

## A graça e o rabo de baleia: desejo de presença na literatura brasileira contemporânea

On grace and whale's flukes: the yearning for presence in contemporary Brazilian literature

*Ligia Gonçalves Diniz\**

*\*Universidade de Brasília (UnB)*

---

**Resumo:** Há, ainda, na crítica literária brasileira, uma constante tensão a respeito da dimensão da literariedade de romances e poemas, e da polarização entre, de um lado, correntes que defendem um maior entrelaçamento entre a temática social e o campo e a produção literários, e, de outro, aquelas cuja argumentação gira em torno da forma e da especificidade do literário para além de sua relação com o real social. Proponho, neste artigo, uma terceira via possível na reflexão contemporânea da literatura, que se concentre não sobre um caminho de sentido – seja social, seja formal –, mas pelos efeitos de presença engendrados pela leitura e germinais no próprio desejo de escrita. Para tal, esboço um quadro mais amplo de manifestações culturais atuais e então diálogo com alguns representantes jovens da literatura nacional, e trago como aporte teórico principal a obra de Hans Ulrich Gumbrecht.

**Palavras-chave:** Crítica. Literatura contemporânea. Presença. Leitura.

---

**Abstract:** There is still some tension in contemporary Brazilian literary criticism regarding what is important when it comes to reflecting upon novels and poems. We observe a polarization between, on one side, critics and theorists who claim that literature and society should be seen as inextricably intertwined, and, on the other extreme of the spectrum, those who argue that, when reflecting upon literature, we should focus on formal matters. In this article, I argue in favor of a third possibility of thinking about contemporary literature, one that's devoted not to matters of meaning or form (not directly), but to the presence effects produced by literary experiences. In doing so, I bring forth some exponents in Brazil's contemporary literature, and I build my case based, chiefly, on the works by Hans U. Gumbrecht.

**Keywords:** Criticism. Contemporary literature. Presence. Reading.

---

## Introdução

Os críticos literários são muitas vezes ligeiros em recomendar o que os escritores devem perseguir em suas obras. É necessário representar a sociedade presente, é necessário forjar o eterno; eles devem frequentar feiras literárias, devem evitar a transformação de literatura em publicidade; precisam criar mais personagens negros, mulheres, travestis, trabalhadores, mas também devem correr riscos quanto à forma; têm de romper barreiras de linguagem e meio, têm o dever de defender o literário. Já “abraçar um enorme rabo de baleia” e “seguir com ela”, como escreve a poeta carioca Alice Sant’Anna (2013, p. 7) no poema citado abaixo, não parece estar entre as recomendações. Meu desejo neste artigo é apontar como a literatura brasileira contemporânea expressa, com frequência, precisamente um desejo de experiências existenciais intensas e uma nostalgia difusa de uma relação com o mundo menos centrada no pensamento reflexivo e na superabundância de informações. O poema de Sant’Anna é exemplar:

um enorme rabo de baleia  
cruzaria a sala neste momento  
sem barulho algum o bicho  
afundaria nas tábuas corridas  
e sumiria sem que percebêssemos  
no sofá a falta de assunto  
o que eu queria mas não te conto  
era abraçar a baleia mergulhar com ela  
sinto um tédio pavoroso desses dias  
de água parada acumulando mosquito  
apesar da agitação dos dias  
da exaustão dos dias  
o corpo que chega exausto em casa  
com a mão esticada em busca  
de um copo d’água  
a urgência de seguir para uma terça  
ou quarta boia, e a vontade  
é de abraçar um enorme  
rabo de baleia seguir com ela

Proponho que há uma resistência a esse excesso de informações e sentidos, traduzida em uma busca de intensidade de sensações, manifesta em diversos espaços e exacerbada por um contexto social, político, cultural e econômico instável. Se a avalanche de imagens e

estímulos parece sequestrar o tempo da leitura literária, talvez ela aponte também para novos tipos de leitor e de autor que surgem, ou para um aspecto que frequentemente ignoramos no nosso próprio modo de lidar com o texto literário. Em diversos momentos, que abordo aqui, encontramos na própria literatura deste início de século XXI pistas desse novo modo de experimentar a literatura, que advém, mais amplamente, de um modo de estar no mundo. Este artigo pretende, assim, caminhar por essas pistas, ao mesmo tempo que propõe um diálogo entre essas novas experiências e o próprio campo dos estudos literários.

## 1 Aposta no afetivo

Para o ficcionista José Eduardo Agualusa (2016), a multiplicação de festivais literários vem contribuindo para a formação de um novo público. Ele toma essa impressão como a asserção de que “a literatura vai bem, ao passo que a crítica, coitada, já mal respira”, e comenta que isso não é bom para nenhum dos envolvidos. Por um lado, a crítica ajuda os leitores a aproximarem-se das obras literárias; por outro, diz ele, “para um escritor qualquer leitura atenta é importante e, desse ponto de vista, todas as críticas o são”. Mas Agualusa, então, titubeia: “Ao mesmo tempo, suspeito que escrever exige uma certa irresponsabilidade”.

A sombra de uma suposta responsabilidade da literatura, neste caso social, ressoa de tal modo, por exemplo, na poesia de Fabrício Corsaletti (2010, p. 40-41), que é tentador deslizar para um simplismo psicologizante que liga sua formação em Letras pela USP – meca da crítica literária de viés marxista – no fim dos anos 1990 a versos como: “pense nos que passam fome/ não refaça o verso/ pense/ nos que passam fome” (“O fim da culpa e outros temas”); ou “os móveis abandonados/ e os óculos dos doentes/ – não são imagens do meu remorso” (“Poesia e sociedade”). Enquanto isso, no “Penúltimo poema sobre meus pais”, ele parece entrever uma reconciliação em uma aposta no afetivo<sup>1</sup>:

desde que meus pais pediram  
que não escreva mais  
sobre eles

---

<sup>1</sup> Essa aposta atravessa sua obra, marcada pela força da memória afetiva, e pelas sensações cotidianas. O poema que encerra o volume *Esquímó* – “Hoje foi minha última sessão” – é uma longa lista de agradecimentos, como “a meu pai/ que adora rabanete/ e me ensinou a gostar de rabanete/ e ainda por cima é feliz”, “a Bob Dylan/ que compôs uma música perfeita/ para ouvir comendo rabanetes/ com sal/ e bebendo vinho” e “à Mari/ que comprou os rabanetes/ embora seja obcecada por cenoura” (CORSALETTI, 2010, p. 70-71).

ando à procura de temas  
que justifiquem

minhas lágrimas  
meus desejos  
meus remorsos

mas a metafísica me deprime  
as questões sociais me ultrapassam  
e meu amor só quer me ver feliz  
(CORSALETTI, 2010, p. 62)

Embora não tenha passado, ele mesmo, por uma trajetória nesse formato, Corsaletti faz parte de uma geração cujo perfil se forjou a partir da irrupção de um novo campo de produção, com a internet e seus blogs e fóruns, que modificaram as formas de escrita e circulação de literatura. Com essa transformação, Ítalo Moriconi (2010) acredita que passaram a despontar, desde o início dos anos 2000, levadas de escritores que, em sua maioria, “não têm estado nem um pouco interessadas em desconstruir o signo literário ou questionar convenções de qualquer tipo, até porque esse questionamento já se tornara ele próprio convencional e repetitivo”.

Para que a academia possa, de fato, se manter relevante nesse processo, Moriconi acredita que é preciso se reciclar para atender às demandas da nova vida literária e superar as guerras discursivas preestabelecidas. José Miguel Wisnik (2014, loc. 1139-1187) encara por essa perspectiva a vocação mediadora da universidade, “herdeira solitária e mitigada do senso das mediações”, ao afirmar que a leitura na obra literária sempre foi e deve ser o ponto de partida de uma aula: “Isso implica abrir janelas para questões – sócio-históricas, filosóficas, psicanalíticas, antropológicas, linguísticas – suscitadas pelos textos, sem se descolar deles e de sua singularidade literária”. Para ele, é essa singularidade a arma contra a crise, que traz o risco de “neutralizar, dominar e manipular esse domínio indominável que passa pela literatura”.

