

PAULO ROBERTO LIMA DIAS

**UMA ESTRATÉGIA DE LEITURA
DA SUBJETIVIDADE EM “ESSA TERRA”**

ALAGOINHAS - BA
2014

*Dedico este modesto trabalho
A Filipe Rosa Santos Dias
A meus queridos antepassados
do Junco, em especial a minha
avó Maria Eremita Vieira Lopes(Lima) e
meu bisavô Cesário Vieira Lopes
Aos meus antepassados de
Cardeal da Silva, em especial a meu bisavô
Virgílio Ribeiro Lima, a Tio Paisinho,
Tia Carmelita e a ao tio/padrinho Ribeiro
e aos da Praia do Forte(Rio Branco),
em especial a meu Avô Gervásio Lino Dias
e minha avó Elvira Barbosa Dias*

AGRADECIMENTOS

Às pessoas que me apoiaram
nos momentos mais difíceis:

Osmar Moreira, Mwewa,
prof Muleka, e Rose Martins.

**Aos meus pais queridos
Francisca e Antenor(em memória)
guias e amigos.**

Aos manos e manas,
especialmente Nelson e Solange,
aos sobrinhos e sobrinhas Francisco, Clara,
Amanda, Danilo, Caio, Carla, Manoela, Morena.

Aos amigos Écristio, Davi,
Helder Castilho, Arielle,
Juvenildo Abreu(em memória),
Carlos Artur(em memória).

Aos colegas/amigos
Olinson, Vandelma, às Daisys...

Aos professores, funcionários e
às meninas do cafezinho.

À galera da Fapesb pela
gentileza ao atender-me,
já que bolsa é um direito.

Àqueles(as) que mais amo,
dentre eles(as) os(as) de quem
mais sinto falta e aos
que não compreendem
o que sinto.

*“A ciência, a nova nobreza! O progresso. O mundo
marcha! Por que não haveria de girar?
É a visão dos números. Encaminhem-nos para o
Espírito. Falo com a certeza de um oráculo. Compreendo
e não sabendo explicar-me sem palavras pagãs, preferia
calar-me”*

Arthur Rimbaud

RESUMO

O Romance *Essa Terra* do escritor baiano Antônio Torres revela aspectos subjetivos do fluxo migratório estabelecido entre o Nordeste e o Sul do país. Seu foco não está na migração em si e nas penúrias, provocadas pela seca. O autor toma como tema o fracasso migratório e o angustiante retorno à terra natal - Junco, hoje, Município de Sátiro Dias. Migrar significa a inserção no progresso da nação - o sucesso, cobrado pela família e por toda a comunidade. O fracasso migratório decorreria, então, de uma dificuldade de promover trocas simbólicas devido ao processo de subjetivação capitalística em curso? Diante disso, tenho como objetivo localizar no romance *Essa Terra* os recursos narrativos utilizados para abordar o processo de migração e de não-pertencimento para saber se o autor configura, em sua narrativa, conflitos relativos ao modo de produção de subjetividade capitalista. No tocante aos elementos identitários do texto literário, utilizo-me dos conceitos de subjetividade, singularidade e individuação de Félix Guattari e Suely Rolnik (Cartografias do Desejo). Quanto ao entendimento do processo de subjetivação, emprego os conceitos de sagrado e de profanação, concebidos por Giorgio Agamben. As questões das trocas simbólicas foram tratadas por meio dos conceitos da transculturação e de hibridismo, presentes em Stuart Hall, Homi, Bhabha e Nestor Canclini. A apropriação da pesquisa de Silvano Santiago permitiu perceber a contemporaneidade da escrita em Antônio Torres. A abordagem linguística e literária em si foi construída com as teorias de Giles Deleuze e Félix Guattari, Roland Barthes, Andreas Huyssen e René Wellek, com destaque para as explicações de Deleuze e Guattari sobre a noção de “personagem conceitual”. Pode-se constatar que a escrita do romance “*Essa Terra*” trata exatamente das dificuldades de se constituir uma subjetividade em um ambiente de fronteira cultural, provavelmente em função das contingências do capitalismo e chama a atenção para o potencial criativo e produtivo das pequenas comunidades do interior do país.

Palavras-chave: Fracasso migratório, fronteira cultural, processo de singularização, profanação

ABSTRACT

The novel “Essa Terra” written by native of Bahia writer, Antônio Torres, reveals subjective aspects of migratory stream established between the northeast and south regions of country. His focus is not on migration and penuries, caused by the drought themselves. The author takes as the theme the migratory failure and the anguish return to the homeland – Junco, now named, Sátiro Dias City. Migrating means the insertion in the nation progress - the success required by family and community. Would migration failure result, then, for some difficulty to manage symbolic changes, due to the process of capitalistic subjectivation in course? In view of that, I have as goal to localize in the novel “Essa Terra”, the narrative resources used to approach the migration and no belonging process in order to know whether the author shape, in his narrative, conflicts linked to production way of capitalistic subjectivity. Concerning to the identity elements of the literary text, I make use of the concepts of subjectivity, singularity and individualization used by Feliz Guattari and Suely Rolnick (*Cartografias de Desejo*). Regarding to the understanding of subjectivity process, I apply the concepts of sacred and profanation, conceived by Giorgio Agamben. The questions of symbolic changing were treated through concepts of transculturation and hybridism, presented in Stuart Hall, Homi Bhabha and Nestor Canclini. An appropriation of Silviano Santiago research has allowed to realize Antonio Torres writing contemporaneity. The linguistic and literary approach has been built by the theories of Giles Deleuze and Félix Guattari, Roland Barthes, Andreas Huyssen and René Wellek, particularly Deleuze and Guattari explanation about the notion of “concept character”. It is possible verifying the writing of novel “Essa Terra” treats exactly the difficulties of constituting a subjectivity in an environment of cultural edge, probably in function of contingencies of capitalism and draw the attention to the creative and productive potential of small communities in the inner of the country.

Keywords: Failure migration, culture edge, singularity process, profanation

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1	
O FRACASSO MIGRATÓRIO NO AMBIENTE TRANSCULTURAL	20
1.1 A malha fina de noções dos Estudos Culturais	34
CAPÍTULO 2	
A CONTEMPORANEIDADE NO JUNCO	44
2,1 Intensidades discursivas no sertão	55
2.2 Uma literatura revolucionário e suas assignificâncias	64
2.2 Indústria Cultural, Jornalismo e Literatura	69
2.2.1 A Indústria Cultural	72
CAPÍTULO 3	
SUBJETIVIDADE MIGRATÓRIA E PROFANAÇÕES	82
3.1 Nadificação, singularização e profanação de Nelo	90
3.2 Essa Terra e as angústias dos artistas	99
3.3 O qualquer e a profanação	104
CAPÍTULO 4	
A SUBJETIVIDADE DEPOIS DO NADA	
- A EMERGÊNCIA DO CAOS	109
4.1 Nelo o personagem conceitual	110
4.2 Por fim a subjetividade no romance	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS	148
REFERÊNCIAS	160

INTRODUÇÃO

O grande desafio de escrever sobre um romance que tem como acontecimento provocador o suicídio, colocado como centralidade estratégica pelo autor, consiste justamente em ficar-se preso a esse episódio ou pior aprisionar-se nele tomado como fato real “representado” e não como uma construção simbólica que pode ser reconstruída interpretativamente, como todo processo ficcional, pelo leitor. Portanto, procurei ver no suicídio um fato enunciativo que quer ser traduzido de maneira diversa e o tomo como mecanismo intensificador da obra.

Os recursos metodológicos apresentados nesse trabalho se destinam a formular o arranjo para a interpretação da migração fracassada, tema que faz fluir a narrativa do romance “Essa Terra” de Antônio Torres. O escritor baiano conta, nessa sua criação literária, a história de Nelo, primogênito de uma família fixada no Junco, um lugarejo do interior da Bahia, que migra para São Paulo, mas retorna depois de dez anos com o peso da vergonha de não ter alcançado o sucesso esperado por ele e pela sua comunidade de origem.

A partir do seu suicídio, motivado pela dificuldade de encarar a reprovação dos seus conterrâneos devido ao seu fracasso, seu irmão mais novo, Totonhim passa a fazer um minucioso retrato da vida no Junco, dando conta de sua cultura e do processo de subjetivação que lhe é inerente. Deixa no ar a pergunta: por que a dinâmica urbana/industrial de São Paulo dessubjetiva os migrantes, ou não permite que processos identitários agrários sobrevivam em sua conjuntura social? O Junco é a resposta, onde existe mais fragilidade, concentra-se mais potência.

Mas as minhas motivações são bem sucintas. Li “Essa Terra” aos 15 anos, praticamente depois de ter contato com a obra de Monteiro Lobato aos 10 anos, ambas iniciativas próprias. A pedido do colégio, me vi com vários romances bobos, os infanto-juvenis, mas gostei de “Alexandre e outros heróis” de Graciliano Ramos. Eu não era um garoto bobo, embora o seja na vida adulta. Aos 16 ficava mordendo Gregório de Matos como uma rapadura e aos 17, eu e um grupo de amigos estávamos nas mãos com a “Idade da Razão”, nessa fase já era um jovem pedante disfarçadamente humilde. Eu li “Alice no país das maravilhas” e não sabia por que sempre que me lembrava de “Essa Terra”

pensava em Alice... Deparei-me com o “Estorvo” de Chico Buarque e recordei novamente de “Essa Terra”. Resolvi ampliar o conhecimento da obra de Torres por uma espécie de obrigação moral, não queria que, como alagoinhense, fosse censurado por não tê-lo lido e então, em “Um táxi para Viena D’Áustria, vi surgir novamente “Essa Terra”. O risco de ter esse livro tão em mente era ser tomado com alguém com ideias suicidas, tanto que não gostava de falar nisso. Eu sempre estive tranquilo, porque eu gostava de “Essa Terra”, hoje, com a consciência da literatura menor, sei que gostava desse livro porque aquilo não me parecia português e eu fazia Faculdade de Comunicação na intenção de ser um jornalista, pobre de mim, então esse romance se tornou um lugar onde eu tentaria chegar, transmutar minha própria língua.

Não li mais o romance, não queria seguir a fórmula de Torres, que até é primo carnal de minha mãe, todos do Junco são parentes. Temos um bisavô em comum, Cesário Vieira Lopes, o homem mais bruto(às vezes cruel) e controverso do Junco. Voltando... queria descobrir meu jeito de fazer aquilo e tinha outra obsessão: tentar traduzir em palavras uma pintura ou uma dança contemporânea. Óbvio que tudo isso se tornou o inatingível para mim, mas me ajudou a tentar ir além e dessa forma tomei mais familiaridade com o ato de escrever algo que gosto imensamente, mas que não faço bem, nem quero, atualmente... Meu único desejo seria escrever algo que servisse para ajudar a vida das pessoas e até hoje procuro o que escrever- não sei de mim, que dirá dos outros. Mas me interessa ardentemente em fazer o melhor, assim penso que algo possa servir a alguém, pelo menos escrever me serve, ajuda-me a seguir, é do que gosto.

Essa dissertação pretende localizar os elementos subjetivadores do ambiente migratório em “Essa Terra” para traduzi-los para outras experiências migratórias ou para serem identificados nos processos de subjetivação de modo geral para que eles aconteçam do modo que lhes for melhor.

Esse trabalho se justifica pelo grande número de migrações fracassadas que existem e por poder se tomar o termo migração como qualquer tipo de deslocamento ou mudança. A intenção é fazer com que elas sejam bem sucedidas, mas também entender que esse é um processo de alto risco que as pessoas devem optar por fazê-lo ou não. Entender essa questão pelo aspecto da subjetivação fala da necessidade de manter a cabeça no lugar quando o indivíduo se depara com o fenômeno do não pertencimento, que acredito que seja o momento dramático da fronteira cultural em que o trânsito está emperrado ou o

indivíduo está emperrado, não quer brincar o jogo, não gosta do jogo e não consegue jogar areia no brinquedo.

Isso me lembra um episódio da minha infância quando meu tio me deu um conselho maluco e genial: “quando te colocarem fora da brincadeira, e isso sempre acontecia, jogue areia no brinquedo”. Parece que estamos tentando jogar areia no brinquedo, mas não mais para emperrá-lo, mas para modificá-lo, transformá-lo em um brinquedo melhor (ou menor), seria como uma frase que também gosto: “desafinando o coro dos contentes”.

