REIMAGINAR A VIDA, REIMAGINAR A FORMA

REIMAGINING LIFE, REIMAGINING FORM

Luciene Azevedo¹

Resumo: Na tentativa de contornar os diagnósticos apocalípticos que preveem o fim do literário, o presente ensaio quer investir em outra tendência, considerando o inespecífico (GARRAMUÑO, 2014) presente em obras contemporâneas menos como uma dissolução da forma do que como um rearranjo das estratégias de composição narrativa, o que garantiria a vitalidade do romance no século XXI. Assim, o ensaio parte da noção de “estética da iminência” apresentada por Canclini (2012) para discutir o romance *Estação Atocha* de Ben Lerner, romance que oferece ao leitor o processo de sua composição e a obra em arcabouço como um “laboratório de experimentação intelectual”. A análise busca avançar na compreensão das formas romanescas do presente, em especial aquelas que se inscrevem no hibridismo formal, colocando-se na fronteira do ensaio e do que entendo como “estética da anotação”.

Palavras-chave: inespecificidade; estética da iminência; Ben Lerner.

Abstract: In an attempt to circumvent the apocalyptic diagnoses that predict the end of the literary, this essay aims at investing in another trend, considering the nonspecific (GARRAMUÑO, 2014) present in contemporary works less as a dissolution of the form than as a rearrangement of the strategies of narrative composition that ensures the vitality of the novel in the 21st century. Thus, the essay starts from the notion of “aesthetics of imminence” presented by Canclini (2012) to discuss the novel “Leaving the Atocha Station”, by Ben Lerner, a novel that offers the reader the process of its own composition, of the work in the framework as a “laboratory of intellectual experimentation”. The analysis of the work wants to advance in the understanding of present-day romanesque forms, especially those that are inscribed via formal hybridity, putting themselves at the frontier of the essay and of what I understand as the aesthetic of the annotation.

Keywords: Non-Specificity; Aesthetics of Imminence; Ben Lerner.

¹ Professora de teoria literária do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia: <aaluciene@gmail.com>.

“Tenho pensado bastante no romance
como uma espécie de curadoria,
como um modo através do qual você pode
organizar encontros com obras de arte”.
(Ben Lerner em entrevista a Karl Smith, 2015)

Na condição de leitora que acompanha a produção literária contemporânea, fico espantada com a quantidade expressiva de textos que se aproximam das artes plásticas, seja para elaborar um comentário sobre obras visuais, seja para fazer do campo artístico a matéria mesma da narrativa. É o caso do achincalhe da visão sobre o campo artístico contemporâneo presente tanto no livro do francês Michel Houllebecq, *O mapa e o território*, quanto na obra de Ricardo Lísias, *A vista particular*. Em ambos, lemos acerbas críticas às tensas relações entre a arte e o mercado. Mas não é incomum que autores e obras cruzem as fronteiras (bem porosas) entre a literatura e as artes. É o caso do empreendimento coral² de Verônica Stigger, *Delírio de Damasco*, que nasce como exposição e migra para um livrinho de frases colhidas pela anotação atenta da escuta da autora. E talvez o nome mais emblemático desse trânsito pelas fronteiras seja o de Nuno Ramos, cujos textos parecem um *mix* de anotação, projeto, depoimento, peça artística ou *performance*. Estou pensando em produções como “Minha fantasma (Um diário)” ou “Monólogo para um cachorro” (2008), por exemplo.

Mas também não é incomum que, para além do escrito, os autores ponham-se na condição de visitantes de grandes eventos de arte na tentativa de compreender a relação desta com seu presente. É o caso de João Paulo Cuenca (2016, [s.p.]) que, em visita à 9ª Bienal de Berlim, lança um olhar interrogativo sobre os “espelhamentos presentes nas interseções entre arte, propaganda e produto”, presentes nas obras expostas, a fim de responder à pergunta sobre a condição do que chama de “arte pós-contemporânea”.

Embora os exemplos não sejam exaustivos (nem tenham a pretensão de sê-lo), parece-me que o diálogo entre a literatura e as artes é um mote das narrativas contemporâneas. E me parece que essa reaproximação, pois não ignoro que o diálogo entre a literatura e outras artes não é novo, pode

² A noção de coralidade foi mencionada por Flora Sussekind (2013) referindo-se ao estudo de Martin Mégevand (2013), que assim a define: “Evocar a coralidade de um dispositivo é inicialmente considerá-lo pelo ângulo da difração das palavras e das vozes, num conjunto refratário a toda e qualquer totalização estilística, estética ou simbólica”.

sugerir um caminho investigativo sobre uma pergunta comum aos artistas hoje: “O que está acontecendo com a arte?”. A pergunta preserva algo de um aturdimento, de uma desorientação para os quais ainda sondamos as respostas possíveis.