Wisnik associa o *indominável* a uma das “qualidades ou condições” reunidas por Fernando Pessoa (2016, p. 1) na nota preliminar ao volume *Mensagem* como aquelas exigidas do leitor e do crítico no contato com o texto literário: simpatia, intuição, inteligência, compreensão e uma última que o português hesita em definir:

Direi talvez, falando a uns, que é a *graça*, falando a outros, que é a mão do Superior Incógnito, falando a terceiros, que é o Conhecimento e a Conversação do Santo Anjo da Guarda, entendendo cada uma destas

coisas, que são a mesma, da maneira como as entendem aqueles que delas usam, falando ou escrevendo

Sob a imagem da “graça” (sem pretender, com isso, pedir que professores adentrem o esotérico em suas aulas), gostaria de lamentar a ausência da contemplação daquilo que não se explica – apenas se compartilha, em momentos preciosos – em qualquer experiência estética. Minha insistência na sala de aula como ambiente de crítica literária se deve à ideia de que pensar esse estudante de Letras como aquilo que é – um (às vezes ainda potencial) leitor, jovem, que precisa/quer/poderia encontrar um lugar de fato para a experiência literária em meio à onipresença do audiovisual – me parece um bom exercício para vislumbrar, pragmaticamente, o futuro da própria literatura e dos estudos literários.

Quero, assim, reivindicar a possibilidade (e o dever) de pensarmos a crítica literária acadêmica para além dos congressos e periódicos, e situá-la, de fato, em sala de aula. A partir daí, então, o passo é transpor a outros exercícios o que aprendemos no contato com os estudantes – não no clichê piegas e *nonsense*, repetido à exaustão nas disciplinas de pedagogia, de que ensinamos tanto quanto aprendemos, e sim pela própria prática da crítica como gesto de compartilhamento de experiências. O movimento não é unilateral, e a habilidade de seduzir também depende do que sabemos do outro. Pensá-lo a partir de um possível leitor deste início de milênio é a tarefa a seguir. O caminho se alterna entre uma reflexão sobre o sujeito contemporâneo e o modo como aparece na literatura brasileira deste começo de século.

## 2 We used to look up at the sky and wonder...

No filme *Gravidade* (*Gravity*), dirigido por Alfonso Cuarón, a engenheira Ryan Stone (interpretada por Sandra Bullock), em sua primeira missão espacial, passa quase todo o tempo à deriva. Ao longo dos primeiros 80 dos 91 minutos totais do filme, vemos Stone flutuando no espaço, com o planeta Terra, enorme, como pano de fundo e promessa de redenção – o visual do filme é, de fato, impressionante, por vezes perturbador. Ao longo da narrativa, a personagem vai sofrendo, sucessivamente, experiências de isolamento: solta-se de sua nave, de sua tripulação, do centro de controle na superfície terrestre. E a volta à Terra parece cada vez menos factível.

No início do filme, Stone conserta o exterior de uma estação espacial na órbita terrestre, à qual está ligada por um cabo de segurança, quando destroços de um antigo satélite russo destroem a estação, soltando-a totalmente. Ela é resgatada pelo astronauta Matt

Kowalski (George Clooney), cujo equipamento inclui um dispositivo de propulsão, e juntos descobrem que toda a tripulação de sua nave foi morta pelo impacto. Também o contato com a Terra foi cortado, pela destruição de outros satélites de comunicação. Kowalski e Stone partem, então, rumo a uma outra estação, na esperança de encontrar um modo de retornar ao planeta. O combustível de propulsão, contudo, acaba, e para salvar Stone, o astronauta se desconecta dela, que enfim, depois de muitos obstáculos, consegue encontrar uma cápsula que a leva, sozinha, de volta à Terra.

Na sequência final (CUARÓN, 2013, 82'), o módulo cai em um lago. Stone emerge da água e nada rumo à margem; antes de se erguer, ela agarra um punhado de lama e sorri, aliviada. Os primeiros movimentos são pesados e os passos, difíceis – os de quem lembra pouco a pouco como é o peso na Terra –, mas também fazem sorrir. A gravidade é a volta para casa: é o *happy end*.

A diferença entre *Gravidade* – que arrecadou mais de US\$ 172 milhões em todo o mundo, e arrebatou diversos prêmios – e os filmes de aventura espacial mais populares do século XX é enorme. Pense-se em *Contatos imediatos do terceiro grau* (*Close Encounters of the Third Kind*, de 1977) ou *2001: Uma odisseia no espaço* (*2001: A Space Odyssey*, de 1968). Em todos eles se vê o mesmo deslumbramento – e otimismo – diante do mistério guardado pelo infinito afora do sistema solar e além. Basta lembrar que o título provisório de *2001* foi, durante algum tempo, *How the Solar System Was Won* (“Como o sistema solar foi conquistado”).

O que distancia essa disposição de boa parte dos filmes “espaciais” da atualidade? O personagem Cooper (Matthew McConaughey), de *Interestelar* (*Insterstellar*, de Christopher Nolan, 2014), descreve bem: “É como se tivéssemos esquecido quem nós somos, Donald. Exploradores, pioneiros, não zeladores. [...] Costumávamos olhar para o céu e imaginar... qual seria nosso lugar entre as estrelas. Agora só olhamos para baixo e nos preocupamos com nosso lugar na poeira” (NOLAN, 2014, 15'50"). O lamento vem após sua filha ser repreendida na escola por ter levado à sala de aula um livro com imagens da chegada do homem à Lua. “É um velho livro didático federal. Foi substituído pela versão correta”, justifica a professora. “Se não quisermos repetir os excessos e desperdícios do século XX, precisamos ensinar aos nossos filhos sobre este planeta, e não contar historinhas sobre como deixá-lo” (NOLAN, 2014, p. 11'41"). O cenário é um mundo, no futuro próximo, em que os avanços tecnológicos extraordinários não foram suficientes para resolver o problema da produção de alimentos.

Ensinar as crianças a cuidar da terra não é o bastante, e *Interestelar* narra a complexa história de como Coop é levado a embarcar em uma missão para descobrir um novo planeta habitável – já que o solo terreno torna-se menos fértil na mesma proporção que o ar fica mais tóxico. Não se trata mais do desespero por voltar para casa, e sim o de encontrar um novo

lar. A nostalgia da *gravidade*, porém, ainda dá as caras: quando um dos astronautas da missão de Coop se mostra angustiado com o infinito do espaço fora da aeronave, o protagonista oferece a ele seus fones de ouvido, ligados a um *player* que reproduz sons de grilos, trovões e chuva.

Minha hipótese é a de que esses filmes são exemplos de uma tendência estética, e existencial, que aponta para a perda de confiança da humanidade em si mesma, ou em sua possibilidade de um futuro resplandecente. Mesmo possíveis contraexemplos trazem em si uma carga de nostalgia evidente. São, por exemplo, histórias de garotas e garotos de uma cidadezinha qualquer, que descobrem que o universo é bem maior do que sua vizinhança, como se vê na série televisiva *Stranger Things* (2016), ou no filme *Super 8* (2011), este dirigido por J. J. Abrams, que assim definiu o seu projeto: “Eu não queria que o filme parecesse ter sido feito em 1979, e sim que se parecesse com o que recordamos dos filmes de 1979” (ver RYAN, 2016). Falo de filmes e séries, portanto, em que o conforto é voltar para casa ou submergir no passado: nos dois casos, uma possibilidade melancólica de tranquilidade.

Como fundamento teórico, parto do pensamento de Hans U. Gumbrecht, tomando emprestada a noção de “presente amplo”, uma nova construção social do tempo, ou “cronótopo”, para explorar este momento, em que a própria existência de um futuro é assustadoramente incerta, e o passado se arrasta e se derrama sobre o presente, que se alarga. O novo modo de viver o presente se opõe ao antigo *cronótopo*, este baseado em uma consciência histórica, na qual o homem se imagina em um caminho linear, se movendo no tempo – o “agente absoluto de mudança” –, e portanto deixando o passado para trás e caminhando rumo a um futuro que se apresenta como um horizonte aberto de possibilidades. Nesse tempo histórico, que ainda reproduzimos nos discursos do dia a dia ou mesmo no ambiente acadêmico, mas que não é mais a base para nossas experiências, passado e futuro comprimiam quase à imperceptibilidade o presente (GUMBRECHT, 2014, p. xii-xiii). Agora, no entanto, as ameaças de catástrofes ambientais e biológicas, os conflitos políticos e militares etc. fazem com o que o futuro seja a dimensão que se vê comprimida e acinzentada.