Vamos então aos capítulos, o que faço em cada um deles. No primeiro, inicio realizando uma malha de noções dos Estudos Culturais que me permita enxergar os processos de subjetivação na fronteira cultural, destino de quase toda migração. Trabalho com Stuart Hall, Homi Bhabha e Nestor Canclini, basicamente. Depois faço uma tradução dessas noções gerais para o ambiente do Brasil com a utilização de Canclini, Silviano Santiago e Durval Muniz de Albuquerque Jr. Com Canclini e Silviano realizo um histórico do modernismo no Brasil para localizar a fronteira sul industrializado/urbano e Nordeste agrário/rural. Procuo entender essa diversidade na ótica modernista com seus projetos- emancipador, democratizador, expansionista e renovador – já exauridos na visão do autor, realizados com dívidas na percepção de Silviano Santiago.

Mas para entender essa mesma fronteira em “Essa Terra”, procuro mostrar com Silviano Santiago e Andreas Huyssen como se dá a virada do modernismo para o contemporâneo, ou melhor, como o modernismo se esgota e dá lugar a uma nova maneira de lidar com o projeto expansionista e renovador sob uma ótica do contemporâneo, marcado pelos meios de comunicação de massa, a transculturalidade (retorno aos Estudos Culturais) e a dramatização das chamadas identidades minoritárias- homossexuais, mulheres, negros, asiáticos, jovens...- que estão inseridas ou que fazem parte dessa maneira de ver cultura a partir de uma percepção das possibilidades de novos olhares sociais acontecendo ao mesmo tempo que esses espectadores adotam novas práticas- o olhar e o fazer ganhando a mesma importância, a hermenêutica e a enunciação, como diz Bhabha, formando um moto-contínuo.

Com Roland Barthes e Gilles Deleuze se terá uma noção das formas como Torres lida com a linguagem para tornar “Essa Terra” um romance que desarticula as formas de poder em favor de uma sociedade onde as máquinas desejanças assumem o comando.

Barthes deixa claro que a linguagem é um mecanismo de dominação independente do conteúdo que procure transmitir, ela se caracteriza menos pelo que permite dizer do que pelo que obriga a dizer. Considera necessário que se façam “trapaças” para que a língua seja ouvida fora dos domínios do poder. Deleuze entende essa construção ideológica e política da linguagem e propõe que se produzam, a exemplo do que Kafka faz com o Alemão, línguas menores (estrangeiras) no interior da língua nacional, por meio de uma nova sintaxe.

Apenas dessa maneira, os discursos dos marginalizados serão expressos, mas para isso é necessário entender as linhas de fuga que cada uma deles produz, seguir o seu devir coletivo que é um entre em meio aos seus próprios indivíduos. O autor, por sua vez, sendo um indivíduo, sempre deve se remeter a um coletivo- a uma comunidade que falta, bem como seus personagens. Desterritorializando a língua nacional, desterritorializa-se o poder, esse é o aspecto político da língua. Com essas teorias, problematiza-se a forma como Antonio Torres propõe o relato das subjetividades, quando constato que ele faz de seu romance uma literatura menor, construindo inclusive novas sintaxes como propõe Deleuze, que equivaleria às trapaças de Barthes.

No segundo capítulo, a partir da compreensão de Félix Guattari do processo de subjetivação como agenciamento de maquinarias sociais que operam alimentadas pelo desejo e compreendendo que as máquinas mais eficazes e mais potentes, hoje, são as máquinas que operam para a manutenção da ordem capitalística - linguagem, leis, meios de produção, divisão social do trabalho, propriedade privada, investimento do capital, status, mercado, consumo, estética, produção cultural, marketing, propaganda - dessa forma, posso perceber como se é factível resgatar o desejo para um uso autônomo, criativo e livre para ser investido de forma mais vantajosa no sentido da invenção de novas organizações sociais, onde o prazer não seja intermediado pelo mercado de consumo, por exemplo, nem seja o subproduto de práticas impostas e indesejáveis.

A essas práticas emancipatórias, Guattari chamará de processo de singularização, um modo de subjetivação coletivo, pleno de desejo e anti-capitalístico. O fracasso migratório de Nelo é entendido pela captura de seu desejo por essa maquinaria e pela possibilidade de ela não acontecer, guardando-se o que existe de poética nos processos de subjetivação que ocorrem nos lugares de origem do migrante, parte intensa de sua

cultura, em que não há negações, nem fragmentações, determinadas pelos agenciamentos capitalísticos.

Toda essa articulação maquínica, suas formas de operação e suas consequências sociais, os sofrimentos e exclusões geradas são articulados devido a uma outra operação do capital que consiste em usurpar a concepção do “Reino de Deus”, ordenado originalmente, na concepção do catolicismo, para pôr em prática o plano divino da salvação humana, atos sobre os quais se debruça os estudos de Giorgio Agamben. Para ele, o capitalismo, operando por meio do mercado de consumo e do mercado de capitais, se tornou a nova religião universal, ocupou essa zona de intensidade criada pelo catolicismo. Ele compreende que ao contrário da religião católica e das monarquias que primeiro usurparam esse locus no imaginário das massas sobre o Reino de Deus, o capitalismo é improfanável. Só existe uma possibilidade de profanação, subvertendo-se o valor de troca das mercadorias pelo seu valor de uso, de acordo com as concepções de Karl Marx, só que essa subversão só pode ser feita por deslocamento dos sinais valorativos, por intermédio de uma espécie de jogo que tem a irreverência e a imaginação semelhantes ao brincar das crianças.

Existem aspectos entrelaçados na narrativa do romance “Essa Terra” de Antônio Torres: o suicídio do seu personagem principal Nelo, suas circunstâncias e as consequências desse suicídio, o que este significa para o povo do lugarejo de origem da personagem, o Junco. As razões que levaram Nelo a tirar a própria vida estão vinculadas a uma migração mal sucedida para a cidade de São Paulo, o “eldorado” dos moradores do vilarejo. Essa terra prometida, imaginada, símbolo de progresso e prosperidade é evaporada (pulverizada) como uma Hiroshima da geografia dos sonhos de seus moradores. Um modelo de subjetivação ou de dessubjetivação é desativado, o que oportuniza que a máquina subjetivadora própria, original do lugar, venha à tona na narrativa que o autor divide com o personagem Totonhin.

Percebo uma questão crucial do romance “Essa Terra” que vai determinar essa leitura reconstrutiva que faço da obra. Existem dois Nelos, a meu ver, no romance. Um Nelo da narrativa e o Nelo como recurso de construção da obra - um Nelo que faz a obra acontecer. O Nelo da narrativa é o cara que migra e se dá mal. O outro Nelo é o que ajuda Torres a construir a obra, o que produz o incômodo do fracasso e a tragicidade do suicídio. Esse segundo Nelo é o que Deleuze e Guattari concebem como personagem

conceitual, que opera o corte no caos para implantar o plano de imanência da filosofia e o plano de composição das artes.

Nelo impulsiona um “descortinar”, ou melhor, um olhar que sai do foco modelizado para ver as coisas, sem intermediações de conceitos e de valores, aspectos que serão postos em articulação com noções como o “nada nadificante” de Hegel e o “Caos” e o “Devir” de Nietzsche, retomados por Giorgio Agamben e com o processo de singularização de Félix Guattari.

“Essa Terra” é um romance inovador em vários aspectos, por não seguir uma linearidade narrativa, por trabalhar com a fragmentação radicalmente associada a uma síntese que juntas produzem uma polissemia desterritorializante e ao mesmo tempo encantadora e alucinante no sentido positivo, mesmo porque se soma a isso o fato de Torres transitar entre a prosa propriamente dita e a poesia em forma de prosa, a narrativa cronológica, formal, a ruptura com essa cronologia, o no-sense e a paródia, não deixando o leitor muito tempo no confortável território da racionalidade, sendo remetido para o campo das sensações, em um vasta dimensão de assignificações, ou áreas não representáveis, mostrando uma realidade difícil e sofrida sob o ponto de vista social, mas ao mesmo tempo com uma potência e uma não-potência criativas que podem mudar o destino daquele Junco, terra natal do escritor, hoje cidade de Sátiro Dias; como mudar o destino de qualquer coletividade humana, onde exista uma cultura, uma maquinaria desejanse e uma poética. Torres mostra a poética própria dos “juncos” e mostra como olhar poeticamente para os “Juncos” espalhados pelo mundo.

Silviano Santiago conta que os problemas da literatura com relação à conquista de público não são recentes. Já no início do século vinte, grandes autores e intelectuais se perguntavam por que alguém decide ainda ser escritor. Eles também se indagavam se a literatura não estaria fadada a ser uma produção de “jecas-tatus” da periferia não industrializada e tinham dúvida se ainda existia uma função social para ela.

A dificuldade de se conseguir leitores, não sendo questão recente (ela já existia bem antes dos meios de comunicação de massa), serve como um alento e mostra possíveis caminhos. Santiago informa que ela já era dada como “anacrônica e pouco acessível ao comércio com os contemporâneos”. Machado de Assis no prólogo de “Memórias Póstumas de Brás Cubas” (1881) revela o pessimismo de Stendhal no tocante à quantidade de leitores de um de seus livros e acredita que o seu próprio terá menor

alcance ainda. Santiago também fala do conflito vivido por Nietzsche entre o valor de sua produção e pouco ou nenhum reconhecimento que obteve do público.

Desse pessimismo, Santiago faz uma interpretação muito apropriada sobre a função que tem algumas obras como “Essa Terra” de Torres. Para ele, o escritor é um contemporâneo de si, por isso deixa de ser contemporâneo de seu leitor. O escritor se dá um crédito, que será saudado pelos leitores futuros. A literatura permite “uma visão presente do passado e uma visão passada do presente”. Isso explica a importância da literatura, mas não a retira da sua dramaticidade. Isso explica por que ler “Essa Terra” hoje, sendo esta obra escrita em 1976. A questão assim colocada por Santiago é saber como encurtar o tempo desse crédito ou que esse crédito se faça entender no presente ou que o crédito não remeta mais a uma sucessão no tempo.

Michel Foucault (1996) mostrou algo sutil em sua arqueologia do saber: o importante não é procurar por uma essência, mas saber perante um discurso ou em uma prática tomar questões pertinentes a estes fenômenos em si mesmos e como se apresentam, para as quais se dá uma atenção menor ou nenhuma, como: para onde olhar, como e porque olhar. Então em “Essa Terra” estarei lhe fazendo, leitor, essas três perguntas a todo o momento.

Quero apenas lhe levar para uma posição em que facilite seu questionamento da obra e o que ele (o autor) quer inserir no campo simbólico, que realidade quer criar. Mas para isso vou situá-lo no tempo histórico da narrativa, com suas máquinas de produção de cultura e subjetividade. Fazendo essas perguntas a mim mesmo, entendo que o romance de Torres nos permite infinitas leituras. Ele fala de uma temporalidade da multiplicidade.

Esse aspecto fronteiro da obra literária de Torres, entre modernismo e contemporaneidade, decreta a exaustão do modernismo, preservando seus elementos vivificadores, antecipa as novas tendências ao radicalizar propostas estéticas com tanta qualidade literária que termina demonstrando que as forças capitalísticas que investem na produção cultural encontram já e também nessa época bons exemplos de resistência, algo de uma criticidade contemporânea, bastante visível nesse uso revolucionário, mas e porque, despudorado e alegre. No romance “Essa Terra” marca-se também a forma como o sistema capitalista atua inserindo pequenas comunidades que viviam no pré-capitalismo, e muitas até hoje ainda estejam nesse entre-lugar. Ler “Essa Terra” tem

essa condição de enxergar o Brasil, para a produção e melhoria de políticas públicas. Como toda boa literatura não se basta no estético, usa o estético como instrumento, sem cair no discursivo.

Assim como Caetano Veloso resgata o brega em uma performance desterritorializada, onde a forma original se mescla a uma temporalidade musical contemporânea sincopada. Dessa mesma maneira fez Torres com sua mistura de Castro Alves, Bilac... poetas admirados do seu livro escolar no Junco - quando gosta da sonoridade das palavras, assim ditas - juntando-os aos poetas modernistas (Drummond, Bandeira, Gullar...), passando pela boa literatura nacional e internacional, dando a “Essa Terra” um transcurso que perambula como um bêbado/malabarista, entre a prosa e a poesia, estilizando os signos, fazendo germinar suas partículas ou deixando elas pairarem ou produzirem silêncios ou penetrarem o terreno da não-significância, da inessencialidade ou do não-representável.