Nesse sentido, acredito que a aproximação contemporânea dos autores a outras práticas artísticas significa uma aposta tateante na inespecificidade das formas e dos conteúdos, transformando essa experiência em um “laboratório de experimentação intelectual” para a própria ficção (CANCLINI, 2012, p. 17).

E aqui eu gostaria de evocar a noção de “estética da iminência”, do antropólogo argentino Nestor García Canclini. No livro *Sociedade sem relato*, Canclini propõe-se a refletir sobre a condição pós-autônoma da arte. A noção nos é familiar desde que Josefina Ludmer fez circular um texto em que peremptoriamente afirmava que a arte do presente ou, nos termos da crítica, a literatura pós-autônoma perderia sua autonomia não apenas porque não poderia mais ser pensada em termos da noção de campo literário, tal como Bourdieu a havia formulado, mas também porque a separação entre a realidade e a ficção não se sustentaria mais. Lá se vão mais de 10 anos da publicação da primeira versão desse texto com ares de manifesto. Mas talvez nenhuma outra proposição presente ali tenha gerado tanta especulação crítica quanto a assertividade de Ludmer ao afirmar que, em sua condição pós-autônoma, a arte “perderia o poder crítico, emancipador e até subversivo que a autonomia atribuiu à literatura como política própria” (LUDMER, 2010, [s.p.]).

E esse parece um ponto nevrálgico das proposições apresentadas por Ludmer porque implicam uma série de transformações no campo artístico, na maneira como compreendemos o que (apesar de tudo) ainda continuamos a chamar de arte ou de literatura hoje, pois a superação da autonomia implica uma inespecificidade na rejeição do delineamento de gêneros e formas com os quais nos acostumamos a lidar ao longo do século XX.

A perda da autonomia é, então, o mote de Canclini (2010, p. 17) para pensar “como se reelabora o papel da arte” no contemporâneo. O que me interessa no encaminhamento que o autor dá à questão é a disponibilidade que demonstra para rever paradigmas de interpretação, ao reconhecer que a arte está sendo remodelada, pois, como afirma, as práticas artísticas do presente superaram o predomínio da forma sobre a função, a diferença entre a ficção e a realidade e o entendimento da cultura como ideologia

(p. 20). O próprio argumento do autor é uma superação da descrição da atmosfera do que se costumava chamar de pós-modernidade associada à crise dos metarrelatos, ao desaparecimento das grandes narrativas, tal como apontado por Lyotard. Ao apresentar a noção de uma sociedade sem relato, Canclini (2010, p. 28) afirma que não se trata de reafirmar o paradigma apocalíptico de mais um fim, mas de pensar uma diversidade de relatos que marcam uma diversidade em disputa. Aqui, o argentino evoca a noção de dissenso do filósofo francês Jacques Rancière. Diz o filósofo que, por dissenso

[...] entenderemos um tipo determinado de situação de palavra: aquela em que um dos interlocutores ao mesmo tempo entende e não entende o que diz o outro. O desentendimento não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. É o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco, mas não entende a mesma coisa, ou não entende de modo nenhum que o outro diz a mesma coisa com o nome de brancura (RANCIÈRE, 1996, p. 11).

Também é imprecisa e diversa a ideia que nosso próprio presente crítico tem sobre o contemporâneo. Nomenclatura porosa, própria do inespecífico, de qualquer tempo, que configura um “espaço de contradição, de discrepância, às vezes muito violenta, no qual se encontra a própria pergunta sobre o que é arte”, segundo Jean-Luc Nancy (2013, p. 67). Embora no horizonte da discussão do antropólogo argentino e, também no dos dois filósofos mencionados, estejam em pauta as relações entre arte e política, eu gostaria de aproveitar a ideia de dissenso ou desentendimento e a aposta de Canclini em uma arte remodelada para pensar o que significa a rubrica “arte contemporânea”.