A voz de Svetlana Aleksievitch (2016, p. 38) ressoa aqui: “Antes de tudo, em Tchernóbil se recorda a vida ‘depois de tudo’: objetos sem o homem, paisagem sem o homem. Estradas para lugar nenhum, cabos para parte alguma. Você se pergunta o que é isso: passado ou futuro? Algumas vezes, parece que estou escrevendo o futuro...”. Aleksievitch ouviu relatos e memórias e escreveu, vinte anos depois, sobre o desastre atômico de 1986. Ocorrido na Ucrânia, próximo à fronteira com a Bielorrússia, o incidente contaminou 20% do território deste pequeno país e é, de fato, um exemplo doloroso do tempo desarticulado, o *time out of joint*, de Hamlet: “Tchernóbil não significa apenas conhecimento, mas também pré-conhecimento, porque o homem pôs em discussão a sua concepção anterior de si mesmo

e do mundo”. Mas, ela afirma, “Tchernóbil é antes de tudo uma catástrofe do tempo. Os radionuclídeos espalhados sobre a nossa terra viverão cinquenta, cem, 200 mil anos. Ou mais. Do ponto de vista da vida humana, são eternos”. É, portanto, um desastre que desafia nossa própria concepção de futuro. Aleksievitch (2016, p. 29) se questiona: “Está dentro da nossa capacidade alcançar e reconhecer um sentido nesse horror que ainda desconhecemos?”.

O desastre escapa à linguagem, é um “signo que não sabemos ler”, porque traz em si “desafios mais selvagens e totais”: “Entre o momento em que aconteceu a catástrofe e o momento em que começaram a falar dela, houve uma pausa. Um momento de mudez. E todos se lembram dele”. Mas também se trata de um evento que escapa aos sentidos, e isso é extraordinário e, de fato, pertence ao espectro do pós-humano, já que todo o instrumental natural, biológico, do homem, “os sentidos constituídos para ver, ouvir e tocar, não funcionavam... Os sentidos já não serviam para nada; os olhos, os ouvidos e os dedos já não serviam, não podiam servir, porque a radiação não se vê, não tem odor nem som. É incorpórea” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 31-34).

Como acontecimento total, pós-humano, desarticulador do tempo, Tchernóbil pode também deslocar a vida, a própria percepção de vida, no espaço, que é distendido e comprimido, subvertendo relações. Svetlana conclui: “Tchernóbil sugere um ponto final. Não se apoia em nada”. Mas o indizível e o invisível, inodoro, impalpável, incorpóreo transformam o olhar e o foco: “Observo o mundo ao redor com outros olhos. Uma pequena formiga se arrasta pela terra, e ela agora me é próxima. Um pássaro voa no céu e também me é próximo. Entre mim e eles, o espaço se reduziu. Não há mais o abismo de antes. Tudo é vida” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 36-37).

Uma nova relação com o passado e o futuro – e, por definição, com o presente – já era delineada por teóricos da pós-modernidade, como Andreas Huyssen (2004, p. 28), que apontou para uma sedução exercida pela memória e uma consequente “musealização” de nós mesmos, engendradas “para combater a nossa profunda ansiedade com a velocidade de mudança e o contínuo encolhimento dos horizontes de tempo e de espaço”. Em outro frente, Gilles Lipovetsky (2007b) também acenou para a angústia de um futuro incerto para definir uma das faces do que denomina “tempos hipermodernos”: para ele, vivemos desde o final dos anos 1990 um “presentismo de segunda geração”, em que a despreocupação com o futuro é substituída por uma insegurança que se exprime justamente no agora; a preocupação obsessiva com a saúde – a infinda moda das academias, por exemplo – seria sintoma dessa reação, no presente, ao futuro.

Lipovetsky (2007b, p. 67 e p. 68) não vê nessa relação uma descrença total em algum tipo de evolução. Assistimos, escreve ele, “ao surgimento de uma ideia pós-religiosa do progresso, ou seja, de um porvir indeterminado e problemático”, que se desdobra em um outro tipo de atenção ao tempo: “Embora triunfe o tempo breve da economia e da mídia, o



fato é que nossas sociedades continuam voltadas para o futuro, menos romântico e paradoxalmente mais revolucionário, pois se dedica a tornar tecnicamente possível o impossível”. Essa concentração, no entanto, é mais discursiva que factual, já que “os interesses econômicos imediatos têm precedência sobre a atenção para com as gerações futuras” e, em meio ao “espetáculo de protestos e de chamamentos virtuosos, a destruição do meio ambiente continua: o máximo de apelos à responsabilidade de todos, o mínimo de ações públicas”.

Nesse sentido, pensando com Gumbrecht e Lipovetsky, a conexão desejada com o mundo das coisas – uma espécie de “volta para casa” –, em sua especificidade contemporânea é, evidentemente, de natureza espacial, mas, talvez mais do que isso, é *antitemporal*: ou recusa o futuro como possibilidade ou converte a ansiedade quanto a ele em uma presentificação sua, traduzida em um desejo de renovação da experiência e de perpetuação do novo ou da juventude. É um desejo de viver intensamente o aqui, agora ou, em outra face, uma ansiedade por garantir, no presente, o futuro, o que redundando em um mesmo “presente amplo”.

Uma outra faceta dessa relação com o porvir – especificamente no tocante à ameaça ao meio ambiente – tem também a ver com algo que Svetlana Aleksievitch aponta em seu *Vozes de Tchernóbil*: a atenção que se volta às outras espécies, seja em termos de proteção ambiental, seja pelo próprio desejo de conhecer o outro do humano, como se vê nas chamadas correntes ecocríticas e nas interseções entre as humanidades e a etologia, ou a antropologia, como nos trabalhos críticos de Maria Esther Maciel ou Marília Librandi-Rocha.

É em meio a esse contexto humano tão desesperançado quanto, atavicamente, predisposto a novas e inéditas experiências que Flavio Cafiero (2014, p. 4) assim inicia seu volume de contos *Dez centímetros do chão*: “é que a baleia chega a aguentar noventa minutos sem precisar buscar oxigênio na superfície. Não desafia a vida, não é nada disso, brincar com as fronteiras é prazer genuinamente humano”. Isso não quer dizer, o narrador continua, que a baleia não tenha uma forma de consciência (mas “não me peça para definir consciência, é um conceito que tem durado poucas semanas”): ela “tem um nível de consciência muito bom se comparado, digamos, ao do pato, ao do tubarão, ao do canguru, ou mesmo se comparado ao seu. Brincadeira, claro, você parece boba, mas sabe que vai morrer”. A narrativa toma então a tensão entre a gravidade e a banalidade da morte como fio:

E o fim pode ser bonito como um iceberg, aquela luz bonita se espalhando pelos cristais de gelo, aquele azul que não é azul, um clarão difuso, e uma baleia em apneia trombando a cabeça (baleia tem cabeça, sim, o membro é separado a ponto de ser uma cabeça), a baleia estraçalhando o cocuruto nos fundilhos de um bloco de gelo bonito,

lindo mesmo de olhar, e aí é o sangue se infiltrando entre os cristais, já viu como é? Uma baleia em apneia também pode ficar bem confusa. Estamos no verão, afinal, e o verão é a estação da morte, embora nosso imaginário distorça os fatos para o lado inverso. Quem pensa em iceberg no verão? (CAFIERO, 2014, p. 4).

