lang, 2002.

SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. 4 ed. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1979, p. 11-25.

SIMMEL, Georg. “O estrangeiro”. In: MORAES FILHO, Evaristo de (org.). *Georg Simmel*: sociologia. São Paulo: Ática, 1983, p. 182-188.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório*: performance e memória cultural nas Américas. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

The Sabbath Manifesto. Disponível em <http://www.sabbathmanifesto.org/about>. Acesso em 25 de jun. 2012.

TRESKON, Mark. “Constructing an oppositional community: Sunset Park and the politics of organizing across difference”. In: DESENA, Judith; SHORTELL, Timothy (eds). *The world in Brooklyn*: gentrification, immigration, and ethnic politics in a global city. Lantham: Lexington Books, 2010, p. 289-312.

VIDAL, Paloma. *Depois de tudo*: trajetórias na literatura latino-americana contemporânea. 234f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Você é um *conectholic*?. In: *Você S/A*. Disponível em <http://vocesa.abril.com.br/testes/carreira/Voce-e-um-conectholic.shtml>. Acesso em 25 de jun. 2012.

WAISELFISZ, Julio Jacobo. *Mapa da Violência 2012*: A Cor dos Homicídios no Brasil. Rio de Janeiro: CEBELA, FLACSO; Brasília: SEPPIR/PR, 2012.

WALSH, Rodolfo. *Operación masacre*. Buenos Aires: Tipo Fanzine Ediciones, 2011.