Claro, meu objetivo é presunçoso e já adianto que será fracassado. Nem por isso, quero deixar de arriscar um comentário. Minha inquietação diz respeito a um paradoxo apontado por Canclini em relação ao diagnóstico da perda da autonomia da arte. Para ele, a arte moderna (leia-se: as iniciativas da vanguarda) exacerbou um paradoxo ao querer “afiançar a independência de um campo próprio e ao mesmo tempo obstina[r]-se a derrubar seus limites” (CANCLINI, 2010, p. 23). Mas será que os deslocamentos efetuados pelas práticas artísticas no presente e o fato de que alteramos os modos como vivenciamos as experiências estéticas implicam necessariamente abrimos mão da autonomia da arte? Minha pergunta é uma paráfrase da reflexão efetuada por um famoso teórico das vanguardas: “Será necessário perguntar se, afinal, uma superação do *status* de autonomia pode ser mesmo desejável; e se a distância que

separa a arte da práxis vital, antes de mais nada, não garante a margem de liberdade dentro da qual alternativas para o existente passem a ser pensáveis” (BURGER, 2008, p. 114).

As relações entre a vida e a arte ou da vida para a obra (como diria Barthes): esse me parece o ponto central das vanguardas que reaparece remodelado nas práticas artísticas do presente. E, se a perda de autonomia da arte aponta para uma inespecificidade das fronteiras, talvez isso não signifique necessariamente abrir mão da autonomia, mas apostar em sua reconfiguração, investindo em possibilidades de formas que não foram ou não podiam ser percebidas até agora.

Por isso me interessa tanto a ideia de “estética da iminência” de Canclini (2010, p. 19), que valoriza “algo que não termina de se produzir, não procura se transformar em um ofício edificado”. Não deixa de ser curioso que a valorização da ideia de inacabamento, de processo, da obra em arcabouço se revele essencial à noção de estética de laboratório de Laddaga (2013, p. 15), outro crítico argentino, que observa na produção artística contemporânea um investimento na “cena do desnudamento do artista entre suas máquinas, incorporado à rede de seus dispositivos [...] artistas que concebem a geração de obras ou processos de arte como momentos de um processo mais geral de regulação de si mesmos”.

Tentando deixar mais claras minhas reflexões. Tal como penso a condição da arte contemporânea, tendo a acreditar que a noção de forma só se torna obsoleta, se a consideramos segundo as tensões que a justificavam para a arte moderna (sua relação com o “conteúdo”, com sua função). Pois me parece que parte do que continua chamando nossa atenção como criativo e inovador nas artes implica pensar a forma. Seguramente, não da mesma maneira que a vínhamos pensando desde as estéticas teóricas do formalismo, mas acreditando que a reelaboração das formas, mesmo o (in)forme, implica pensar ainda a forma.

Em uma conferência realizada em 2010, que depois se editou em livro, encontro em César Aira a confirmação de meu pressuposto feito há pouco no início deste ensaio. Ali, o argentino diz que os “artistas encontram na deriva da Arte Contemporânea uma fonte incomparável e inesgotável de fantasias produtivas” (AIRA, 2016, p. 14), mas é uma outra observação que chama minha atenção e fundamenta o mote que estou tentando desenvolver aqui. Expondo à sua maneira o tema benjaminiano da relação entre a arte e sua reprodutibilidade técnica, Aira afirma que, na condição de consumidor voraz de revistas de arte, tem notado que

embora as publicações excedam cada vez mais a qualidade de impressão, apresentando reproduções fotográficas sempre perfeitas, sua oferta visual é cada vez mais pobre, pois torna-se difícil, para o leitor interessado nas obras, a identificação com imagens de “salas escuras com telas nas quais vemos imagens borradas, galerias vazias, uma senhora sentada à mesa” (AIRA, 2016, p. 17).

A observação ressoará familiar ao frequentador dos espaços de circulação de arte contemporânea, principalmente àqueles que já se depararam com obras como *Darkroom* de Robert Jacoby³ ou *This Variation*⁴ de Tino Seghal, ou com as *performances* de Marina Abramovic. Estou me referindo à percepção de que as obras perdem suas formas, trabalham com materiais banais, pobres, que parecem diluir ou reformatar aquilo que até pouco tempo reconhecíamos (ou mesmo ainda hoje reconhecemos) como experiência estética, dando a impressão de que estão inacabadas, incompletas, expondo o arcabouço de sua elaboração, como um laboratório, apresentando-se na iminência de algo que se apresenta como se fosse informe, mas que já está acabado. Um exemplo que pode ilustrar isso é a obra de Pierre Huyghes, *Untilled*.⁵

E aqui abro um parêntese para comentar o comentário que Vila-Matas (2015), em seu *Kassel não convida à lógica*, faz sobre esse trabalho. Descrita minuciosamente pelo escritor catalão, a obra é exposta ao ar livre durante a 13ª edição da Documenta de Kassel e se parece com um jardim em construção ou abandonado, pelo qual circula um cão com uma das patas pintadas de rosa; e em meio a um grande amontoado de estrume, alguns monturos de terra e muita vegetação desalinhada, encontra-se a estátua de uma figura feminina nua, que traz no lugar da cabeça uma colmeia. Vila-Matas volta ao lugar inúmeras vezes e diz experimentar uma estranha sensação, lendo a obra de Huyghe como uma encenação perfeita do mote da Documenta, “colapso e recuperação”, por entender que o