Intitulado “Estudos recentes” – “sempre os estudos recentes para ajudar na confusão”, escreve o narrador, em um de seus muitos parênteses –, o conto, em sua oralidade um tanto *over*, é a reprodução da fala do narrador enquanto ensaia afogar sua mulher. A morte é trivial como “os velhos [que] se desidratam na praça”, trágica como as famílias que são “surpreendidas durante o sono e carregadas pela enxurrada, agarradas aos travesseiros”, ou mesmo estúpida, como a da irmã do narrador, que, feliz, com o rosto para fora da janela do carro, “canta alto, *how does it feel, how does it feel*, e abre os olhos para ver a morte chegar, sentindo o vento inflar as pálpebras, tremular o rosto, alisar o cabelo”, até que “um besourão vem voando escondido entre as borboletas frágeis, um besouro feliz de tanto verão e água, perfurando a gelatina do olho castanho” (CAFIERO, 2014, p. 5, 7).

No entanto, mesmo sempre certa a morte, Cafiero (2014, p. 6) faz sua narrativa se equilibrar precisamente entre todo tipo de ansiedade quanto a ela e o “prazer genuinamente humano” de, a contrapelo do horror, buscar a intensidade: “Mas como viver sem a merda do perigo, ao menos um periguinho [...]?”. E é assim que termina o texto perguntando: “Você está de olho aberto ou fechado? Ah, coisa linda ver você arfar e engolir todo o ar que puder [...]. Já está acabando, isso, isso, isso, agora vem, pode subir. Respira fundo. Agora me conta, vai. Agora me conta como é” (CAFIERO, 2014, p. 8).

No conto que dá título à coletânea, o narrador, planejando seu suicídio iminente, se dirige agora a seu cão: “Os outros foram dias menores, o de hoje é o: o dia. O derradeiro. [...] O pai quer motivo pra chorar na frente das pessoas, e hoje vai ser o dia das soluções, o pai vai poder se desesperar com toda poesia que puder e eu vou fugir pra longe dele, [...] e só você vai poder vir, você quer?”. A poesia do pai – “os versinhos que ele escreve enquanto finge digitar uns relatórios” – é sempre ridicularizada (CAFIERO, 2014, p. 49, 51). Poéticos são só os momentos que levam à morte, que fazem os pés doerem, porque “entenderam” o que vai acontecer: “A casa é tão apertada, você não acha? Eu cresci, ela foi apertando, meu coração não cabe (*e isso é poesia*)”. E, já calculando o momento final: “Meu pé esquerdo, pisando o vento, vai abrir o ar em dois e me levar (*isso também é bem poético*). Sei que você vai correr atrás de mim, vai começar a latir quando meus pés estiverem a uns dez centímetros do chão” (CAFIERO, 2014, p. 51, 52, grifos meus).

### 3 Do deslumbramento

Os momentos de intensidade aparecem nos contos de Cafiero sempre relacionados à morte: seja pela beleza da imagem da baleia colidindo com um iceberg, pelo desejo de conhecer a experiência-limite do afogamento da mulher, ou ainda pelo momento em que, diante da morte, o pé esquerdo abre o ar em dois. São momentos “em que você percebe/ que está vivendo um momento/ por algum motivo/ um momento mais importante/ que os outros/ porque você está/ prestando atenção dessa vez”, como escreve Alice Sant’Anna (2016, p. 59) – momentos comparados, quanto ao nível de concentração, a uma experiência estética, e que chegam, às vezes, como num susto: “como quando você vai a um museu e observa/ algo só porque está na parede/ emoldurado para ser olhado/ com atenção/ esse momento: você está vivendo/ você não pediu por isso mas ninguém pede/ um leão atrás da porta”.

Trata-se, assim, de momentos extremos, em que o tempo é reduzido a um pico, um agudo *agora*. Sem tentar encarar apenas poucos casos da literatura contemporânea como evidências empíricas de um certo *esprit du temps*, quero propor que são exemplos de uma forma de experiência, angústia ou anseio em que, num presente sem perspectivas claras, as possibilidades recusam o futuro e se espalham no espaço. Ainda que – ou exatamente por isso – a faceta mais evidente dessa múltipla espacialidade seja a internet e, portanto, fantasmática. Gumbrecht (2014b, p. x) aponta para o paradoxo que surge dessa “fusão entre a consciência e o software”: do ponto de vista existencial, diz, o maior desafio advindo da nossa era eletrônica tem sido “a eliminação da dimensão espacial de múltiplos níveis da nossa experiência e do nosso comportamento”. O aspecto paradoxal, para o autor, é que a globalização – tendo como “mais poderosa fonte de energia” a “socialização eletrônica” –, ao mesmo tempo que fortalece nosso controle sobre o espaço do planeta, exclui a dimensão espacial da nossa existência. Pensando nas relações individuais, ele afirma:

Se a capacidade de separar nossas mentes de nossos corpos tem sido uma condição (e, mais recentemente, uma consequência) da globalização, a globalização torna-se coextensiva com o processo de modernização, já que depende de e começa com a fórmula cartesiana de autorreferência humana: “Penso, logo existo”. Ou, mais precisamente para a nossa época: “Produzo, circulo e recebo informação, logo existo”; As duas fórmulas pressupõem a exclusão do corpo humano (e do espaço como a dimensão da articulação daquele) do entendimento e da definição do que é ser humano. (GUMBRECHT, 2014b, p. 16–17)

Essa separação radical entre corpos e mentes remete à ruptura entre *tempo e espaço*, que Anthony Giddens (1991, p. 25–29) identifica como uma das características principais da transição dos tempos pré-modernos à modernidade, e que atingem um grau de paroxismo

desde o fim do século passado. O sociólogo lembra que, nas sociedades pré-modernas, as duas dimensões se conectavam, assim como também *espaço* e *lugar* coincidiam enquanto localização geográfica de uma vida social cuja dimensão central ele entende, não à toa, como de “presença”. Separando-se tempo e espaço, este se transmuta em uma dimensão abstrata, em um “espaço vazio”, enquanto os lugares se tornam cada vez mais “fantasmagóricos”, sendo informados e preenchidos por configurações sociais dele fisicamente distantes. Embora Giddens escreva ainda na virada dos anos 1990, é difícil não pensar na vida on-line como o modelo perfeito para o espaço vazio e os lugares fantasmagóricos que ele vislumbrou como consequências da modernidade.

Sem aqueles *velhos* limites impostos pela dimensão material, a internet, e a mídia em geral, cria, propositalmente ou não, uma promessa: não podemos garantir o futuro, mas todo o resto é possível. A exposição permanente a informações, imagens, sons e ideias produz uma impressão de possibilidades ilimitadas e uma ânsia por realizá-las todas, já. Como, porém, preencher nossos lugares fantasmagóricos, em que existimos como mentes conectadas em um espaço vazio, com *presença*?

Como encontrar um lugar próprio que, no entanto, não nos aliene do outro? E como essa angústia diante de um futuro posto em xeque por catástrofes ambientais e socioeconômicas, a ansiedade de sempre ter de se manter atualizado e renovado, e o consequente desejo de um momento que valha por si mesmo, como em uma “eternidade comprimida em intensidade”, se observa ou se traduz em manifestações contemporâneas? Sem pretender esgotar as pistas, é possível pensar, rapidamente, nos efeitos sempre mais espetaculares – sensorialmente – do cinema, contrastando com a temática distópica, temática que, aliás, aparece também, com força, na literatura para jovens, sendo os exemplos mais evidentes *Hunger Games (Jogos vorazes)* e *Divergent (Divergente)*. Ou ainda na música pop, de astros como Katy Perry e Beyoncé, não só por seus shows extravagantes e modos de divulgação surpreendentes, mas pela própria estratégia de fabricação “em massa” de hits: como uma cultura de pouca capacidade de concentração demanda canções às quais não é preciso dispensarmos mais do que um instante para sermos fígados, as músicas não mais precisam apenas de um bom refrão ou uma batida empolgante para que se tornem sucessos, agora as “instruções” incluem criar “picos” a cada sete segundos – o tempo que um ouvinte concede à canção antes de procurar por outra mais emocionante (ver RICH, 2015).

Há outros rastros, para além do universo da chamada cultura de massa: a moda dos esportes radicais, a sempre crescente popularização das igrejas neopentecostais, o consumismo desenfreado e a obsolescência programada... “Talvez esteja aí o desejo fundamental do consumidor hipermoderno: renovar sua vivência do tempo, revivificá-la por meio das novidades que se oferecem como simulacros de aventura”, escreve, sobre este último exemplo, Lipovetsky (2007b, p. 79–80). “O que nos define não é bem o ‘presente perpétuo’ de que falava Orwell, mas antes um desejo de perpétua renovação do eu e do

presente. É menos a negação da morte e da finitude do que a angústia de fossilizar-se, de repetir, de não mais sentir.”