Sua forma de escrever, não simplesmente híbrida, é hibridizante, no sentido biológico do termo onde um signo emprenha o outro, e a imagem emprenha a outra e assim se faz com os períodos e entre os períodos que formam esse parágrafo- uma outra língua, uma outra sintaxe. Então dedicarei uma parte da pesquisa só para falar desse estilo que retorna aos primórdios do modernismo, inaugura a contemporaneidade - não sozinho, é claro - e dá um salto mortal, para, bebendo em várias fontes, não se deixar prender em nenhuma camisa de força.

Interpreto Nelo como um homem cujo desejo foi capturado; a retomada do desejo se daria pelo processo de singularização e da profanação de Agamben, compreendida em meio às teorias de Nietzsche, Marx e Hegel tomadas por este filósofo italiano, destacando o desejo de potência, o devir e o caos de Nietzsche e “o nada nadificante” de Hegel e o “homem capaz de gênero” de Marx.

Não é preciso um profundo estudo para perceber que o excluído, em boa medida, é um migrante fracassado - de antanho, de ontem e de hoje. Um quadro que nunca me saiu da cabeça. Estive no sanatório São Paulo, uma unidade pública para doenças mentais agudas-esquizofrenia, paranoia, psicose, em Salvador. Fui visitar um amigo. Era hora dos internos tomarem sol. Vi aquela multidão de negros e negras, apinhados no pequeno pátio. Depois disso, comecei a observar os doentes mentais nas ruas, a maioria negros e mestiços. Sabemos que a migração é a forma de constituição dos grandes centros e foi o

meio de garantir a mão-de-obra colonial. Então, começo a ver Nelo naquela gente, nos presídios, nas favelas. Óbvio que existem as questões do capitalismo, com seu exército de reserva, sua incapacidade de acolher a todos. Mas porque não chamar a esse contexto social também de “fracasso migratório”? É na fronteira cultural que se determina quem vai viver ou não – aqui a biopolítica é mais aguda.

Com o episódio do suicídio de Nelo, as relações aparentemente harmônicas do Junco desandam. O fim do sonho da migração que mantinha a sociedade em ordem chega ao fim e as relações de poder em equilíbrio desarrumam-se. O pai de Nelo e Totonhim assumem posições mais realistas. O pai procura sobreviver do seu trabalho, consciente da sua condição miserável. Totonhim decide ir para o São Paulo como forma de sair da miséria, não mais pensando no enriquecimento fácil e certo, não está disposto a se dessubjetivar, fará certamente negociações, encontrará a fronteira e surgirá mesmo que desagregados aqueles que compartilham traços identitários para formar os “elos de reciprocidade” próprios daqueles que se compreendem em um campo cultural composto por diferenças e por similaridades, formando, de acordo com Bhabha, “o corpo coletivo de identidades comunitárias”, existe, enfim, um impulso de resistência no Junco. Isto fica claro quando nos desligamos da narrativa e começamos a ver os personagens, a subjetividade está nos gestos, é minimalista, firma-se como monumento e acontecimento, afinal o Junco é a terra onde não acontece nada, “sem rádio sem notícias das terras civilizadas”.

CAPÍTULO 1
O FRACASSO MIGRATÓRIO
NO AMBIENTE TRANSCULTURAL

É de se considerar sinceramente que buscar um conceito definitivo de cultura na perspectiva dos autores da Crítica Cultural é falar de algo descontextualizado da prática social, fixo, quase como uma anticultura ou significa falar de uma cultura de povos que ainda não tinham estabelecido nenhum contato com outros agrupamentos étnicos, o que é difícil de ser concebido atualmente, mesmo considerando os regimes tribais mais isolados. No entanto, fazer esse esforço para reter (procurar seus vestígios) esse momento onde existiam as culturas, fechadas em si mesmo, considerando o papel da antropologia, que fez estudos importantes, nesse campo, parece algo que está presente na própria transculturalidade, por mais contraditório que pareça.

Por isso, também vou fazer esse exercício ao mencionar algumas ideias de cultura que remetem ao antes do transcultural contemporâneo pelo menos, ligada à produção dos meios de sobrevivência e representação de povos com fronteiras mais rígidas, mais demarcadas com pouca permeabilidade simbólica, para tentar entender melhor o que na atualidade se chama de tradição, algo como o entendimento de “cultura” que seja comum ao habitante da metrópole e àquele que vivencia os fragmentos da produção simbólica dos grupos étnicos, em um tempo que se imagina anterior à colonização. Essas ideias, acredito, fazem compreender os significados de “fechamento arbitrário”, inserido aqui na abordagem da transculturalidade - seria uma forma despreziosa de aproximação com a arqueologia foucaultiana¹.

Segundo Andrade(2013), a ideia de tradição, dessa forma, remete a povos que vivem imersos em um passado sem interrogá-lo; em vez de terem consciência de suas tradições, vivem elas e nelas (s.n). Pensando dessa forma, cultura sempre foi associada a costume, parentesco, linguagem, ritual e mitologia, de modo geral, também a sistemas de crenças, valores e ideias que devem estar presentes para dar ao indivíduo a condição

¹ FOUCAULT, Michel. A Arqueologia do Saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

de um agir social. É um legado social que o indivíduo recebe de um grupo a que pertença. Para Malinowsky (1975), a cultura equivale à ambiência que os grupos humanos constroem para garantir sua sobrevivência e sua função primordial é mantê-la. Com Clifford Geertz (1989) passou-se a dar maior atenção à linguagem como elemento fundamental da cultura ou entender seus elementos estéticos, comportamentais e suas práticas como parte de uma discursividade.

Hoje, cultura está atribuída a todo um sistema simbólico compartilhado, de maneira a fazer com que, junto com outras práticas, cada indivíduo se identifique como pertencente a determinado grupo. Trata-se de uma estrutura que preserva a memória coletiva, estabelece a organização social, compreende o passado e tenta antecipar o futuro. Essas operações, que visam atender às demandas do grupo, formam também a estrutura psíquica dos indivíduos. Com o tempo, as necessidades materiais começaram a se relacionar com outras surgidas com a própria utilização da linguagem. As relações de poder e suas implicações com o desejo, que passam a ter lugar de destaque nas culturas (ou sempre tiveram relevância e foram determinantes), fazem parte das interações que se ensinam aqui nessa topologia a ser construída a partir do romance “Essa Terra”. Quando entende-se cultura como poder, desejo, instituições e linguagem/símbolos-encenações, performances e gestualidades - percebe-se o vínculo que existe entre cultura e subjetividade.

Falando de identidade Cultural, Hall(2009) deixa claro os traços constitutivos do que seria uma cultura nos moldes tradicionais. Ele assinala a existência de um “núcleo imutável e atemporal, ligando o passado, o presente e o futuro em uma linha ininterrupta”. Outras marcas são “fidelidade às origens”, “presença consciente de si mesma(à própria tradição)” e “autenticidade”(Ibid, p.29). Os mitos também são elementos estruturantes dessa cultura, são fundamentados nessa origem, mas remetem ao futuro, seu “poder redentor” (id. 2009) está no porvir. Vejam que não se pode deixar de lado a questão da memória compartilhada e da transmissão simbólica entre as gerações.

O hibridismo não cria uma nova cultura, faz com que a cultura de origem se perpetue em outra temporalidade ou intensidade, afinal, está certo quem diz que o que caracteriza a fronteira cultural é o “ir-e-vir”, onde o elemento da memória, como determinante da identidade, é fundamental. Não existe hibridismo se as identidades não estiverem bem

construídas, mesmo que perca seu caráter fixo, sempre se deve ter o lugar definido para onde todos ao irem, retornam. Adiante se discutirá justamente o fato de Nelo não conseguir processar a hibridização, em virtude de bloquear a memória, consequência da captura do desejo pelo agenciamento maquínico capitalístico.

Percebo que em “Essa Terra” quer se estabelecer esse diálogo com a cultura, a cultura do “Junco”, por isso o romance pode ser bem lido por esse aspecto e depois porque o drama migratório fala dessa fronteira que sempre existiu, mas que se movimentava mais lentamente em sociedades pré-capitalista, como o vilarejo representado na narrativa. O desejo de migrar já é resultado desse ambiente fronteiro. Quando Noêmia, irmã de Nelo, dá seu grito de libertação feminina: “Diga a papai que a roça é uma porra” (Ibid. p. 133), ela está não necessariamente deixando de ser “fiel às origens”, demonstra que está disposta a se lançar nesse mundo onde a pessoa pode forjar sua identidade conjugando elementos de várias culturas, sem qualquer pudor ou culpa.

Por isso “Essa Terra” é um romance atual e que se encaixa no drama migratório internacional, podem nele ser reconhecidos elementos em comun com outros povos migrantes, como procuro fazer aqui nesse texto. O local e o cosmopolita em sua polifonia ampliada pela industrial cultural plena e pelo capitalismo globalizado são marcas de que o modernismo ficou para traz e estamos no epicentro do contemporâneo, mas é importante perceber como Torres capta essas forças bem em seu início e as coloca consciente de que outra forma de narrar a vida do povo brasileiro se apresenta com uma longa marcha a frente e ele consegue assimilar isso como verdadeiro devir.

Hall explicita essa memória dentro de um conceito abrangente que é o pertencimento. Ele entende que o pertencimento é o paradoxal que ao mesmo tempo que cria diferenças é “algo a que todos partilham”. É uma particularidade universal ou uma “universalidade concreta”(Ibid. p.81). Ele define que a relação de pertencimento tem algo de dialético, de uma criticidade constante, desfazendo a ideia de vinculação inquestionável. Essa percepção vai ser de grande importância para o entendimento de “Essa Terra” como produto cultural, vinculado a determinados modos de produção, e fronteiro quanto a isso, pois marca a passagem do pré-capitalismo para o capitalismo.

Frequentemente operamos com uma concepção excessivamente simplista de “pertencimento”. Às vezes nos revelamos mais pelos nossos vínculos quando lutamos para nos livrar deles, ou discutirmos,

criticamos ou discordamos radicalmente deles. Como os relacionamentos paternos, as tradições culturais nos moldam quando nos alimentam e sustentam, e *também* quando nos forçam a romper irrevogavelmente com elas para que possamos sobreviver. (ibid. p. 80)

Ele diz que o significado do conceito (identidade) tem que ser observado, considerando um contexto no qual a particularidade adquire valor relativo, ele deve se constituir em relação aos demais conceitos do sistema, isso pode equivaler ao “plano imanência” de Deleuze/Guattari que utilizo para sustentar Nelo, personagem central do romance, como “personagem conceitual”. Hall (id. p. 81), em seguida, coloca os termos em que se verifica a identidade, o pertencimento e por consequência o processo de subjetivação utilizando-se do pensamento de Laclau, Foucault, Mouffe e Butler:

Não se pode afirmar uma identidade diferencial sem distingui-la de um contexto, e no processo de fazer a distinção afirma-se o contexto simultaneamente (Laclau, 1996). [...] As identidades, portanto, são construídas no interior das relações de poder (Foucault, 1986). Toda identidade é fundada sobre uma exclusão e, nesse sentido, é “um efeito do poder”. Deve haver algo “exterior” a uma identidade. (Laclau e Mouffe, 1985) [...] Sou um sujeito precisamente porque não posso ser uma consciência absoluta, porque algo constitutivamente me defronta. (Hall, 1996b)

Atualmente existem comunidades com a mesma origem étnica e no seu interior grupos que tentam se vincular às tradições culturais, mas, como explica Hall, as relações com esses sistemas de ideias, crenças, rituais e valores são bastante plurais dentro e fora da própria coletividade.

(...) as tradições variam de acordo com a pessoa, ou mesmo dentro de uma mesma pessoa, e constantemente são revisadas e transformadas em resposta às experiências migratórias. Há notável variação em termos de compromisso quanto de práticas, entre diferentes comunidades ou no interior das mesmas. (...) (os jovens) declaram não uma identidade primordial, mas uma escolha de posição ao qual desejam ser associados. (2009, p. 63/64)

Quero destacar essa percepção de cultura, mesmo que ela não seja tão fixa como já fora, mesmo que multiforme em uma mesma comunidade, como referencial, a entendo como elemento que abre o espaço para o transcultural, não criando um “eterno retorno” sobre si mesma, mas operando como elemento de percepção do ser para que este sim se complete em seu “eterno retorno” em que possa agir, ser diferente e ser o mesmo, como a interpretação que faz Deleuze (1965) do conceito de Nietzsche²².