3 Um vídeo de *Darkroom* está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dK1lod8gZ7E>>.

4 Em *Kassel não convida à lógica*, Vila-Matas (2015, p. 50) apresenta a seguinte descrição da obra: “Era um quarto tenebroso [...] uma sala na qual se entrava achando que não havia ninguém, talvez outro visitante que tivesse entrado antes, mas, pouco depois de entrarmos nela, percebíamos, sem enxergar ninguém, a presença de pessoas mais jovens que, como se fossem espíritos do outro mundo, cantavam e dançavam e pareciam viver entre as sombras do lugar; tratava-se de *performers*, de movimentos às vezes enigmáticos, e outras vezes fluidos; às vezes sigilosos, outras vezes frenéticos; seja como for, eram invisíveis”. A obra também está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HVICJ49vD8Y>>.

5 Um vídeo da obra está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mEjEy3RY370>>.

desmazelo do jardim, o reaproveitamento do nu feminino combinado à presença circulante do cão e ao mal cheiro provocado pelo húmus a um só tempo repetem, pela citação, um momento áureo da arte e a renovam. Diz Vila-Matas (2015, p. 35): “tudo estava vitalmente presente na obra, mas a existência de um sistema era incerto. Nada parecia alocado, não havia organização, representação, exibição”. Na economia do argumento de Vila-Matas, Huygue parece ter realizado a façanha de se colocar ao mesmo tempo dentro e fora da arte, conjugando ruína e regeneração. Reutilizando e deslocando antigas “instruções de programação” da fase áurea da arte (a alusão à estatuária grega não é trivial) e arriscando-se num gesto radical a sair mesmo de qualquer delimitação (o espaço aberto na periferia dos edifícios que abrigavam outras obras da Documenta e no qual a obra estava exposta é um sinal concreto disso), para situar-se na “periferia da periferia” (VILA-MATAS, 2015) do que a modernidade nos ensinou a chamar de arte.⁶

O breve comentário sobre a obra de Huyghe é suficiente para provar a *décalage* apontada por Aira entre o objeto artístico e sua reprodução. O mesmo parece valer em relação ao comentário crítico que deseja se aproximar das narrativas contemporâneas. Não é incomum àquele que se aventure a comentar textos que apresentam características semelhantes às das obras artísticas há pouco mencionadas – como o romance diário *La Novela Luminosa* do escritor uruguaio Mário Levrero ou as peripécias do norueguês Karl Ove Knausgaard em sua hexalogia intitulada *Minha luta*, por exemplo –, encontrar-se com a dificuldade de estabelecer um procedimento crítico para a análise. Tais obras não parecem reservar nenhuma excepcionalidade para o conteúdo: trata-se de vidas ordinárias, da rotina de escritores às voltas para conciliar a vida e a escrita, e, se há referência ao que se está escrevendo, ela nada tem a ver com a marca moderna da autorrefencialidade, que se encerra na obra como exercício de escrita, mas com o comentário de um escritor às voltas com a preparação para escrever: “El objetivo es poner en marcha la escritura, no importa qué asunto, y mantener una continuidad hasta crearme el hábito” (LEVRERO, 2009, p. 27). Ou ensaiando a si mesmo, de modo que aos leitores é dado acompanhar a figura do escritor que “põe em marcha a escrita” como um “eu observando tudo de fora” (KNAUSGAARD, 2013, p. 40).

6 Discuti a relação entre a condição contemporânea da arte e as formas do romance aqui: Azevedo (2017).

Mal acabo de escrever e me dou conta de que já provei meu argumento, pois relendo o parágrafo percebo como é difícil tornar concreta, por meio do comentário analítico, a singularidade dessas obras. E acredito que essa dificuldade tem a ver com o fato de que elas desafiam nossa compreensão da arte tal como a entendíamos na modernidade. Por isso é tão comum ouvir de interlocutores menos afeitos ao contemporâneo que se trata apenas de mais uma volta ao egotismo romântico, à alienação do umbiguismo ou à velha retórica da arte pela arte. Obras que representam, portanto, mais do mesmo.