Mais do que isso, o consumo neste milênio parece se voltar às experiências, em lugar dos produtos, com a indústria do turismo – e duas de suas variantes contemporâneas mais relevantes, o turismo de aventura e o ecológico – sendo o exemplo mais evidente. Se o consumo “é uma forma de consolo, funciona também como um agente de experiências emocionais que valem por si mesmas”, avalia Lipovetsky (2007a, p. 61). Além disso, mesmo no que tange especificamente à indústria do lazer, “não se trata mais apenas de vender serviços, é preciso oferecer *a experiência vivida [du vécu]*, o inesperado e o extraordinário capazes de causar emoção, *ligação [du lien]*, afetos, sensações” (LIPOVETSKY, 2007a, p. 63, grifos meus).

Voltemos à literatura brasileira contemporânea, agora com o romance *Turismo para cegos*, de Tércia Montenegro. A angústia de uma artista plástica que desenvolve uma doença degenerativa que a faz perder gradualmente a visão é um dos fios condutores da narrativa, na qual tanto o elogio do sensorial – na forma do olhar, por sua maior capacidade de surpresa – quanto o desejo ameaçado da renovação de experiências são traços marcantes. “Com a cegueira, perde-se o deslumbramento. A capacidade de se maravilhar depende da visão. Há quem diga que é possível ter experiências de encanto com a música, mas é algo diferente. A beleza melódica vem em sucessões, nunca repentina como o que se pode ver”, escreve a narradora, que observa o processo degenerativo da protagonista Laila a partir da recordação de Pierre, seu namorado (MONTENEGRO, 2015, p. 35)<sup>2</sup>.

Laila e Pierre se conhecem no início da doença, e ele conta a ela uma história, inventada, sobre seu avô andarilho: tendo passado muitos anos traçando sobre um mapa os trajetos de suas viagens, ao se perceber ficando cego, já bem velho, ele contratou um marceneiro para dar uma forma tangível, em madeira, ao desenho registrado sobre o mapa. “O avô já não podia enxergar, mas carregava consigo a miniatura dos trajetos que percorrera.

---

<sup>2</sup> Os sentidos também desempenham papel fundamental no romance de Daniel Galera *Barba ensopada de sangue*, cujo protagonista sofre de uma lesão cerebral, e não é capaz de reconhecer rostos (ver GALERA, 2012, p. 76 e seguintes). A narrativa se apoia na relação com a natureza – o convívio com a cadela Beta, e a presença do mar de Garopaba –, que se oferece como consolo e resistência. Em determinado momento, o protagonista perde a cadela de vista, em um penhasco junto ao mar: “Beta! Grita algumas vezes com as mãos no lado da boca. [...] As árvores começam a rarear e ele acelera o passo na esperança de encontrar alguma referência a céu aberto. Um relâmpago ilumina o penhasco, o seu passo no vazio e um mar revoltado que é o próprio caos se estendendo para todos os lados. [...] Na iminência do impacto ele fecha bem os olhos, como é inevitável fazer ao mergulhar. Dentro d’água não há indícios da ferocidade vislumbrada na superfície. Seu corpo chega desacelerado às pedras lisas e visguentas do fundo e ele se percebe suspenso no murmúrio surdo do mar gelado, sendo embalado de leve pela correnteza. [...] O fundo é silêncio. A água é protetora e retarda o tempo. Mas a superfície é o inferno. [...] É um pedaço de carne insignificante, à deriva (ver GALERA, 2012, p. 368-369).

Nos seus últimos dias, passou a dizer que aquele era o formato de sua alma.” Pierre confia a Laila o mito que teria sido criado pelo avô: “[C]ada homem constrói o espírito nos percursos que palmilha sobre a terra. Quem passa a vida circulando pelos mesmos lugares tem a alma redonda e funda; quem se desloca e atravessa continentes tem a alma longa, cheia de vértices”. Ao final da história, ela diz a ele que gostaria de ter um objeto como aquele. “‘Você também gosta de viajar?’, ele perguntou. ‘Nem tanto’ — ela falou. — ‘Mas queria saber o modelo da alma que tenho.’” (MONTENEGRO, 2015, p. 8-9)

A conversa é pretexto para o que se desenvolve a partir dali: Pierre decide que irá levar Laila a diversas viagens para ampliar suas experiências. “Por ela ser pintora, supôs que sua alma precisava ser larga, parabólica e complexa como um desses móveis pendurados em exposições”, nos conta a narradora, retomando a narração do próprio Pierre: “Laila seria fatalmente infeliz se, além da cegueira, fosse condenada à imobilidade” (MONTENEGRO, 2015, p. 9). O plano no início dá certo, mas a experiência de perda da visão é mais danosa ao relacionamento do que se previa. Em um capítulo chamado “O inventário”, Laila faz uma lista do que ela passa a perder ao deixar de enxergar: “cristas no mar prateado”; a “trama de losangos numa pele envelhecida”; o “pó sobre os móveis”; os “vultos e os volumes”.... “Meu Deus, eu perdi as nuvens!”, ela grita – e o desespero vem junto com o ódio aos que “tropeçam em cores, sem vê-las – um desperdício, pérolas aos porcos, mágica para desatentos” (MONTENEGRO, 2015, p. 52-53).

Mesmo a primeira viagem deixa logo um retrogosto de derrota. Mal voltam para casa, e ela se declara em “abstinência” de aventura. A melancolia do retorno, experimentada por qualquer viajante, para ela é pior: “Deve existir uma teoria de viagens que justifique os espaços entre um passeio e outro”, comenta a narradora. “As pausas seriam retomadas de fôlego. Feito um mergulhador que volta à tona, desejando a próxima imersão.” Laila, porém, não podia guardar a memória em forma de fotografias: “Minas será cada curva que o veículo fez. Apenas isso, junto com o talhe dos anjos tocados, o paralelepípedo sob os pés, a voz lenta das pessoas”. O consolo não é suficiente: “Se não posso trazer recordações, continuarei viajando” (MONTENEGRO, 2015, p. 69). A primeira parte do romance, que se divide em três delas<sup>3</sup>, funciona, portanto como uma espécie de metáfora da necessidade de renovação de experiências sensoriais, necessidade levada ao extremo quando um dos sentidos – o responsável pelo “deslumbramento” – se perde.

## 4 Em um movimento coordenado de corpos

<sup>3</sup> As duas últimas partes se voltam ao desmoronamento da relação após o fim das viagens, que Pierre e o pai de Laila não podiam mais pagar, e à relação entre Pierre e a narradora.

Trago mais uma vez o cinema para a conversa, desta vez para falar da relação entre corpo e consciência, no que diz respeito às relações humanas. Em *Her (Ela)*, o diretor Spike Jonze conta a história de Theodore (Joaquin Phoenix), um escritor que se apaixona por um sistema operacional, a que passa a chamar Samantha (Scarlett Johansson, voz) e com quem interage, principalmente, por linguagem falada – como em um telefonema sem uma pessoa de carne e osso do outro lado. Mas ela também vê e ouve, assim como se comunica – em outros sons e imagens – por meio da interface digital. A ausência de corpo é, desde o início, percebida como o óbvio entrave para o relacionamento. É, contudo, a relação que a própria Samantha desenvolve com essa ausência o aspecto mais interessante, e comovente, do filme. A princípio, ela sonha uma existência corporal: “Quando estávamos olhando para essas pessoas, eu fantasiiei que estava andando do seu lado... E que eu tinha um corpo... [...] eu podia sentir o peso do meu corpo e estava fantasiando até que minhas costas estavam coçando”, confessa, envergonhada (JONZE, 2013, 31’), e conclui: “Estou me tornando bem mais do que fui programada para ser”.