Nesse ponto, me ponho a dar ênfase aos micro-conceitos desses percursores dos Estudos Culturais. Homi Bhabha(1998) vai tomar o conceito de “fechamento arbitário” de Hall para dizer da importância dos aspectos fundantes da cultura na transculturalidade. Ele diz que esse fechamento provoca na realidade uma “abertura para novas formas de identificação”, que pode “perturbar a ordem dos símbolos”, “traumatizar a tradição”, (Ibid.p.250) - “ocidental, branca, eurocêntrica, produtora de uma cultura universalizante e hierarquizante, que pressupõe sujeitos com identidade auto-centrada, racional, territorializada e autônoma. Nesse ponto é que Hall se queixa que “o particularismo ocidental foi reescrito como universalismo global”(Ibid.p. 82)

Esse universalismo, um mito, que veremos mais adiante, tem sido o grande construtor das fronteiras com as várias etnias e as diversas minorias, que ficaram à margem dessa concepção filosófica/teológica/cultural que sustentou a colonização, promoveu todo tipo de subjugação, e hoje serve de base a uma operação do capital em termos globais. Por isso, Bhabha trabalha mais no sentido da construção de uma sociedade pluricultural, em oposição a essa concepção hegemônica.

Para Bhabha, a transculturalidade se constitui na nova forma de ordenamento social, a cultura cosmopolita em si, por isso seu interesse é expor essa magnitude, indicando o caminho para ela se materializar e fazer isso em função de valorizar as minorias-étnicas, sexuais e de gênero- de maneira a estabelecer a diversidade como única possibilidade de existência humana, entendida como ordem planetária.

Quanto a isso Hall faz uma advertência fundamental, tomando o conceito “agonístico” de Mouffe(1993):

Entretanto é preciso enfatizar o agnóstico – a democracia como luta contínua sem solução final. Não podemos simplesmente reafirmar a

² DELEUZE, Giles. Nietzsche. Edições 70, Lisboa, 1965.

democracia. Mas a questão multicultural também sugere o momento da “diferença” é essencial à definição de democracia como um espaço genuinamente heterogêneo.[...] Eles(elementos de negociação)³ devem resistir ao ímpeto de serem integrados por um processo de equivalência formal, como dita a concepção liberal de cidadania, o que significa recuperar a estratégia assimilacionista do iluminismo através de um longo desvio. (Ibid. 83)

Essas considerações nos remetem a apropriação folclórica da cultura, que hoje ainda tem desdobramentos na indústria do turismo, da moda e de certa forma da própria arte. Como Bhabha já não entende mais a cultura como tradição, mas como um processo sem fim de fragmentações internas, e se vincula a ela bem menos que Hall, embora, como vimos acima, algo da tradição deve ser mantido por meio do “fechamento arbitrário”, podemos nesse trecho compreender sua visão política contemporânea de cultura, que pode ser tomada como uma nova maneira de olhá-la como contingenciada pela “tradição” - o que seria nada mais que uma tradução e não uma mudança no que lhe é fundamental, no caso, incorporar novos elementos para se manter ativa. O Termo tradição pode ser traduzido pro algo como “elemento matricial”, seguindo um pressuposto que veremos adiante em Agamben, chamado de “maniere”, que coincide com a proposta da Crítica Cultural de tomar a cultura como modo de vida, que permite diversidades internas e até vivem por meio delas.

Contudo ele enxerga a tradição na dinâmica sincrética, porque também tem um olhar aguçado por acompanhar vários povos em diáspora, o que poderia chamar de origem, tradição, ele denomina “fato da negritude”, uma matriz que se movimenta e se reaglutina transformada, mas a mesma em seus elementos matriciais, uma identidade movente.

As tradições, na percepção de Bhabha, se preservam quando se agrupam, mas com consciência histórica dessas junções, mantendo a capacidade de se articular e se desarticular rapidamente. O novo é a nova forma de ser tradicional. Nelo não entendeu isso, no entanto, Totonhim, seu irmão mais novo, e seu pai tiveram a intuição de que o velho “Junco” poderia sobreviver às mudanças.

³ Grifo nosso.

Homi Bhabha (Ibid. p.24) localiza as culturas tradicionais para dar conta da sua metamorfose, ele afirma que “os próprios conceitos de culturas nacionais homogêneas, a transmissão consensual ou contígua de tradições históricas, ou comunidades étnicas ‘orgânicas’” – enquanto base do comparativismo cultural estão em profundo processo de redefinição. Nesse aspecto, o comparativismo e a equivalência cultural devem ser sempre olhadas com extremo cuidado como recomenda Hall.

Percebe-se que ele fala em tradição e menciona um componente importante da cultura que é a sua hereditariedade, mas desterritorializa a maneira fixa de perceber a cultura como produção bens, serviços e símbolos(discursos) e os elementos a-significantes por meio dos quais uma sociedade se constitui e dá sentido à vida e a si mesmo. O “fechamento arbitrário” é, tão somente, uma forma de reconhecimento que dado modo de vida por ter se desenvolvido de forma milenar deve ser tomado como referencial. Veja que Bhabha não fala em “extinção” da tradição, ele entende que ocorre um processo de “redefinição”- redefinir é perpetuar por meio de uma atualização.

A meu ver, a cultura em si são os modos de articular acervos simbólicos, de acioná-los e de atualizá-los para dar respostas eficazes aos desafios de ordem material, social, estética e espiritual, preservando a força gregária historicamente estabelecida. São modos coletivos de ordenamento psíquico, uma resposta ao estar no mundo e às suas implicações, por isso que a tradição está sempre em movimento- pode-se chamar a isso de uma espécie de eterno retorno, por que não? Deve-se parar de tomar a Tradição como sinônimo de passado e percebê-la no devir deleuzeguattariano e na genealogia foucaultiana.

É um fenômeno que produz o agrupamento e ao mesmo tempo a individualidade em seu interior, de forma satisfatória para as duas instâncias, por meio do processo de identificação- as comunidades são formadas de modo a atender as demandas individuais e coletivas, se possível paralelamente ou simultaneamente . No entanto, esse equilíbrio busca ser mantido com o contato com outros grupos, em um trânsito muitas vezes bastante intenso, algo que requer a capacidade de fixar e flexibilizar ao mesmo tempo. Como as culturas são complementares em muitos aspectos, essas mudanças não parecem de todo dramáticas, embora nunca se está livre de conflitos nessas negociações.

A cultura matricial também pode ser vista como uma origem Foucaultiana, não um início, mas um momento a-histórico, antes da existência. Essa cultura forma a

subjetivação que, de maneira elementar, é o modo como o indivíduo percebe-se e pensa a si mesmo em contraposição a um outro (individual ou coletivo- dentro e fora do seu grupo étnico). Já a identidade, que é o fato cultural por excelência, são os elementos simbólicos extraídos de uma coletividade que viabilizam uma existência individual ora em consonância e ora em conflito com as práticas sociais.

Ela é gerada no pertencimento, são as características do grupo que integram a unicidade do indivíduo, não o determinam, mas têm grande influência em seu pensar e em seu agir. Identidade tem a ver com pertencimento a uma coletividade a que se assemelha, mas que não deixa de se produzir na diversidade, com tensões e conflitos. A identidade não anula a diversidade, na realidade ela é fonte de diversidade, é um ponto para onde o devir retorna, na minha maneira de perceber.

Em um momento mais adiante, tratando desse processo de multiculturalidade, de formação de fronteiras simbólicas, Bhabha demonstra um entendimento de cultura como epistemologia e enunciação. A epistemologia diz de sua constituição e a enunciação do seu caráter político:

Se a cultura como epistemologia se concentra na função e na intenção, então a cultura como enunciação se concentra na significação e na institucionalização; se o epistemológico tende para uma reflexão de seu referente ou objeto empírico, o enunciativo tenta repetidamente reinscrever e relocalar a reinvenção política de prioridades e hierarquia culturais(...) na instituição social da atividade de significação(Ibid, p. 248)

Nesse aspecto é que podemos entender como a cultura do “Junco” de “Essa Terra” se forma como epistemologia, como interpreta um mundo que se baseava na economia agrária e agora perde essa fundamentação e como (função e intenção - sintaxe) se insere no campo discursivo da modernidade. Como o enunciado da migração(qual o conteúdo e quais elementos o conserva, o mantém de pé - significado e instituição) se sobrepõe ao do “amor à terra”, marcando o pensamento de duas gerações, a do pai e a dos filhos. Se o Junco tivesse uma consciência dessa sua episteme e dessa sua enunciação agrária(de sua intencionalidade, funcionalidade, significação e instituição) poderia constituir um diálogo, uma transculturalidade com a sociedade urbana/industrial em outros moldes, com a criação de acontecimentos, a partir de uma multiplicidade de culturas e de sujeitos culturais/coletivos, emergência das singularidades em estado de potência- resgate do desejo.

Os coronéis ou os filhos dos coronéis passam a inventar, nessa consolidação da fronteira norte/nordeste-sul/sudeste, um discurso cultural nordestino, como explica Durval Muniz Albuquerque Jr (2011), o que veremos adiante, mas cai na equivalência formal da qual Hall advertiu bem, separando a estética do modo de vida, transformando acontecimentos em espetáculos, retirando toda a sua constituição histórica e toda força como processo de subjetivação pré-capitalista para se moldar a indústria cultural. A atuação modernista, nesse aspecto, trouxe elementos sociológicos e antropológicos importantes, mas deixou a cultura contingente de uma racionalidade científica. “Essa Terra” e a perspectiva contemporânea vão aprofundar essa subjetividade ao ir além da lógica, na busca do gestual, das intensidades linguísticas e estéticas e do não-representável, fazendo emergir no presente essa cultura que não entrou na ordem do discurso da cultura nacional, pela intervenção veladamente política e aparentemente bem intencionada dos coronéis.

Para encerrar esse ciclo de discussão em que se procura entender a visão de cultura nesses três autores dos Estudos Culturais, encontra-se a mesma dificuldade de extrair um conceito definitivo do termo em Canclini(2011), que se ocupa mais em falar dos impactos da formulação de uma cultura urbana na América Latina. Como lança sua abordagem especificamente sobre a América do Sul (diferente de Bhabha e Hall, com pesquisa inserida no contexto dos Estados Unidos e da Europa, respectivamente) não vê a formação tão intensa de uma movimentação de base transcultural, no sentido de uma atuação política. Em suas abordagens, percebo uma visão de cultura relacionada às sociedades agrárias e tribais, despejadas de sua cultura: “Não podem inventar o lugar onde trabalham, nem o transporte que os leva, nem a escola que educam seus filhos, nem a mídia que lhes proporciona informações cotidianas” (Ibid. p.46). Vejam nessa citação que fica clara a questão entre sociedades pré-capitalistas e capitalistas, como ocorre em “Essa Terra”.

Claro que se estabelece uma fronteira cultural e dela resultam negociações e hibridismos, mas constituem fronteiras étnicas mais complexas e mais diluídas, em função de uma histórica assimilação. Como também vale lembrar que essa apropriação mais política por parte de Hall e Bhabha e menor em Canclini vem das lutas anticoloniais, travadas mais recentemente no Caribe como na Índia. Santiago, adiante, consegue uma apropriação mais aguda da questão política na fronteira no Brasil, porque a sua abordagem literária lhe remete a transição do modernismo para contemporâneo

com questões sociais e étnicas que permeiam a cultura e que buscam maior inserção no discurso e no panorama político.

Trata-se do deslocamento de uma cultura calcada em práticas pré-capitalísticas para a interação abrupta em outra regida pelo valor de troca, por um fetichismo da mercadoria, sem ao menos passar por qualquer consciência do valor de uso. Essa espécie de fronteira, formada a partir da mudança nos meios de produção, marca também o Brasil, está no âmago da modernização e do modernismo e praticamente é o tema de “Essa Terra”, no entanto as percepções de Hall e Bhabha servem para definir os aspectos inerentes às fronteiras culturais, especialmente porque sempre de um lado dela encontra-se uma cultura ou etnia subalternizada.

Hall adverte que é enganoso só ver a constituição diaspórica nas cidades multiculturais ou relacionadas aos fenômenos migratórios do século XX e do atual. Toda nação que passou pelo colonialismo traz a marca da diáspora, porque há um deslocamento cultural realizado pelo opressor e dentro da colonização as correntes migratórias foram constantes. Por isso, o termo pós-colonial se sustenta também de forma genérica, não se restringindo as narrativas das rupturas mais recentes, se bem que a estas ele é mais atribuído. Se quer justamente retirar a colonização da posição de subenredo para colocá-la como “amplo evento de ruptura histórico-mundial”(p.106) que estabelece as fronteiras simbólicas, há 500 anos, que vão resultar no atual transculturalismo.