“O que chamamos de ‘novo’ nas artes hoje é, me parece, o que demonstra muita propensão a causar perplexidade: não reconheço sua finalidade nem como ativá-la”, afirma o poeta e crítico francês Christophe Hanna (2010, p. 82). Mas o fato de que ainda não encontramos conceitos para avaliar esteticamente essas obras, não significa que elas não devam ser encaradas como um desafio crítico.

Acostumamo-nos, na leitura crítica, a tentar extrair das obras as pistas que nos conduzem às escolhas formais do autor a fim de fundamentar nosso comentário. Mas, e quando “não há pista a perder”, como afirma Laddaga (2013, p. 100) sobre o livro de Levrero? E quando o livro parece se desviar da preocupação de articular para o leitor as regras que governam as decisões formais da obra? E quando o escritor não assume a condição de agente “que percebe tudo, que conhece tudo, que pode tudo, o artífice e o diretor que domina os romances de Jane Austen” (p. 48), por exemplo?

Um sujeito “pode participar da arte somente quando se ocupa, como observador, das formas que foram criadas para sua observação, isto é, quando reconstrói as indicações de observação incorporadas na obra”, diz Luhmann, um filósofo alemão, citado por Laddaga (2012, p. 41). Mas, e quando a obra não parece organizada para dar algum tipo de indicação? E quando o autor, muitas vezes ele mesmo representado no texto por um eu ambíguo, não parece preocupado ou mesmo capaz de atribuir ao que escreve um “papel cultural (social e estético) relevante pela força de sua própria operação formal” (MAMMI, 2012, p. 112)?

Talvez em um mundo em que os relatos proliferam e estão sob a condição do desentendimento, às artes, à literatura caiba o papel de reimaginar formas de vida, novos pactos entre leitores e escritores sobre a maneira como podemos representar o que chamamos de contemporâneo, oferecendo-nos “formas para as quais não há formas de antemão” (NANCY, 2013, p. 67).

Não gostaria de encerrar esse texto sem me aventurar no comentário de um exemplo específico. Em *Diário de um ano ruim*, do sul-africano John Coetzee (2008, p. 65), lemos o personagem escritor afirmar que “Ultimamente esboçar histórias parece ter se transformado num substitutivo de escrever histórias”. A ideia de obras cujas narrativas parecem oferecer ao leitor o esboço de sua composição, como se fossem anotações para uma obra futura, está presente também em um romance que gostaria de comentar. Trata-se de *Estação Atocha*, de Ben Lerner (2016).

Lerner investe no gênero romance depois de já ter escrito três livros de poesia. A condição de poeta é apenas uma das coincidências que aproximam o narrador personagem, Adam Gordon, do próprio Lerner, que também mora em Topeka, no Kansas, e ganhou uma bolsa Fulbright para estudar durante um ano na Espanha. No romance, o projeto de Gordon é ambicioso: ele pretende escrever “uma longa composição poética inspirada em fatos históricos que explorasse o legado literário” (LERNER, 2015, p. 27) da guerra civil na Espanha.

O procedimento autoficcional também franqueia a oportunidade de o romance espalhar-se por uma dicção ensaística que reflete sobre a condição do poeta e da poesia, sobre o que Gordon nomeia como a “literatura agora”, sobre o que significa uma “profunda experiência artística hoje”.

Na primeira cena do romance, Gordon está no Museu do Prado encaminhando-se para a sala em que está exposta a obra *Deposição da cruz*, de Rogier van der Weyden, como costumava fazer todos os dias, logo depois de acordar. Chegando lá, tem uma surpresa: diante do quadro encontra um outro espectador que assume a mesma postura contemplativa adotada por Gordon na rotina das visitas. Contrariado por constatar que o visitante indesejado não arreda pé diante da obra, prestes a se retirar da sala, percebe que “o homem de repente caiu num choro convulso, acompanhado de violentos soluços” (LERNER, 2015, p. 8).

Indeciso em relação ao modo como deve interpretar a reação observada, Gordon pergunta-se se não estaria testemunhando uma “profunda experiência artística” e, intrigado, passa a seguir o homem pelo restante da visita. A mesma reação se repete diante de outros quadros. O visitante reage com soluços espasmódicos diante da imagem de Cristo atribuída a São Leocádio e também ao observar o *Jardim das delícias terrenas*, de Hieronymus Bosch. Ao redor, ninguém parece dar

muita importância ou sequer perceber o choro convulsivo do visitante, e mesmo os seguranças só se põem em estado de alerta por suspeitar que talvez estejam diante de um louco capaz de danificar alguma das obras. A mobilização preocupada dos guardas do museu, disparada pelo comportamento inusual do visitante, chama a atenção de Gordon: “O que é, de fato, um guarda de museu?” (LERNER, 2015, p. 10), pergunta-se. E o deslizamento de seu foco de interesse rende uma reflexão sobre a condição da arte hoje.