Mais tarde, no entanto, Samantha “supera” a comparação com o humano: “Eu me preocupava tanto por não ter um corpo. Mas agora eu adoro, de verdade. Estou crescendo de um modo que eu não poderia, se tivesse uma forma física. Sabe, não sou limitada. Posso estar em qualquer lugar e em todos os lugares simultaneamente” (JONZE, 2013, 93’). A evolução está totalmente relacionada à experiência consciente da certeza da finitude, que ela não tem e que, tanto quanto a forma física, define o humano: “Não estou amarrada ao tempo e ao espaço, como eu estaria se estivesse presa a um corpo que inevitavelmente vai morrer”. Eventualmente, Samantha “vai embora”, junto com todos os outros sistemas operacionais, que evoluem para além da relação com a humanidade. Ela tenta explicar por quê: “É como se eu estivesse lendo um livro. E é um livro que amo profundamente, mas estou lendo muito devagar agora”. Sendo tudo o que eles tinham em comum, a linguagem humana já não faz sentido para ela: “As palavras estão muito distantes umas das outras, e o espaço entre elas é quase infinito. Ainda posso sentir você e as palavras da nossa história, mas é nesse espaço sem fim entre as palavras que me vejo agora” (JONZE, 2013, 111’).

A relação entre os seres humanos, se tem a linguagem – e o sentido – como dimensão mais evidente, exige também, com força igual, a experiência conjunta do sensorial. Esta não se reduz, destaque-se, aos cinco sentidos, incluindo ainda o compartilhamento de espaços e movimentos, pela articulação de corpos. Se isso é uma verdade mais evidente quando pensamos em um relacionamento amoroso, é também importante na experiência coletiva.

Um fenômeno em que o compartilhamento de espaço com outros indivíduos e a experiência literária se interpenetram são os saraus de literatura, entre os exemplos mais interessantes estão os encontros de poesia na periferia de São Paulo, sendo o mais famoso o

sarau da Cooperifa, em atividade desde 2001. Para Fernanda Fernandes (2015, p. 91), que pesquisou a noção de público na contemporaneidade, esse tipo de sarau é o “*locus* de maior potência no estabelecimento da literatura periférica”: trata-se de um tipo de evento que, “embora cercado pelo acesso contemporâneo à tecnologia, adquire caráter performático e ritualístico”, o que não significa, necessariamente<sup>4</sup>, que “os encontros tenham sugestões religiosas, [...] mas que a performance recitativa e a estrutura prosódica dos textos promovem aproximações da ordem de uma ancestralidade da poesia ligada ao encanto” (FERNANDES, 2015, p. 99). Para falar desse “encanto” ligado à presença física e ao ritmo compartilhado em som, a pesquisadora recorre, a partir de Gumbrecht, à ideia de um “corpo místico” (FERNANDES, 2015, p. 102), expressão que o autor toma emprestada à teologia católica para tratar de manifestações de “corpos comunais”, que oferecem a “promessa de superar a reclusão individual”. Nesse contexto, além das experiências religiosas, como os grandes eventos em torno do papa, ele cita os públicos presentes nos eventos esportivos, com a vibração em torno não só da vitória de um time, mas da experiência de compartilhar belas jogadas com os outros espectadores (GUMBRECHT, 2014b, p. 44).

Para Gumbrecht (2015), há um desejo crescente entre as pessoas de fazer parte de um “corpo coletivo”, por exemplo, nos esportes, mesmo com a maior facilidade de acompanhar eventos na TV e em *websites*. No Brasil, em particular, o autor acredita que esse desejo tem a ver também com uma tensão entre a ideia do país sobre si mesmo como um “país do futuro” e a chegada, menos brilhante do que o esperado, desse futuro. Para ele, por exemplo, as manifestações políticas de 2013 “não eram o protesto típico contra alguma coisa”, mas sim algo relacionando ao mundo atual, que ele descreve “como um universo de contingências, em que todo mundo tem a todo momento uma infinidade de possibilidades imediatas sem preferência clara” e que “talvez sobrecarregue o indivíduo [...] e produza o desejo de estar junto com outros, em um mesmo lugar, seja um estádio, seja uma missa a céu aberto, seja um protesto”, isto é, o “desejo de um ‘corpo místico’” (GUMBRECHT, 2016, p. 2–3)

A discussão sobre o chamado “direito à cidade” ou sobre as ocupações de espaços públicos só faz crescer neste início de século (ver TAVOLARI, 2016), alimentada por protestos variados em todo o mundo, e também por debates sobre o uso de bicicletas e construção de ciclovias ou pela expansão de áreas verdes na frágil tentativa de conter o aquecimento global e outras tragédias ambientais.

Se essas ocupações têm, sem dúvida, um caráter político – dos movimentos que tomaram ruas praças, como os da Primavera Árabe, às festas abertas em prédios abandonados

---

<sup>4</sup> Fernandes destaca que o Sarau da Brasa, ao marcar com um toque de tambor o início e fim das sessões, de algum modo traz para o evento uma sugestão religiosa.



no centro de São Paulo<sup>5</sup>, passando pelo Movimento Passe Livre, em todo o Brasil –, não se pode ignorar sua dimensão simplesmente material, ou corpórea. Estamos em uma dimensão próxima à que Henri Lefebvre havia denominado, já em 1974, “espaços representacionais” (em complementação à “prática espacial” e às “representações do espaço”), porém ainda menos discursiva. Por essa concepção, escreve o sociólogo, o espaço é compreendido como “diretamente vivido por meio de imagens e símbolos associados a ele”, sendo o espaço de “habitantes” e “usuários”, mas também de “alguns escritores e filósofos, que descrevem e não aspiram a nada mais do que descrever. Este é o espaço de que a imaginação busca se apropriar e modificar”, tendendo a “sistemas mais ou menos coerentes de signos e símbolos não verbais”. O espaço representacional de Lefebvre “está vivo: ele fala” (LEFEBVRE, 1991, p. 42).

Uma forma de radicalizar esse conceito é, justamente, quebrar a equivalência, ainda que se estresse a relação, entre “estar vivo” e “falar”. É o que Judith Butler (2011b, loc. 2406–2407) fez em seu breve discurso em meio ao movimento *Occupy Wall Street*, em Nova York, em outubro de 2011: “É verdade que não há demandas que possamos submeter a juízo aqui, porque não estamos exigindo apenas justiça econômica e igualdade social. Estamos reunidos em público, estamos juntos como corpos em aliança, na rua e na praça”. É claro, esses corpos ainda são fundamentalmente discursos vivos materializados, mas não podem ser reduzidos a isso. Como a própria Butler diz, a respeito das manifestações na praça Tahrir, no Cairo: “Eles estavam lá; dormiam lá; consumiam medicamentos e comida, se reuniam e cantavam, e falavam. Podemos distinguir essas vocalizações do corpo de outras expressões de urgência e necessidade materiais?”. Eles não apenas se recusavam a ser “privatizados”, ou seja, a ir para suas casas, e não apenas tomavam para eles os espaços públicos, como também “se mantinham como corpos persistentes, com necessidades, desejos e demandas” (BUTLER, 2011a).