No trecho abaixo, Hall caracteriza o momento atual em que vivem as grandes metrópoles, sobretudo na Europa e Estado Unidos, para olharmos retrospectivamente para eles, é isso que o autor deseja, uma releitura da colonização e seu uso como base do modelo hegemônico de certos países no fenômeno da globalização.

É verdade que o pós-colonial sinaliza a proliferação de histórias e temporalidades, a intrusão da diferença e da especificidade nas grandes narrativas generalizadoras do pós-iluminismo eurocêntrico, a multiplicidade de conexões culturais e descentradas, os movimentos de migração que compõem hoje o mundo, frequentemente se contornando os grande centros metropolitanos. (Ibid. p. 104)

Aqui vemos Hall se referir a um determinado retorno, certamente próximo do que pensa Foucault em sua conhecida genealogia, dessa forma, ele afirma que a luta anticolonial resultou no esforço de retornar a um **“conjunto alternativo de origens culturais”** que

não tiveram qualquer tipo de contaminação colonial. Isso remete a uma emigração europeia intensa que concentrou diversificadas narrativas de resistência, relatos e práticas místicas, culturas com vários tipos de hibridização reunidos pela condição de subalternidade e um sentimento de não estar em casa. Veremos esse diaspórico implícito ao colonialismo, quando Canclini(2011) fala de um modernismo sem modernidade na América do Sul e quando Durval Muniz faz sua crítica à modelização da cultura nordestina para formação de uma cultura nacional essencialista e universalizante, sob o signo do embranquecimento e da cordialidade – não-resistência e patriarcalismo. Uma forma de cultura de potência minimizada.

As relações transversais e laterais são citadas porque “complementam e ao mesmo tempo deslocam as noções de centro e periferia, e de como o local e o global reorganizam e moldam um ao outro”. Esse é um processo intrínseco à colonização e que se prolonga na globalização, reconhecido por Hall pelo conceito de suplementariedade de Derrida, que estará sempre presente, porém de modo invisibilizado ou destituído de potência ou com a potência reprimida.

Nosso principal papel como agentes de cultural é promover essa visibilidade, essa reapresentação dessa potência, algo que Walter Benjamin faz muito bem quando na “concretude” procura os elementos que precisam ser movidos para que o subalterno tenha sua emersão. Hall também chama a atenção para a formação de poderosas elites locais, advindas do pós-colonialismo, “que administram os efeitos contraditórios do subdesenvolvimento”. O autor também se preocupa com o que ele chama de “alegre desconstrucionismo” e com a “fantasia de uma impotente utopia da diferença”. **“É sobremaneira tentador imaginar que, só porque é desconstruído teoricamente, o essencialismo fica deslocado politicamente”(p.105).**

As questões do hibridismo e do sincretismo, da indiscernibilidade cultural e as complexidades da identificação diaspórica para Hall(p.107) interrompem qualquer retorno a histórias originais fechadas e centrais em termos étnicos- universalismos, essencialismos/unitarismo, transcendência, metanarrativas. Desde a colonização que as fronteiras culturais “do tipo dentro/fora, aparentemente rígidas, são permeáveis, por conta do processo de suplementariedade. Hall entende, portanto, que:

(...) a colonização(...) só pode ser compreendida não só em termos de relações verticais entre colonizadores e colonizados, mas também

estas e outras formas de relação de poder *sempre* foram deslocadas e descentradas por um outro conjunto de vetores – as ligações transversais ou que cruzam a fronteira do Estado-nação e os inter-relacionamentos global/local que não podem ser inferidos nos moldes de um Estado-nação.(Ibid. p. 107)

Essas desautorizações e esses entrelugares, atuações sincréticas multidimensionais em termos de ruptura dos efeitos sobredeterminantes das temporalidades e sistemas de representação, as duplas inscrições e o aspecto dialógico da alteridade na relação com o colonizador ou neo-colonizador cravam uma marca de diferença na modernidade eurocêntrica, descentralizando, na atualidade, o iluminismo pelo questionamento do jogo de poder/saber, que ele estabeleceu e que ainda permanece. Hoje, esse outro subalterno deixou de ser termo fixo no espaço e no tempo externo ao sistema de identificação e se tornou uma “exterioridade constitutiva”, “atravessando os limites porosos e invisíveis para perturbar subverter a partir de dentro”. Isso se dá “irrevogavelmente em um campo de forças de poder e saber” (p.110).

Goethe referindo-se ao momento transcultural da guerra, citado por Bhabha(Ibid. p. 33), disse que “as nações não poderiam retornar a sua vida estabelecida e independente sem perceber que tinham aprendido muitas ideias e modos estrangeiros, que inconscientemente adotaram, e vir a sentir aqui e ali necessidades espirituais”. Tudo isso formam grandes denominações e suas correspondentes práticas, basilares aos estudos culturais, como fronteira, zona intersticial, hibridismo, entre-lugar, colocando aqui o conceito suplementariedade derridariano, utilizado por Hall. É importante assinalar esse processo inconsciente, como também aprofundá-lo com pesquisas, para uma melhor percepção de como ocorre o processo de subjetivação na fronteira cultural que praticamente se constitui no campo do presente trabalho. Nesse aspecto, representações culturais e maquinações simbólicas e extra-simbólicas do poder oferecem suas marcas em um nível inconsciente, esse é a forma mais eficaz de captura do desejo pelo agenciamento maquínico capitalístico que Félix Guattari aborda como questão central das subalternidade de todo o tipo. Bhabha defende em função do pensamento de Goethe de que a literatura é uma consequência dos traumas históricos, guerras, migrações, colonização, escravidão, expansões imperialistas etc. Acrescento que ela também advém do comércio, se bem que economia/comércio, política e traumas históricos estão interligados.

Percebo em Hall uma definição mais clara do papel da tradição, mais que em Bhabha, mas este tem uma postura mais aguda quanto à faceta política do multiculturalismo. Além disso, considero que Bhabha apresenta uma apropriação da contemporaneidade de forma muito evidente e de maneira abrangente e inclusiva, no sentido até de não essencializar a cultura e os mecanismos identitários, nem criar uma segregação de sinal trocado. Esse contemporâneo é visto como o momento da formação de fronteiras enunciativas no sentido de inserir as vozes inerentes às “histórias dissonantes” das mulheres, grupos minoritários e “portadores de sexualidades policiadas”, que é a própria constituição de um internacionalismo “da migração pós colonial, das narrativas da diáspora cultural e política, dos grandes deslocamentos de comunidades camponesas, a poética da migração e do exílio”(p.24). Nesse aspecto confirma-se a contemporaneidade de “Essa Terra” e são essas questões relativas também às “culturas da contra-modernidade”, que não encontram respostas no etapismo modernista, nem na sua “hermenêutica da profundidade”; esta, superada pela epiderme do performático, da escritura- significativa do significante - e pelo signo da reinscrita das culturas pré-capitalistas (as culturas rurais, indígenas, os ritos do candomblé e demais manifestações seculares dos negros) no imaginário do capitalismo tardio.

Tais culturas de contra-modernidade pós-colonial podem ser contingentes à modernidade, descontínuas ou em desacordo com ela, resistentes a suas opressivas tecnologias assimilacionistas; porém, elas também põem em campo o hibridismo cultural de suas condições fronteiriças para “traduzir”, e portanto, reinscrever o imaginário social tanto da metrópole como da modernidade.(Id. p.26)

Bhabha compreende a “comunidade como projeto” por meio do seu conceito de “além”, que pode muito bem ser complementar do “devir” deleuziano e com a “comunidade que vem” agambeana(que também não deixa de ser mencionada por deleuze), junta-se a isso uma visão do passado inspirada na genealogia de Foucault, esse é o terreno por onde esse trabalho faz a sua mapeação da subjetividade do “Junco” torreano. O “além” para Bhabha é “o momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado presente, interior e exterior, inclusão e exclusão”(Ibid. p.19). Esse além, provocado pela fronteira cultural, induz, segundo Bhabha, a uma “sensação de desorientação, um distúrbio de direção”. O “além” estabelece **“um tempo revisionário”**. Ele faz um movimento exploratório

“incessante” entre os mecanismos de identidade cultural como os binarismo produzidos pelo neo-iluminismo na geração dos discursos homogeneizadores, universalizantes do Estado Nação e das “narrativas conectivas do capitalismo e da classe dirigente”. É um ir vir do “além” que forma os interstícios, produzidos pelas sensações de estranhamento cultural – o não se sentir em casa de Hall, que também é dito por Bhabha.

“Além” significa distância espacial, marca um progresso, promete um futuro; no entanto, nossas sugestões para ultrapassar a barreira ou o limite – próprio do ato de ir além são incognoscíveis sem um retorno ao “presente” que, no processo de repetição, torna-se desconexo e deslocado. O imaginário da distância espacial- viver de algum modo além da fronteira de nossos tempos – dá relevo a diferenças sociais, temporais, que interrompem nossa noção conspiratória da contemporaneidade cultural. (Ibid. p. 23)

Essas performances intensivas de fronteira têm implicações claras na subjetividade, na formação dos sujeitos, que é justamente o que quero estabelecer aqui para posicionar os arranjos existentes na migração fracassada de Nelo, o entre-lugar nordeste/Sul e pré-capitalismo/ capitalismo incipiente no junco. Para Bhabha, o “além” perspectiva “o afastamento das singularidades de “classe” ou “gênero” como categorias conceituais e organizacionais em uma consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual(...) (Ibid, p.19).

A subjetividade e a construção da ideia de sociedade estão passando por indescernibilidade, mas que formam momentos de intervenção e de inovação, de produção de identidades minoritárias “que se fendem(...) no ato de se articular no corpo coletivo”(p.21).

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originais e iniciais, e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses entre-lugares fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e **postos inovadores de colaboração e contestação**, no ato de definir a própria idéia de sociedade. (Ibid. p 20)

Enfatizando, no “além”, no seu movimento incessante entre dois polos identitários se estabelecem novas estratégias subjetivas a partir desses postos de colaboração e contestação, “no ato de definir uma nova ideia de sociedade”. Isso é o que Bhabha vai chamar de performatividade, a inserção no discurso deve ter uma grande abrangência cultural no sentido talvez de ser tão estético quanto cultural ou vice-versa. A representação da diferença não deve ser feita de maneira fixa com que a tradição concebe ou como os preservacionistas da tradição colocam, precisa revelar as articulações simbólicas em que estão inseridas, suas trajetórias na trama móvel dos enunciados. No trecho seguinte, Bhabha faz uma dobra em si próprio intensificando e ampliando os efeitos desses sujeitos coletivos.

A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais(...). O direito de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das **condições de contingência** e contrariedade que presidem a vida dos que estão em minoria.(p.21)

Além de deslocar os binarismos dos polos de identidade, acolhe-se “a diferença sem uma hierarquia imposta ou suposta”. As culturas nacionais já começam a ser produzidas a partir da multiculturalidade emergente da antiga fronteira centro-periferia por meio das antes-minorias destituídas de interlocução e de inserção simbólica fora do estigma da exclusão, gerando uma bem vinda “anarquia pluralista”. O agente nesse espaço intersticial é o que se “interroga” e se “reinaugura”.

1.1 A malha fina de noções dos Estudos Culturais

Ainda em “A Diáspora”, Hall trabalha com dois conceitos que considero fundamentais para a narrativa de qualquer migração e que está presente de forma muito clara no romance de Antônio Torres para o qual trago a problemática da subjetividade no romance contemporâneo. Trata-se do “retorno redentor” e o “senso coletivo do eu” (Ibid. p.28), produto este de um subtexto das histórias nacionalistas. Eles mostram como as representações de Torres, a sua predisposição memorialista e a sua forma de solapar o discurso nacionalista e o discurso da cultura nordestina, como bem denuncia Durval

Muniz Albuquerque Jr (Ibid.), considerada por ele como uma retórica forjada pelos falidos coronéis do açúcar e de seus descendentes.

A noção do retorno redentor, acredito até que se sirva como eixo para esse nordeste inventado, muito bem colocado pelo referido teórico. Foi uma formulação que se encaixou no discurso universal nacionalista, que regionalmente consolidou e naturalizou o poder das famílias tradicionais, agora que falidos, sustentados pela inserção na política que esse quadro cultural, junto com a indústria da seca lhes garantiu. Trata-se da cultura da saudade, do pertencimento e da preservação das tradições, de uma religiosidade conformista, que preservava as antigas subalternidades.