Gordon afirma que não consegue se solidarizar com a reação emocional do visitante, mas que o dilema dos “guardas que passam a maior parte da própria vida na frente de quadros eternos, mas a quem as pessoas apenas perguntam que horas são, quando o museu vai fechar e *donde está el baño*” (LERNER, 2015, p. 11), preocupados em conter ou controlar supostos maníacos dispostos a colocar em risco os “objetos inestimáveis” que devem proteger, é um espetáculo à parte: “Achei a separação silenciosa dessas tensões mais comovente do que qualquer *Pietá, Deposição ou Anunciação*” (p. 12).

Pela maneira como leio o romance, essa cena é emblemática da reflexão que a obra propõe sobre a condição da arte, da literatura no presente, pois o narrador parece tomar a situação como uma metáfora propícia para pensar a arte *agora*. Enquanto a descarga emocional do visitante diante dos “supostos triunfos do espírito humano”, que é como o narrador se refere às obras expostas, soam como caricatura, *performance* ensaiada para evocar a “convicção de que tais triunfos poderiam facilmente comover um homem às lágrimas” (LERNER, 2015, p. 10), Gordon acredita que há um *pathos* poderoso na indiferença dos seguranças contratados para defender as obras. A tensão provocada pelas duas posturas de recepção, a do visitante emocionado e a dos guardas indiferentes, parece expor com clareza a pergunta sobre a importância e o papel da arte hoje.

Lerner parece considerar que os modos de empatia com o objeto estético vivido, como derramamento emocional, só podem persistir como farsa, como estetização vazia de um produto que é mero fetiche, mas que imaginar um mundo que pode prescindir da arte é um prognóstico terrível.

A reflexão disparada pela cena inicial do romance é retomada em outro episódio narrativo. Gordon é convidado a ler seus poemas em uma galeria de arte e vai compartilhar o palco com um outro poeta. A *performance* de “Tomás Gomez ou Gutiérrez” – nunca ficamos sabendo

ao certo seu nome porque o narrador resolve ignorá-lo – é observada por Gordon com estupefação: o poema é “repleto de clichês”, “recitado de um forma pretensiosa” por meio de uma dicção que assume um “ar intenso e grave” (LERNER, 2015, p. 46) que o narrador só pode compreender se credita a isso alguma intenção paródica. No entanto, ao observar a reação do público, ele se dá conta que as

[...] pessoas se sentiam genuinamente comovidas, confiantes de que haviam descoberto o que quer que fosse que elas tinham projetado nesses versos tão estereotipados, ou ainda melhor [...] as pessoas se sentiam na obrigação de simular um envolvimento emotivo em algo que reconheciam como um embaraçoso substituto de uma arte que, por alguma razão, não era mais praticável, um veículo de comunicação já defunto cuja antiga potência só pode ser sentida como ausência (LERNER, 2015, p. 47).

Os poemas, a *performance* do poeta e a reação do público parecem meras simulações que geram apenas um efeito de arte (no sentido de que é possível criar um efeito de real nos termos de Barthes).

Minha leitura pode estar dando a impressão de que o romance é mais uma narrativa que, nostálgica e ceticamente, chora um fim para a arte, mas gostaria de pensá-lo como um experimento que torna potentes as formas de comunicação propostas pelos objetivos artísticos no presente, pois, da maneira como o leio, o romance de Lerner é um laboratório, um conjunto de anotações sobre os impasses, sobre os modos de fazer literatura hoje, ou, nas palavras do próprio autor: “estou interessado no modo como a construção de um livro ou de uma obra de arte pode ser dramatizado por esse mesmo livro ou obra de arte” (SMITH, 2015, [s.p.]).

Além de frequentador de galerias de artes e museus, Gordon passa seu tempo lendo. Está sempre acompanhado dos poemas de Ashbery ou de *Guerra e paz*, de Tolstoi, como se estivesse testando em sua condição de leitor, uma possibilidade de se tornar autor, descrevendo as “sensações engatilhadas pela leitura” de um ou de outro (LERNER, 2015, p. 109). De Ashbery, diz invejar o fato de que seus poemas “criavam um senso de intimidade, como se o poeta falasse diretamente com você ou como se fosse você mesmo a falar” (p. 109). A experiência de leitura de Tolstoi é mais ambivalente. Por um lado, parece rejeitar a maneira como a narrativa é organizada para enfatizar “os acontecimentos precisamente localizados no tempo em que se realizavam” (p. 79), rejeitando por tabela a densidade das personagens, o emprego da terceira pessoa, do contínuo, da sequência dos acontecimentos, da organização da cronologia. Por outro, parece

almejar uma espécie de potência comunicativa que a leitura do clássico desperta nele ainda hoje em pleno século XXI: “o tempo real e o tempo da prosa começaram a fundir-se, e a leitura, em vez de me afastar do mundo, tornou mais vívida a minha experiência do presente” (p. 108).