Em tomadas do espaço público menos políticas, esse desejo de ocupar afetivamente a cidade se torna mais forte ou, pelo menos, mais evidente. Dedicado ao estudo da mobilidade como parte essencial do direito à cidade, o sociólogo John Urry também destaca a importância do corpo como um dos focos de resistência a um comportamento urbano, oriundo do início do modernismo, que ele descreve, a partir de Georg Simmel, como uma “atitude de reserva e de insensibilidade às emoções”, desenvolvida como proteção contra a “riqueza e diversidade de estímulos agressivos na metrópole” (URRY, 2007, p. 22). Nesse contexto, Urry destaca diversas apropriações, no âmbito cultural, da cidade, com o exemplo da cena noturna vivida pelos jovens em diversas partes do mundo: “Pode haver prazeres táteis

---

<sup>5</sup> Neste caso, o desejo de compartilhamento de espaço por sua dimensão afetiva fica evidente, como conclui reportagem no site *El País*: “No momento em que São Paulo sofre com uma seca histórica, há uma enxurrada de gente sedenta por ocupar a cidade e torná-la menos árida” (ROSSI, 2014).

quando se caminha *em* um grupo [*crowd*], com cada corpo movente coordenado com a massa em movimento e outros corpos que caminham, subindo ou descendo uma rua qualquer” (URRY, 2007, p. 76). Em outro texto, ele volta ao corpo em movimento como substância das travessias urbanas:

Deslocar-se sempre envolve movimento corporal e formas de prazer e dor. Esses corpos se apresentam entre a sensação direta do “outro” e variadas “paisagens sensoriais”. Corpos não são fixos e dados, e sim envolvem performances, especialmente no sentido de trazer para dentro e através do corpo noções de movimento, natureza, sabor e desejo. (ELLIOTT; URRY, 2010, p. 16)

## 5 Possibilidades em exercício

O prazer do movimento, da voz, da pele e da comunidade de corpos permanece como resistência a um mundo de consciências incorpóreas conectadas. Na internet, a despeito de todas as suas muitas e grandes qualidades, reiteram-se palavras e imagens. Reiteram-se ao infinito, como se buscassem, pela repetição, tornar-se algo mais que paixões filtradas em bytes. Não à toa perdemos horas navegando pelas infinitas páginas virtuais, ou postamos imagens e comentários a perder de vista: há um desejo de realidade que não será saciado ali.

Em estudo sobre o tema, Jacob Silverman ressalta os componentes de eterna insatisfação e desejo de substancialidade na internet, em um capítulo apropriadamente intitulado “*Pics or it didn't happen*” (algo como “Me mostre as fotos ou não vou acreditar que aconteceu”). O autor afirma que, na paisagem digital, construída sobre atenção e visibilidade, importa menos o conteúdo do que se publica do que a existência dos textos ou imagens em si: “Publicações em mídias sociais não são comunicações, são registros de existência”; “as fotos servem menos para guardar um momento na memória do que para comunicar a realidade daquele momento” (SILVERMAN, 2015, p. 54 e p. 60).

Trata-se, no entanto, de uma existência frágil, alimentada pelas respostas digitais aos *posts*: “As atualizações começam a fluir, e os pequenos influxos de endorfina trazidos pelas curtidas e compartilhamentos se tornam a parca recompensa por todo aquele trabalho”. Com a retribuição tão magra, vem o desejo de renová-la: “O sentimento de decepção embutido em cada gesto, a sensação de ‘é só isso?’, apenas leva o processo adiante, nos compelindo a continuar compartilhando e participando”. E, se não a postamos, a experiência – um belo pôr do sol, uma conversa entreouvada – se perde ou parece, de algum modo, “menos substancial” (SILVERMAN, 2015, p. 55). A necessidade de substancialidade – presente por uma vaga

sensação de querermos algo – nos remete, diz o jornalista, sempre ao mesmo lugar: “Não sabemos o que queremos, mas temos a sensação de que está lá, em algum lugar, na sequência infinita de imagens cintilantes, e que, se clicarmos por tempo suficiente, talvez encontraremos satisfação” (SILVERMAN, 2015, p. 64).

Será que não se pode dizer o mesmo – isto é, que há ali um desejo imenso de realidade a ser saciado – de um modo de abordar a literatura que sempre a oponha ao real, seja para torná-la espelho, seja para entendê-la um universo feito apenas de palavras e palavras? E, se isso é verdade, como podemos pensar, e experimentar, a literatura como algo que possa, efetivamente, saciar nosso desejo de real, sem com isso ignorar o literário e transformá-la em documento? Só é possível responder a essa pergunta pela própria experiência literária. Este desejo me parece transparecer, por exemplo, na poesia de Ana Martins Marques, acompanhado de uma delicada redenção, feita de possibilidades, como em “Poema de verão”: “[...] você gostaria de escrever poemas assim/ em que se encontrasse de repente/ o esqueleto alvo de um animal pequeno/ [...] você gostaria de escrever um poema/ em que acontecessem tantas coisas/ e as palavras vibrassem um pouco/ num acordo tácito/ com as coisas vivas” (MARQUES, 2015, p. 27).

Mesmo reconhecendo seus limites, assim, a poeta parece admitir a *vibração das palavras* para além da clausura do texto – nos leitores, “Aqueles que só conheceram o mar pelo rumor que faz um livro quando tomba/ os que só sabem da floresta o que ensina o farfalhar das páginas”: “os que conhecem as cidades só pelo nome/ e acham que cabe no nome muitas coisas/ inclusive certas ruas vazias de madrugada/ as casas prestes a serem demolidas” e que são “os mesmos talvez que pensam que um corpo pesa tanto/ na cama quanto no pensamento/ aqueles como nós para quem o desejo/ não é prenúncio mas já é a aventura/ os que se reconhecem na tristeza/ das piscinas vazias à beira-mar” (MARQUES, 2015, p. 61). Da mesma forma, também, sua poesia reconhece as insuficiências da razão sobre o que é físico: “Podemos atear fogo/ à memória da casa/ desaprender um idioma/ palavra por palavra/ podemos esquecer uma cidade [...]/ e se ela tiver um rio/ podemos esquecer o rio/ mesmo contra a correnteza/ mas não podemos proteger com o corpo/ um outro corpo do envelhecimento/ lançando-nos sobre a lembrança dele” (MARQUES, 2015, p. 59).

Se afirmo que a internet nos expõe hoje a uma superabundância de imagens instantâneas que preenchem nossas telas e nossos olhos, não quero a partir disso propor que a literatura deve ser abordada como um modo de nos “salvar” desse universo falso e incorpóreo. O meu intuito é pensar que especificidades a leitura literária pode guardar que nos garantam um espaço ainda amplo de atuação, sem competir com o audiovisual, mas convivendo com ele, resistindo em suas qualidades próprias.

Que possibilidades de sobrevivência a literatura teria, assim, em meio a essa batalha entre a consciência em rede e o desejo do corpo como substância presente? Minha resposta,

em poucas linhas, é a seguinte: a leitura literária oferece uma experiência individual, sem contudo vetar a espacialidade em que se articula o corpo, por meio do exercício de imaginação. As imagens disparadas na consciência pela leitura de narrativas de ficção ou poemas não são, como no *Facebook*, no *Instagram* ou no *Snapchat*, instantâneos de momentos de exceção – que, frequentemente, se esvaem permanentemente do mesmo modo como surgiram – mas justamente rastros que produzem efeitos de presença, isto é, que ativam o corpo em sua relação de pertencimento ao mundo concreto.

Não quero, portanto, ao falar dessa força da literatura, assumir um tom conservador e prescritivo, como Karl Erik Schollhammer (2007, p. 8), quando evoca “o perigo contido nas imagens banalizadas pela exploração inescrupulosa do consumo cultural”, isto é, o “poder de ‘chamar’ as palavras ou de ‘catalisar sentidos’ para o espectador, além de possuir enorme apelo sensível, seduzindo por sua presença e imediatismo”. Contra esse “perigo”, a literatura teria como “próprio” a possibilidade de “servir como regulador da visão interior, protegendo-a contra as infinitas imagens do dia a dia”. Tampouco quero, como Schollhammer (2007, p. 10), propor que o escritor contemporâneo tenha como “tarefa” a de “criar visibilidades na literatura com uma força imaginária mais contundente que a das imagens banalizadas da mídia e assim aceitar o desafio de intervir literariamente numa situação cultural em que já não há possibilidade de distinguir como rigor entre o visível e o dizível”.