É, na verdade, uma tarefa de organização do próprio presente, este presente que parece deles escapar e deles prescindir. É como se, no passado, seus ancestrais governassem a si próprios e aos outros, a sua própria história e a dos outros, e eles agora se vissem perdendo este governo, fossem governados por outros; não conseguissem sequer governar a si mesmos. A busca por arrumar discursiva e artisticamente essas lembranças é a forma que encontram para organizar suas próprias vidas. Pensar uma nova identidade para seu espaço era pensar uma nova identidade para si próprios.(Id. 2011, p.93)

A questão da identidade para Hall é o da não-continuidade com o passado, por meio de migrações forçadas e escravizações, assim qualifica essas rupturas como “aterradoras, violentas e abruptas”- com esses adjetivos, entende-se melhor o suicídio de Nelo. Sua forma de caracterizar a descontinuidade histórica, bem como as referências ao lar, ajuda a se enfatizar o trauma de Nelo, que teve que vivenciar essas tensões sociais de forma individualizada e não coletivamente como a população migrante do Caribe. Como Guattari (2011), Hall não incentiva as ações individuais para o enfrentamento das questões políticas que envolvem a cultura, na formação de identidades: “As escolhas individuais, embora recobertas de fino verniz de um comunitarismo, não podem fornecer os elos de reconhecimento e reciprocidade e conexão que dão significados as nossas vidas enquanto seres sociais”(Ibid, p.84)

Então, a partir dessa noção, do que ele chama de “elo de reciprocidade, reconhecimento e conexão”, também poderemos vislumbrar que o fracasso migratório está na aposta da modernidade de liberdade individual e igualdade formal ou igualdade de mérito. Nelo

tenta estabelecer vínculos com os conterrâneos mais é enganado pelo primo, ou seja, sua mulher o trai com o primo que ele tinha acolhido. Os referidos “elos” já eram frágeis para uma comunidade nordestina que teve sua cultura enquanto unidade inventada como se ver em Albuquerque (ibid.). Como também, não houve uma migração nordestina no modelo diaspórico caribenho, quando os projetos eram realizados em massa. A quantidade de migrantes nordestinos foi muito grande, mas não partiam de ações coletivamente orquestradas, por isso, não havia uma fronteira tão nítida entre paulistas e nordestinos quanto existia entre caribenhos(indianos, chineses, africanos...) e europeus. Os nordestinos foram compelidos a ter uma identidade e nelas colocar seus afetos, como foram na migração compelidos a uma saudade que poderia ser amenizada pelos ícones de uma cultura forjada:

A história, em seu caráter disruptivo, é apagada e, em seu lugar, é pensada uma identidade regional a-histórica, feita de estereótipos imagéticos e enunciativos de caráter moral, em que a política é sempre vista como desestabilizadora e o espaço é visto como estável, apolítico e natural, segmentado apenas em duas dimensões: o interno e o externo. Interno que se ofende contra um externo que o buscaria descaracterizar. Um interno onde se retiram e minimizam as contradições. (Ibid. p.93/94)

No Brasil, de qualquer forma, mesmo marginalizado na prática, o nordestino estava submetido a um discurso homogeneizador universalizante que lhe dava o pertencimento da brasilidade. O nordestino em São Paulo estava e não estava em casa. Essa indiscernibilidade o impedia de estabelecer sua “casa” no local que estivesse. Nelo não conseguiu construir sua casa em São Paulo e, a princípio, talvez nem o quisesse ou reprimiu esse desejo no inconsciente em busca de uma assimilação à cultura paulistana-branca/eurocêntrica. Essa indiscernibilidade é o que caracteriza o devir nordestino, sua linha de fuga, segundo a compreensão de Deleuze (1993)

Por fim, os movimentos culturais ligados à etnicidade ou que se denominou, por Hall, como “o fato da negritude”(ibid. p.40) produziu com a metáfora africana e o rastafarianismo, a percepção de que a cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar”(Ibid. p.43). Isso está bem implicado no conceito de Bhabha de

“além”(Ibid. p 23). Fica claro, compreendendo a migração caribenha, que Nelo tomou o caminho individualizante ou não teve outra alternativa, porque não lhe movia nenhuma questão de pertença étnica que o levasse uma produção cultural, uma reformulação ou constituição cultural ou imersão do eu no fluxo da cultura, retirando dela os elementos que servem a sua individualidade(lhes subjetiva) sem perder a sua dimensão do “senso coletivo do eu”, que equivaleria a construção contemporânea cosmopolita dos dias de hoje.

Para explicitar a transculturalidade, Hall constrói uma rede conceitos que inclui: as modernidades vernáculas (Op. cit p. 57) que desloca a modernidade por meio de uma derrocada da homogeneização da cultura eurocêntrica a partir da “proliferação subalterna da diferença”(id.), remetendo à dimensão simbólica e identitária das minorias em suas relações de poder. Os migrantes também se posicionam geograficamente, formando contingentes significativos em determinadas cidades, o que Hall conceitua como densidade seletiva da fixação (Ibid p.61). Os componentes dos discursos junto com ações práticas e estratégicas é o que permite, nesses casos, a autodefinição comunitária (Ibid. p. 63).

É bom que se perceba a quantidade de noções movidas para a compreensão da fronteira cultural, para não se imaginar que esse macro conceito como vago ou oco, capaz de abrigar qualquer relação entre culturas, como se não houvesse nada de previsível ou historicamente constituído nesses ambientes ou como se a cultura não tivesse uma razão social de ser dentro desse contexto ou algo que não pudesse ser apreendido pela lógica, tomando isso como mais um preconceito a ser lançado sobre o que é contra-hegemônico.

Para concluir essa trama de noções, percebo em Bhabha(1998) alguns postulados que merecem destaque, porque seguirei com eles na interpretação do romance tomado como objeto de estudo. Próximo do que Hall chama de “auto-definição comunitária”, Bhabha entende como determinante identitário a consciência da posição dos sujeitos (Ibid. p.19) esse tipo de mapeamento que Jameson(2004) sugere valorizando as experiências pessoais. Já falamos aqui de “performatividade” (ibid. p. 20) e de “entre lugar” (id.). Bhabha enxerga algo como um hiperpertencimento quando trabalha com o conceito de corpo coletivo das identidades minoritárias (Ibid. p.21). Essas geradoras das

“modernidades vernáculas”(id.) de Hall, os signos do que Bhabha chama da comunidade concebida como projeto(id.).

Esses elementos devem ser posicionados em um momento intervalar (Ibid. p. 22) que se forma no espaço interrogatório, intersticial, entre o ato de representação e a própria presença da comunidade, que seria base da escritura compreendida por Derrida(2011)³. Esse também é o espaço da intervenção (Ibid. p. 29), outra noção cara a Bhabha, que complementa o aqui/agora do “além”, que remete a “*comunidade como projeto*”. Bhabha condena o fetichismo das identidades (Ibid. p. 29), que ele compreende como uma naturalização das culturas e propõe uma agência e uma agenda cultural de atualização permanente. A identidade fundada em uma tradição fixa pode se tornar retrógrada, nesse ponto os autores até aqui, cujas teorias foram articuladas, estão em consenso. Guattari (ibid) se opõe ideia de identidade por esses mesmos motivos, pois pode se constituir em um agenciamento coletivo que não significa o resgate da máquina desejanste, mas uma outra máquina de captura da subjetividade, que tira do indivíduo sua potência criadora – que, enquanto máquina desejanste plena, deve ser geradora de mais da mesma potência, não como mônada, mais como uma abertura que se converte no ciclo do eterno retorno nietzschiano.

A antropofagia que vai marcar todo o nosso modernismo, conceito de Oswald de Andrade, um dos líderes do movimento, traduz, melhor que o hibridismo e o sincretismo, a força propulsora da transculturalidade, alçada, como almeja Bhabha, a um princípio ordenador- entendendo “ordem” como multiplicidade de ordenamentos eventuais e criativos, flexíveis - das novas sociedades e princípio existencial dos indivíduos - viver na fronteira eu/outro. Antropofagia cultural significa devorar o outro para retirar-lhe as partes que nos fortalece, nunca em sentido mesquinho ou de poder político fechado em si, mas em potência de criar.

A transculturalidade para Bhabha é um princípio de um cultural que se constitui politicamente, que se faz maior que o político, lhe impregna, que norteia o político tomando de forma ampla e que rege o grande capital da subjetividade por todos os meios, inclusive da poderosa indústria cultural. Aqui o antropofágico ainda vigora no contemporâneo e a forma da mecânica da arte sair do seu campo de autonomia para

adentrar na “ferocidade”(diria crueldade, Antonin Artaud⁴) das ruas. Como canta Caetano Veloso, em “É proibido proibir”: “(...) Tudo é perigoso, tudo é divino, maravilhoso”.

Stuart Hall trata da diferença (cultural/social) no pós-colonial e diz que ela implica em muitas questões. O termo irá suscitar poderosos investimentos inconscientes que ele considera como “signo do desejo para alguns, e igualmente para outros, um sinal de perigo” (Ibid. p. 95). Ele ainda afirma que “em termos gerais, a maioria se encontra na extremidade inferior do espectro social de privação, caracterizada por altos níveis relativos de pobreza, desemprego e insucesso” (Ibid. 61). Mesmo tomando os estudos culturais como uma narrativa da superação, ela mesma oferece a perspectiva pessimista, que é a que mais interessa para enxergar a personagem Nelo na fronteira cultural em São Paulo. Mas igualmente, por um outro lado, me pego com essa positividade para entender o que Torres quer nos mostrar do Junco.

Já na introdução “Da Diáspora” (2009), obra amplamente citada nesse trabalho, Hall fala de sua vivência e diz: “como a dependência colonial, de classe e de cor pode destruir você subjetivamente”(Ibid. p. 10). Esse trabalho se coloca na posição de entender tanto os danos das agressões culturais quanto os movimentos de resistência que fizeram com que eles estejam hoje sendo revertidos. Essa referência de Hall, relacionada à cultura e à subjetividade será a linha mestra, durante esse embate de ideias. Que ela fique como um lembrete, para não nos perdermos em conjecturas.

Primeiro necessitamos entender como o romance “Essa Terra” de Torres antecipa elementos que vieram a caracterizar as primeiras produções contemporâneas no Brasil e mostrar como essa obra se configura em um momento de exaustão/reapropriação do projeto modernista. Depois, é preciso dizer como a contextualização no ambiente transcultural da fronteira e da migração por autores da Crítica Cultural pode contribuir com a apropriação dos discursos intencionais e não intencionais, do ponto de vista do autor, para inserção no campo sincrético das representações da brasilidade, engendradas, em muito, no ambiente migratório ou produzidas como reflexo desse deslocamento humano massivo.

⁴ **Antoine Marie Joseph Artaud**, conhecido como **Antonin Artaud** foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor do teatro francês de aspirações anarquistas. Ligado fortemente ao surrealismo, foi expulso do movimento por ser contrário a filiação ao partido. Sua obra **O Teatro e seu Duplo** é um dos principais escritos sobre a arte do teatro no século XX. Cunhou a expressão teatro da crueldade, significava retirar o teatro das prisões do texto que afastam o ator da vida.

Utilizar a experiência relatada e perscrutada por Hall e Bhabha para articular elementos que se encontram na fronteira nordeste/sul, na tentativa de formular uma leitura potencializadora de agenciamentos sociais emancipatórios torna-se mais fácil entendendo as questões da modernidade postas por Canclini, que se ocupa da América Latina como um todo e muito do Brasil, colocando-o ao lado de Silviano Santiago(2004) e Durval Muniz Albuquerque Jr (2011).

Observando as questões modernistas, pode-se perceber como elas surgem sob nova composição de forças na contemporaneidade, sobretudo no que diz respeito às diferenças socioculturais, econômicas e políticas entre o Nordeste e o a região sul do país. Por isso que “Essa Terra” se distingue dos romances sobre a migração que o antecederam, todos faziam parte do modernismo. Talvez “Essa Terra” seja o primeiro romance contemporâneo sobre a migração nordestina. Atentar para o modernismo agora faz todo o sentido para entender o romance de “Torres” em sua perspectiva histórica e em sua gênese e para tomar a sua diferença como parte do mesmo devir.

Fico com a necessidade de dizer o óbvio. As narrativas de Hall e Bhabha abordam as coletividades com uma definição bastante delineada de etnicidade. O que isso tem a ver com a personagem solitária de Nelo? Os traços em comum são a migração, a fronteira, o entre-lugar, o não pertencimento. Nesse aspecto a resposta é desestimulante porque transparece simples demais: Nelo, como personagem literário, sucumbiu à pressão das fronteiras porque não tinha uma coletividade cultural para lhe fortalecer a identidade. Até aqui tanta argumentação para tão pouco. Mas, nesse ponto, abro outros questionamentos que vão contribuir para uma leitura mais arguta desse tópico.