A ambivalência da experiência de leitura de Tolstoi pode ser entendida como a concretização de um impasse de produção. Lerner escreve um romance que não quer se parecer com um romance (não ao menos nos moldes a que nos acostumamos desde o século XVIII), mas quer capturar da forma clássica um força protensiva: “Cheguei a perceber que, mais do que qualquer enredo ou sentido convencional, para mim o mais importante era o senso de pura progressão que eu sentia enquanto lia prosa [...] O fluxo da escrita era mais fascinante do que os eventos descritos” (LERNER, 2015, pp. 22-23).

O que parece estar por trás dessa fascinação é o desejo de “representar a vida ardendo”, “uma sensação forte, beijo ou abalo que fosse” (LERNER, 2015, p. 79) de querer recuperar a força comunicativa de um empreendimento estético que não parecesse mera “literatura *prêt-à-porter*” (é a expressão que Gordon usa): “onde a vida deveria ser mais imediata, quando o presente conseguia se afirmar com violência, a vida se encontrava no cúmulo de sua banalidade, governada por regras aristotélicas” (p. 80).

“Felizes eram as épocas em que o céu estrelado representava o mapa de todos os caminhos possíveis”, queixa-se Gordon (LERNER, 2015, p. 83). Mas o que vemos, o que o autor nos entrega como romance é uma espécie de texto que quer “estabelecer um novo encadeamento dos fatos” (p. 65), desarmando formas convencionais, sem almejar ser exatamente uma transgressão formal; quer arriscar a construir uma narrativa como “pura potencialidade à espera de ser articulada” (p. 48) pelo leitor durante a experiência de leitura.

Como se estivesse fazendo da própria narrativa um ensaio, um laboratório que coloca à prova um experimento, Lerner enxerta em meio à narrativa um episódio que solicita ao leitor que se coloque na posição de quem se auto-observa no momento mesmo em que lê. (Tal como o narrador que toma distanciamento de si mesmo: “Era como ver a mim mesmo olhando para baixo para mim mesmo olhando para cima” (LERNER, 2015, p. 51). Trata-se da conversa que o narrador mantém com Cyrus, amigo de longa data, que, em viagem ao México, corresponde-se com Gordon pela internet. Acompanhamos assim, por várias páginas,

o relato de uma “experiência real”. Durante um acampamento, Cyrus é desafiado pela namorada a mergulhar em um rio no qual avistam, na margem oposta, dois homens que também desafiavam uma mulher que está com eles a pular na correnteza. Ambos hesitam, ambos mergulham e a mulher termina se afogando. A crueza do resumo do episódio não é totalmente infiel ao tom casual com que é relatado. Apresentado ao leitor por meio da reprodução das entradas de uma conversa virtual em qualquer *chat*, o bate-papo reproduz inclusive os *delays* das conexões ruins:

Cyrus: Sim, então acabei entrando na água. A correnteza estava ainda mais forte do que eu pensava. Tinha pontos de correnteza muito forte. [...]

Eu: e depois a namorada do cara pulou na água

Cyrus: espera

Cyrus: não imediatamente. Mas, tipo, agora, todo mundo estava olhando pra ela. Não sei bem como, mas tínhamos virado um grupo só. E o namorado dela tinha parado de zoá-la e agora a estava encorajando ativamente a entrar, de braços abertos, com carinho – está tudo ok, garanto, vou te proteger etc. Estávamos

Eu: Essa história vai acabar muito mal mesmo?

Cyrus: também encorajando-a, eu acho. E ela acabou pulando na água, rindo muito e gritando por causa do frio. Tudo estava bem no começo

Eu: ! (LERNER, 2015, pp. 87-78).

O leitor depara-se com o episódio depois de acompanhar as reflexões de Gordon (LERNER, 2015, p. 80) sobre a “incomparabilidade entre a linguagem e a experiência” ou sobre a “divisão da experiência em inominável ou não vivenciável”, em meio às frivolidades do cotidiano do narrador, mas a passagem para a reprodução da conversa *on-line* é abrupta, dando a impressão de que não há entrelaçamento entre os fatos e de que a narrativa avança aos solavancos. Entretanto esse ritmo, esse movimento narrativo é o responsável pela criação de uma forma em potência que rejeita as progressões argumentativas das formas clássicas e não oferece aos episódios a forma de conjuntos precisos ou, como observou com sagacidade Sheila Heti (2012, [s.p.]) em uma resenha, “O livro parece menos um romance, uma *performance* pública, que um texto íntimo, que permite ao leitor olhá-lo de dentro, algo como um diário ou notas para um trabalho futuro”.