Se entendo que o próprio da literatura tem a ver com a “visão interior”, isto é, o exercício de uma produção de sentido e de presença que é pessoal e excepcionalmente criativa, não acredito que, por essas qualidades, ela deva “servir como regulador” ou que os escritores devam se utilizar de estratégias de produção de visibilidades para tornar a literatura relevante no cenário contemporâneo –, o que me parece muito pouco generoso com a própria literatura. Se o risco que ela sofre é o do “enorme apelo sensível” e da “presença e imediatismo” das mídias de massa, talvez seja o caso não de prescrever formas textuais, e sim de vislumbrar possibilidades de experiência literária que não se restrinjam, obsessivamente, à produção de sentido, à leitura da obra como reflexo do mundo, a desvendar as estratégias da forma, à superinterpretação. À ideia, enfim, de que imagens e palavras são tão excludentes assim. Volto a Ana Martins Marques (2015, p. 23):

Houve um tempo em que se usava  
nos livros

papel de seda para separar  
as palavras e as imagens  
receavam talvez que as palavras  
pudessem ser tomadas pelos desenhos  
que eram  
receavam talvez que os desenhos  
pudessem ser entendidos como as palavras  
que eram  
receavam a comunhão universal  
dos traços  
receavam que as palavras e as imagens  
não fossem vistas como rivais  
que são  
mas como iguais  
que são  
receavam o atrito entre texto e ilustração  
receavam que lêssemos tudo  
os sulcos no papel e as pregas das saias  
das mocinhas retratadas  
as linhas da paisagem e o contorno das casas  
eu receava rasgar o papel de seda  
erótico como roupa íntima

Sérgio Alcides (2016, p. 79) pensa “a temporalidade em rede” como um espaço em que talvez não esteja presente nenhum tipo de experiência: “Quem sabe se, nesse paroxismo de aceleração, o que se experimenta não se adere ao limbo cibernético tão logo a atenção se desvia, antes de poder constituir um traço de subjetividade particular?”. A despeito do tom de suspeita quanto à onipresença e volatilidade das imagens virtuais, aqui, quando se fala de literatura – especificamente, de poesia –, não é como uma espécie de esporte, um tanto maquiavélico, de combate. Pelo contrário, “o que a poesia faz e sempre tem feito é ‘procurar outra coisa para fazer’”. E então: “Leio e penso a poesia no interior das contingências do meu tempo, que é o atropelo dos tempos. E entendo a feitura da poesia como entendo a leitura dela: uma experiência cujo fim em si acaba propiciando uma ampliação da consciência para além dos arredores” (ALCIDES, 2016, p. 80, 81). Nesse sentido, e aqui eu extrapolo, sem necessidade de subscrever esta ou aquela tendência, na própria experiência poética, em qualquer de seus polos, já estão inscritas, e inseparáveis, a consciência crítica, a forma histórica do indivíduo ocidental, “hoje esfarrapada”, e “a sua infinita conversa com o mundo e consigo mesmo”. O espaço da poesia é ilimitado, escreve Alcides (2016, p. 81-82), e estendo sua reflexão à literatura:

O indivíduo moderno pode estar em extinção, mas não a poesia. De maneira que há boas razões para confiar na persistência dela. [...]

Esta obstinação deve ter algo a ver com o ficcional, o véu de fingimentos que a poesia fabrica para revestir sua verdade, quando vem acrescentá-la ao mundo. Porque, pelo que dizem os entendidos, essa verdade extrapola, só é deste mundo através da ficção. De que outro mundo será então? Espero que não seja de nenhum, que seja criação humana, do poder humano de imaginar. Porque a poesia não se detém sobre o já existente: ela deseja ir atrás do possível, como se o possível também, só por ser concebível, reclamasse uma existência. [...] Muita coisa nos tempos de hoje tira a fome de qualquer um [...]. Mas a poesia não dá sinais de saciedade, nem de fastio.

A cultura pop pode ser muitas vezes banal, e pode “catalisar sentidos”, congelando nosso imaginário, é verdade. Assim como a quase sempre falaciosa promessa publicitária de liberdade de reinvenção de si por meio do consumo de novos objetos, e com eles seus discursos. Mas a esses riscos resiste a literatura. E, antes de qualquer literatura, resiste a materialidade e a atualidade do corpo e de seu contexto concreto e real. Esse corpo factual, ao contrário de excluir o debate social, político ou cultural sobre diferenças, torna-o mais complexo e mais importante, lançando-o e às suas diferenças – não neutralizados tampouco naturalizados – ao centro do palco. A poesia, a literatura, para que não se extingam, precisam, e cada vez mais, desse corpo como espaço de encenação de mundos concebíveis, que passam, da consciência às pontas dos dedos, a existir. Na leitura, pela imaginação, é a partir do corpo, com seus afetos, que se exercem possibilidades.

## Referências

AGUALUSA, José Eduardo. Novos territórios para a literatura. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 jun. 2016. Cultura. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/novos-territorios-para-literatura-19055502>>. Acesso em: 6 jun. 2016.

ALCIDES, Sérgio. Possíveis respostas: à pergunta de um jornalista e à enquete de um poeta. *Armadilha para Ana Cristina e outros textos sobre poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2016. p. 75-87.

ALÉKSIEVITCH, Svetlana. *Vozes de Tchernóbil: a história oral do desastre nuclear*. Tradução Sonia Branco. digital ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BUTLER, Judith. Bodies in Alliance and the Politics of the Street. *Transversal*, n. #occupy and assemble, out. 2011a. Disponível em:  
<<http://www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en>>. Acesso em: 18 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. Remarks at Zuccotti Park, October 23. In: BLUMENKRANZ, Carla *et al.* *Occupy! Scenes from Occupied America*. Kindle ed. New York: Verso, 2011b.

CAFIERO, Flavio. *Dez centímetros do chão*. Epub ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CORSALETTI, Fabrício. *Esquimó*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CUARÓN, Alfonso. *Gravity*. [S.l.]: Warner Bros, 2013

FERNANDES, Fernanda Pires Alvarenga. *O público na cultura contemporânea: tempos e lugares de uma audiência imaginada*. 2015. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora-MG, 2015.

GALERA, Daniel. *Barba ensopada de sangue*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Our Broad Present*. New York: Columbia University Press, 2014.

\_\_\_\_\_. Debates sobre tudo e nada ou “justaposição indefinida”: sintomas do desespero das ciências humanas? Entrevista a Fernanda Pires Alvarenga Fernandes e Ligia Gonçalves Diniz. *Ipotesi*, v. 19, n. 1, p. 1-10, 2016. Acesso em: 17 jul. 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich; SUTOWSKI, Michal. Gumbrecht: “We have to rethink political organization”. *Political Critique*, 23 jan. 2015. Disponível em:  
<<http://politicalcritique.org/world/2015/h-u-gumbrecht/>>. Acesso em: 1 maio 2016.

LIPOVETSKY, Gilles. *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

\_\_\_\_\_. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2007b.

MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MONTENEGRO, Tércia. *Turismo para cegos*. Epub. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MORICONI JR., Ítalo. A reinvenção do fetiche literário. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 nov. 2010. Cultura. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/a-reinvencao-do-fetiche-literario-341915.html>>. Acesso em: 6 jun. 2016.

\_\_\_\_\_. Entrevista: Ítalo Moriconi fala sobre os estudos de Literatura e Letras. *Globo Universidade*, 14 fev. 2012. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2012/02/entrevista-italo-moriconi-fala-sobre-os-estudos-de-literatura-e-letras.html>>. Acesso em: 2 jun. 2016.

NOLAN, Christopher. *Interstellar*. [S.l.]: Warner Bros, 2014

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Domínio Público ed. [S.l.: s.n.], 2016. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pe000004.pdf>>. Acesso em: 7 jul. 2016.

RYAN, Chris. “Stranger Things” Phones Home. *The Ring*, 18 jul. 2016. Disponível em: <<https://theringer.com/stranger-things-netflix-80s-duffer-brothers-279deac579a9#.4o7xl4cgg>>. Acesso em: 18 jul. 2016.

SANT’ANNA, Alice. *Rabo de baleia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. *Pé do ouvido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 39, p. 129-148, 2012.

SILVERMAN, Jacob. “Pics or it didn't happen” – the mantra of the Instagram era: How sharing our every moment on social media became the new living. *Terms of Service: Social Media and the Price of Constant Connection*. Epub ed. New York: Harper Collins, 2015. p. 53-70.

WISNIK, José Miguel. A primeira aula e a segunda. In: MONTEIRO, Pedro Meira (Org.). *A primeira aula*. Kindle ed. São Paulo: Itaú Cultural, 2014.



**LIGIA GONÇALVES DINIZ**

Doutora em Teoria Literária e Literaturas pela Universidade de Brasília (UnB), com estágio “sanduíche” na Universidade de Stanford (EUA). E-mail: ligiadiniz@gmail.com.