Os “elos de reciprocidade” da cultura nordestina podem ainda não ter sido ativados de forma suficiente para criar resistências e negociações, para se inscrever em sua diversidade no discurso modernista e agora na contemporaneidade. É bom sempre lembrar que estou tratando do fracasso migratório e não do retorno do fracassado. Aqueles que ficaram em São Paulo em estado de subalternidade também representam esse fracasso. Antônio Torres mostra como a industrialização/urbanização, elemento central do capitalismo, conseguiu em diversos níveis dessubjetivar vários indivíduos, inclusive os que ficaram no Junco. Essa denúncia de seu romance vem atender aos princípios estéticos postos desde o modernismo até a década de 70 quando o romance em foco é escrito, como também contribuir com a subjetivação/cultura do Junco. A

mudança estética ocorre quando Torres agudiza essa relação público/arte, desfazendo a separação e estetizando o cotidiano, ou melhor, tratando a estética a partir da cotidianidade, do seu potencial para tal e das suas produções involuntárias, convidando a todos a uma transculturalidade já em curso, mas que não tomada ainda plenamente como política da estética. Formar, portanto, singularidades como propõe Guattari, e como foram entendidas por Hall, Bhabha, Canclini, Santiago e muitos outros, como está bastante evidente.

Segundo Nestor Canclini (2011), o modernismo como proposta estética ocorre na América Latina como antecipação da modernidade. Essa contradição tem aspectos negativos, mas ao mesmo tempo, constrói uma nova percepção artística-cultural, possibilitando a inserção de vozes, formas de pensar, memórias e atuações-temporalidades - que foram invisibilizadas, desde o processo colonial, perpetuando-se na República, passando a ser a principal questão social da própria modernidade, aportando ainda com força na nossa contemporaneidade.

Quando, na década de 20, houve os primeiros impulsos de industrialização, o país ainda vivia, sustenta Canclini, sob a influência das oligarquias agrárias, a alfabetização em massa era incipiente, os intelectuais tinham forte inclinação europeia, por outro lado, já se notava a ascensão democratizadora dos setores médios e liberais, havia a contribuição cultural e ideológica dos migrantes e o início de uma indústria de comunicação de massa com a forte repercussão das transmissões radiofônicas.

Esse foi o ambiente onde artistas e intelectuais brasileiros desembarcaram da Europa com novas ideias sobre a produção artística e cultural, pressagiando novos tempos mais adaptados ao ritmo industrial e urbano. A Europa era moderna e criou concepções estéticas que vieram a ser chamadas de modernismo. São Paulo era a cidade, quase que a única, a respirar esses novos ares, por isso lá que foi realizada a Semana de Arte Moderna de 22, acontecimento que o restante do país, agrário e tradicionalista, levou muitos anos para absorver. Até os dias de hoje, essa onda renovadora ainda custa a adentrar certos espaços, agora “competindo” com os meios de comunicação de massa-esse derradeiro ponto é a questão do nosso contemporâneo. O Brasil sempre funcionou com suas elites culturais antenadas com tudo que se produzia no Rio de Janeiro e em São Paulo, logo os filhos da elite econômica e os artistas emergentes já reconheciam a

nova tendência como a tradutora de um momento marcado por novas relações de produção e pelo aporte de uma revolução igualmente radical no pensamento intelectual.

Para o modernismo confluíram a esquerda e a direita, uns pelos ideais democratizadores, outros pelo progresso - a formação de novos mercados e aplicação de novas técnicas que permitiam um crescimento rápido dos lucros - grandes fortunas surgiram de fato e outras tornaram-se maiores. Era uma época em que se preconizava a liberdade: era preciso retirar o homem das velhas amarras da tradição para deixá-lo à disposição do mercado de trabalho e do mercado consumidor. Em sua versão ideológica, para tornar o mundo mais democrático, justo, livre da opressão e da pobreza- pontos fundamentais da Carta dos Direitos Humanos, como evidencia Canclini (Ibid), quando fala das promessas não cumpridas da modernidade.

Outras questões provinham de como inserir as produções populares nos ambientes instituídos de criação e reprodução (distribuição, veiculação, exibição) artística e como ganhar a corrida para os meios de comunicação que se apropriavam destes de maneira comercial e muitas vezes desfigurando o seu papel de transmissão de ideias e valores que precisavam ganhar interlocução, porque se contrapunham aos discursos hegemônicos formadores da ideia de nação. É fato também que o modernismo se fechou como modelo e passou a se auto-referencializar, se afastando da cultura de massa, no máximo se apropriando de elementos esparsos dela. Quem sabe esse “nordeste” que ficou de fora do cânone da cultura, elaborada pelo discurso unificador dos filhos dos coronéis, denunciada por Durval Muniz de Albuquerque Jr, não esteja nessa composição da cultura de massa, que agrega os elementos também não canonizados do negro e do índio, dos homossexuais e das mulheres.

A aristocracia tentou frear, de todos os modos, o viés ideológico/estético dos impulsos modernistas por esse longo período, que só veio começar a arrefecer a partir dos anos 70 do século XX. A pergunta de Canclini retrata bem esse embate entre a arte moderna e arte tradicional aurática e contemplativa: “Como representar de outro modo no duplo sentido de converter realidade em imagens e ser representativo dela – para sociedades heterogêneas, com tradições culturais que convivem e que se contradizem o tempo todo, com racionalidades diferentes, assumidas desigualmente por diferentes setores?” (Ibid. p.78).

A cultura popular e de massa, que faz sua mescla, para o bem e para o mal, dá conta da existência de várias temporalidades históricas que se entrecruzam e geram contradições que vão desvirtuar os projetos emancipador, expansionista, renovador e democratizador do modernismo, mas, ao mesmo tempo, gerar outras possibilidades mais inclusivas, calcadas na diversidade, na economia dos sentidos e em uma sociedade mais criativa, plural, com uma relação diferenciada com o prazer de fazer, de viver e conviver- “outras racionalidades, “outras palavras”.

CAPÍTULO 2

A CONTEMPORANEIDADE NO JUNCO

Nestor Canclini manifesta sua visão de cultura quando ela se remete ao papel do “rito” que, para ele, é o ato cultural por excelência. Segundo ele, o rito tenta por ordem no mundo estabelecendo em que condições as transgressões dos limites culturais são lícitas - necessárias e inevitáveis. A abordagem de Canclini se aproxima mais da realidade brasileira e por isso mesmo irá se somar ao pensamento de Santiago(2004) e Durval Muniz Albuquerque Jr (ibid.) que falam mais de perto da fronteira cultura nordeste/sul, importante para visumbrar objeto de estudo dessa pesquisa: “O rito deve devolver, mediante uma operação socialmente aprovada e coletivamente assumida, a contradição que se estabelece ao construir como separados e antagonistas princípios que devem ser reunidos para assegurar a reprodução do grupo” (Ibid. p.46).

Um acontecimento crucial foi a retomada das vanguardas dos anos 20 nos anos 60, como demarca Nestor Canclini. Nesse ponto, não se sabe em que contexto exato ele fala, já que trata neste livro de toda América Latina, embora ofereça ao Brasil um papel relevante. Considero que esse fenômeno no Brasil ocorre de forma mais tardia, marcando a fronteira entre modernismo e contemporaneidade. Andreas Huyssen(1996) assinala esse reaparecimento de propostas estéticas nos anos 60 com o surgimento de Andy Warhol, protagonista mais famoso da Pop Art. No Brasil, ocorre algo um pouco distinto, na década de 60, quando entram em cena a Bossa Nova e a poesia concreta, das performances da “Tropicália”, do teatro de José Celso Martinez, de Augusto Boal e do Cinema Novo. Mas esse olhar retrospectivo sobre a vanguarda alcança maior intensidade e amplitude nos anos 70, fundamentando, mais tarde, a forte produção cultural dos anos 80, quando se consolidam as carreiras solos dos baianos, pernambucanos, cearenses e dos mineiros, de Chico Buarque, Gozaguinha... e dá-se a afirmação do rock nacional com Renato Russo, Cazuza etc. Isso só falando do campo da música. No teatro a todas uma legião de ex-membros das companhias de Celso e Boal e de outras escolas de teatro que deram ao Brasil uma das melhores dramaturgias do mundo. Nas outras artes, inclusive na literatura, o processo não foi de todo distinto. Era uma época que as regiões metropolitanas começavam a registrar excedentes de produção, fator primordial para dinamizar a cultura. Em Salvador, a presença do Polo

Petroquímico de Camaçari teve papel relevante nessa mudança de ambiente sócio-econômico. Cada espaço do Brasil fez a sua reapropriação das vanguardas históricas, de acordo com o ritmo do seu desenvolvimento econômico. Por esse motivo, São Paulo e Rio de Janeiro, lideraram, de certa forma, esse processo- é nesse ambiente que a autonomia e profissionalização da arte como proposta modernista acontece com maior força.

Nesse panorama nacional dos anos 60/70, a Bahia, e melhor dizendo, o interior da Bahia está bem representado com Caetano Veloso, Tom Zé, Glauber Rocha, Capinan e Antônio Torres. O escritor do Junco está inserido nesse contexto, que se complementa com João Ubaldo e Raul Seixas, depois Camisa Vênus, o grupo garagem. No modernismo temos dois interioranos, Jorge Amado e João Gilberto, pois a Bossa Nova trata-se ainda de um hibridismo moderno. Nos termos estritos da região, do que hoje se denomina Território 18- agreste/litoral norte, temos Capinan(Entre Rios), Tom Zé(Irará) e Torres(Sátiro Dias/Alagoinhas); no modernismo, com ligação com Alagoinhas, Mário Cravo Filho é a referência.

As práticas de vanguarda nos anos 20 foram todas reprimidas, esvaziadas ou deslocadas por regimes autoritários ou passaram por fatais processos de contradição interna, por diversos aspectos, entre eles, os rumos que tomaram as ideologias predominantes e a expansão tecnológica e do capitalismo- a indústria cultural- e do outro lado da máquina estatal comunista. O fato é que para Canclini essas vanguardas passaram a atuar para o modernismo como uma “reserva utópica” ou para a arte em si.

Contudo, o que dificultou a constituição do projeto vanguardista como crítica de todo elitismo artístico, inclusive o elitismo que percebiam dentro do modernismo, em ambos períodos referidos, foi a própria contradição ensejada por dois dos grandes e fundamentais princípios modernistas: a autonomia da arte e a sua democratização/expansão, representada como uma reintegração à vida, uma generalização das experiências cultas para transformá-las em fenômenos coletivos (Canclini, p.44) . Havia também a cisão interna, no interior das vanguardas, entre aqueles que rechaçavam a modernidade e os que a exaltavam, a ponto de tomarem os Estados Unidos como exemplo de desconstrução dos tradicionalismos, como nos dá conta Huyssen. Segundo Canclini, nas proposições cada vez mais radicais de

autonomia, postas pelos modernistas percebe-se o afastamento do projeto democrático, embora essa realidade seja contraditória e complexa no contexto brasileiro:

Nas sociedades modernas, essa divergência produz duas maneiras de integração e discriminação com respeito ao público. De um lado, o trabalho artístico forma um “mundo” próprio em torno de conhecimentos e convenções fixados por oposição ao saber comum, ao que julga indigno servir de base a uma obra de arte. A maior ou menor competência para apreender esses sentidos especializados distingue o público “assíduo e informado” do “ocasional”, distingue o público que pode “colaborar plenamente” ou não com os artistas na empresa de levar à cena e de recebê-la, que é o que lhe dá vida.(Ibid, p.40)

Essa fronteira entre o culto e o popular fica clara quando Caetano faz uma interpretação moderna de músicas considerada bregas de Peninha e Aldair José; assim ele entra na perspectiva contemporânea de revisitar o modernismo por uma nova hermenêutica da inserção da arte no espaço público, atuando, empregando a sintaxe do falar das ruas, onde está presente a resistência, abastecida por uma internacionalização multicultural e satelitica.

Para Huyssen a vanguarda, de acordo com o pensamento de Burguer⁵, tinha que romper com a forma como a arte era produzida, distribuída e recebida, retirando a sobredeterminação burguesa das instituições como museus e galerias, influenciados por uma autonomia pressuposta por Kant e Schiller. As vanguardas históricas surgem, segundo Huyssen, quando a arte se libera do Estado e da religião, mas ao mesmo tempo é empurrada para a margem da sociedade, criando-se uma arte institucional/oficial em contraponto.