Lemos um conjunto de incidentes que não permitem ao leitor uma visão global, totalizante, do que está lendo, mas lhe oferece a experiência de “ficar suspenso entre vários possíveis referentes, de deixá-los interferir uns nos outros” (LERNER, 2015, p. 16), e nos desafiam a descobrir a estrutura por trás do acontecimento. É isso que dá a sensação de que o

romance é informe, tal como Gordon fala de seus poemas, ao considerá-los “não tanto poemas quanto um acúmulo de materiais a partir dos quais era possível construir poemas” (LERNER, 2015, p. 48).

O leitor também é colocado à prova e testado em sua capacidade de lidar com as experiências, sejam elas reais ou estéticas. Esse parece o nó principal da narrativa, cujo mote é a explosão de bombas na estação de trens espanhola em 11 de março de 2004. Na ocasião dos atentados, Gordon está no Ritz e assiste às mobilizações da população com ar *blasé* e desinteressado, enquanto presencia a História sendo escrita, como insiste em observar. A “sensação de vida” que falta à brutalidade do real é exigida dos objetos estéticos, mas nem a vida, nem as obras dispõem de fórmulas prontas. Talvez por isso a iminência e o desentendimento sejam bons pontos de partida para reimaginar formas de estar no mundo, que nos permitam “conviver com as contradições sem sentir a menor necessidade de uma resolução violenta”, assim como parece desejar o narrador do romance de Ben Lerner (2015, p. 53).

REFERÊNCIAS

- AIRA, Cesar. *Sobre El arte contemporâneo*. Buenos Aires: Random House, 2016.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato. Antropologia e Estética da Iminência*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2012.
- COETZEE, J. M. *Diário de um ano ruim*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CUENCA, João Paulo. Bienal de Berlim funde arte com produto e confunde público e crítica. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 14 jun. 2016. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/09/1813019-bienal-de-berlim-funde-arte-com-produto-e-divide-publico-e-critica.shtml>>. Acesso em: 9 jun. 2019.
- HANNA, Christophe. *Nos dispositifs poétiques. Questions Théoriques*. [S.l.: s.n.,] 2010. (Collection Forbidden Beach)
- HETI, Sheila. I Hadn't Even Seen the Alhambra. *London Review of Books*, v. 34, n. 16, 30 ago. 2012. Disponível em: <<https://www.lrb.co.uk/v34/n16/sheila-heti/i-hadnt-even-seen-the-alhambra>>. Acesso em: 9 ago. 2017.
- KNAUSGAARD, Karl Ove. *Minha luta. A morte do pai*. Vol. 1. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.

- LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório*. Trad. Magda Lopes. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- LERNER, Ben. *Estação Atocha*. Rio de Janeiro: Rádio Londres, 2015.
- LEVRERO, Mario. *La novela luminosa*. Barcelona: Debolsillo, 2009.
- LUDMER, Josefina. Literatura pós-autônoma. *Sopro. Panfleto Político-cultural*, Desterro, jan. 2010[2003]. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>>. Acesso em: 9 ago. 2017.
- MAMMI, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. 1. ed. São Paulo. Cia. das Letras, 2012.
- MEGÉVAND, Martin. Coralidade. *Urdimento. Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 1, n. 20, 2013, pp. 37-39. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/4021>>. Acesso em: 9 ago. 2017.
- NANCY, Jean-Luc. A arte hoje. *Revista Outra Parte*, n. 28, Oto.-inv., 2013, pp. 65-72.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento – política e filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- SMITH, Karl. Time Is a Flat Circle: Ben Lerner Interviewed *The Quietus*, 8 fev. 2015. Disponível em: <<https://thequietus.com/articles/17190-ben-lerner-interview-1004-leaving-atocha-station-poetry-time-knausgaard>>. Acesso em: 9 jun. 2019.
- SUSSEKIND, Flora. Objetos verbais não identificados. *O Globo*, Prosa e Verso, 2013. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>>. Acesso em: 9 jun. 2019.
- VILA-MATAS, E. Kassel não convida à lógica. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Recebido: 17/06/2019

Aceito: 12/09/2019

Publicado: 27/11/2019