Duas tendências surgiram e se contradisseram. Por um lado, os Dadaístas, que consideravam que romper com a arte burguesa era romper com o estatuto da racionalidade e, por outro, as tendências socialistas que pregam a descontinuidade da produção burguesa por uma racionalidade marxista calcada na “consciência”, mesmo quando fazia apelos ao inconsciente, nesse campo encontra-se como símbolo, Bertold

⁵ BURGER, Peter. Theory of avant-guard, cap 1

Brecht. O Surrealismo fica meio que na fronteira entre esses dois campos, seguro por sua versão artística do inconsciente freudiano- estruturalizado e racionalizado.

A mudança revolucionária dos modos de produção artística era o foco de Brecht e um dos seus diferenciais para os demais vanguardistas ou escritores marxistas, ele entendia que os avanços tecnológicos deveriam adentrar a esse campo, mas sendo direcionada para uma modernidade dentro da perspectiva das massas proletárias. Sua postura é inversa a de Theodor Adorno que, segundo Huysen, pretendia chegar ao socialismo pela elevação do gosto popular a uma arte culta, fora das influências da indústria cultural e distante do gosto e do senso comum do espaço público das massas. Para Adorno, as massas formavam uma espécie de *lupen* cultural. A conscientização, para Brecht, Adorno e para todo o modernismo, era um fundamento, quem trata bem desse assunto é Guattari; por isso que as vanguardas, especialmente o Dadaísmo, formam a reserva utópica das artes em qualquer tempo, dentro de um contexto de hegemonia e de subalternidade. Huysen coloca as fragilidades da vanguarda de Brecht, importante para ver como nesse campo, nada está ainda definido.

Em lugar de descrever o artista como engenheiro da psique, como psicoconstrutor, Brecht chamaria o artista engenheiro da razão. Sua técnica dramática(...) repousa substancialmente no poder emancipador da razão e na crítica ideológica racional, princípios do iluminismo burguês que Brecht esperava virar eficazmente contra a hegemonia cultural burguesa. Hoje não podemos deixar de ver que Brecht ao tentar usar o iluminismo dialeticamente, foi incapaz de se desprender dos restos da razão instrumental(...).(Ibid. p.35)

Uma outra proposta de vanguarda, explanada por Huysen, parte das ideias de Walter Benjamin. Esse autor promoveu uma vinculação estreita demais entre técnica da arte e desenvolvimento das forças produtivas bem mais que Brecht. Ele não acreditava no poder emancipatório da razão, como Brecht, e percebia a história como objeto de construção. Benjamin tinha uma visão própria da experiência como capaz de dar uma sensibilidade de, a partir de uma concretude, reformular todo o campo discursivo. A pessoa ou o intelectual deixaria em suspenso toda a teoria, para no contato com esse “concreto” poder enxergar a teoria de outras maneiras, quase como uma fenomenologia, um empirismo direto sem o filtro do intelecto, que resulta em um intelecto renovado a posteriori, pela percepção nas ruínas da subalternidade da potência criativa de

desterritorialização como também encontrar a verdadeira combinação(dispositivo) do poder centralizador, como também os pontos de resistência nas ruínas- resgate do desejo.

Ele se referia a esse contato com a realidade como **“iluminação profana”**, muito próximo da imersão no espaço público que temos hoje como proposta contemporânea. O choque, nesse sentido, era fundamental para se desvencilhar de padrões sensoriais, para atingir uma nova capacidade de leitura da experiência. Ele acreditava, numa “mudança histórica da percepção sensorial, que ele relaciona à mudança nas técnicas de reprodução na arte, à mudança no cotidiano nas grandes cidades e à **natureza em mudança do fetichismo** da mercadoria no capitalismo do século XX”(Ibid. p. 36)

Huyssen considera que os pressupostos da vanguarda muitas vezes, na atualidade, estão fora da produção artística, em movimentos descentralizados que trabalham pela transformação do cotidiano, isso se encaixa muito bem com a transculturalidade de Hall e de Bhabha e com a singularidade de Guattari.

A questão, então, seria reter a tentativa da vanguarda de indicar aquelas experiências humanas que não foram ainda subsumidas pelo capital ou que foram estimuladas, mas não foram satisfeitas por ele. A experiência estética em particular deve ter seu lugar nesta transformação do cotidiano, já que está capacitada como nenhuma para organizar a fantasia, as emoções e a sensualidade contra a dessublimação repressora que é tão característica da cultura capitalista desde os anos 60. (Ibid. p.38)

Essa vinculação entre movimentos sociais e vanguarda, bem como a visão de Benjamin parecem pertinentes e não nos deixa com aquela sensação que vamos entrar na selva com um cortador de unha. Mas é difícil saber o que ele entende por “dessublimação”, se remete a Freud. Suas observações sobre as vanguardas de Andy Warhol, Fluxus e de Peter Weis também podem apontar caminhos para a contemporaneidade.

O elogio à tecnologia, à temporalidade marcada pela ruptura com passado e pelo progresso, passou por revisões para alcançar justamente aquele morador do Brasil onde o modernismo ainda não tinha chegado. Silviano Santiago(Ibid.) nos dá conta que Oswald de Andrade, antes crítico, faz uma releitura positiva do nacionalismo de Monteiro Lobato, como forma de avançar com o modernismo no país ampliando sua

base discursiva e expressiva. Passou a perceber marcas profundas do atraso colonial na metade do século passado no Brasil. Essas contradições ainda ditam o ritmo das produções artísticas contemporâneas e ainda se convive com o mesmo paradigma só que agora com a penetração quase que total da industrial cultural e da sociedade de massa e sob uma nova hermenêutica, da inserção da arte no espaço público, confundindo-se propositalmente com o falar das ruas, sensíveis à sua capacidade de resistência e de tradução de uma fala agora cosmopolita vinda por meio de satélites e outros arsenais.

É preciso nessa nova visão de Oswald marcar a criatividade forjada historicamente do povo pobre no seu caldeirão étnico, ao ensejar episódios dramáticos que se estendem da Guerra de Canudos às guerrilhas de inspiração cubana/socialista nos anos 70. A contemporaneidade onde se insere “Essa Terra” tem esse fervor do que Oswald chamou de “milagre da resistência”. Esse nacionalismo popular, esse posicionamento frente a uma exclusão tecnológica está inserido no sentimento coletivo, tomando o campo da emocionalidade dos indivíduos, isso impulsiona tanto jovens que se opuseram de forma suicida a uma ditadura defensora do capitalismo internacional, como está no cangaço, representado e eternizado na saga de Lampião. Silviano cita o exemplo de “Terra em Transe” de Glauber Rocha, onde o cangaceiro protagonista morre descarregando sua metralhadora, “simbolizando uma revolta quase pessoal e desesperada”.

A cultura de massa nas modernidades periféricas tem seu amparo, segundo Silviano, não na relação com a tecnologia e com a urbanização, como ocorreu na Argentina, por exemplo, mas nos folhetins de alto teor sentimental e melodramático, que veio abrir caminho para as radionovelas e para as novelas televisivas brasileiras. Esse descompasso tecnológico começa a se estreitar nos anos 90, e nesse momento já se percebem reflexos nos dramas televisivos com temas como a inseminação artificial e a internet.

O universo artístico nacional já começa a sentir os efeitos da cultura da massa no auge do modernismo com a divisão entre simpatizantes do cinema e outros resistentes a sua apreciação como produção estética relevante. Os amantes do cinema se deixavam influenciar de maneira que faziam em sua literatura um cinema assumido e extrovertido. Já o outro grupo, sofre a influência da nova tecnologia, mas as imagens de seus romances são demais intimistas, mesmo que a linguagem das telas também tenha os

tocado de maneira irreversível. No fim deste capítulo, serão tratadas as relações entre a literatura e os meios de comunicação, especificamente.

Walter Benjamin percebe no cinema, em seu texto “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”(1987 apud SANTIAGO 2011), os fundamentos da indústria cultural. O cinema já nos meados do século por sua própria forma de produção forçava o surgimento de uma cultura internacional vinculada de forma estreita ao capital. Esse é seu potencial transgressor que vai influenciar o modernismo e determinar a contemporaneidade. Santiago não vê na tecnologia um instrumento de alienação, percebe a sua capacidade de intermear de forma global várias culturas e colocar em movimento seus elementos fundantes e seus valores. Assim como cria um fluxo propício para o local se inserir no global. Não se trata mais do paradigma moderno em que ainda comemorava-se a oportunidade de inserção do Brasil em um primeiro mundo cultural, no sentido de dialogar com um sistema de cultura referencial. Nesse ponto, a releitura pelo viés da antropofagia, segundo Santiago, serve à maneira como esse contemporâneo olha, se relaciona e se referencializa(e o desterritorializa) nesse passado do modernismo, reinserindo elementos da margem que foram negligenciados e uma percepção sobre a riqueza de tudo que era banal e portanto residual.

Entende-se que esse país periférico só consegue se atualizar ao acompanhar uma modernização social e industrial, mas ainda pela égide do consumo, então, veio todo o esforço para passar para esfera da produção com leis de incentivo e uma luta por políticas públicas para a cultura. No momento que surge “Essa Terra” é o período em que já temos um cinema nacional, claro que isso cria outra ambiência nos meios artísticos e intelectuais. O cinema é uma nova forma de ver o Brasil, com possibilidades ainda não exploradas pela literatura e começa a exigir uma mudança no consumo simbólico também, amplificando o que já fizera o rádio e o que começava a produzir a televisão.

Outro aspecto tomado de Benjamin é a obra de arte feita para ser reproduzida, quando no mínimo exposta. O que se ganha são “infinitos lugares e contextos de reprodução”, com a perda do valor de culto, de objeto ritual. Ela se refuncionaliza por meio da intervenção imediata na esfera pública. O romance de Torres já cumpre essa desterritorialização das práticas de inserção no mercado de consumo cultural, ele já traz embutido todas as técnicas para estar no ambiente do público, para ser captado na

velocidade imposta pelas novas tecnologias, já tem todos os conectivos para se inserir no cotidiano individual do leitor como na compreensão da lógica do produto de massa, que agora ganha a temporalidade do imediato, do consumo rápido.

“Essa Terra” trouxe dificuldades mais para o leitor dos anos 70 e 80, pela sua ruptura com a linearidade narrativa, do que para os novos leitores de agora com sua afinidade com o hipertexto dos sites de computador. É isso que Santiago está fazendo, buscando no modernismo elementos para compor o contemporâneo, percebendo-o além da estética da ruptura e até desativando-a, não mais um modernismo que via o passado em busca de algo melhor no futuro, não o passado como o “ainda-não”. O passado, que representa hoje o modernismo para o contemporâneo, não é visto mais como um etapismo. Esse passado é olhado por novas lentes, ele é desconstruído e remontado, trazido para o presente, incorporado a ele.

O modernismo, com seu espírito crítico, acreditou muito em um significado a ser transmitido, nas conclusões que se chegavam por meio de uma análise- em uma formação da consciência. Quando Santiago, interpretando Benjamin, contrapõe o distanciamento do pintor e a imersão do cinegrafista, está falando dessa mudança de percepção do fenômeno semiológico. A contemporaneidade além de estar imersa no público, ela consegue isso porque entende que a mensagem se deslocou para os significantes, extrapolou o logos.

Ao se ater a Lima Barreto, Santiago toma o exemplo da “redundância” própria dos meios de comunicação no texto literário no lugar da “eclipse” moderna, não só está dizendo que a comunicação de massa determina uma nova técnica de narração como já sinaliza que a metalinguagem e o polilinguismo estão já mostrando um caminho novo para a produção artística em função da qual o comportamento social está alterando-se de forma muito rápida e gerando novas questões, inserindo novas temporalidades que vão remetendo para um futuro, que deixou de ter um único significado. Um cenário para o qual o modernismo não tem mais respostas, porque também não tem meios de formular perguntas, ele se esgota no surgimento de necessidades que não podem ser mais canalizadas para uma promessa. Isso também mostra que o modernismo por se fundar na ideia de progresso e nas rupturas com a tradição vai ao mesmo tempo determinando sua morte com a própria configuração do urbano, do industrial e, sobretudo, do capital internacional, que nunca deixou de ser global e cada vez mais se apresenta em sua face

real. O modernismo já aconteceu e provocou demandas que escapam a seu acervo epistêmico e hermenêutico. Renovou, emancipou, democratizou, expandiu-se, não cumpriu suas promessas como queriam seus idealizadores, militantes e defensores fervorosos, mas o fez, contradizendo-se, negando-se, mas está feito, assim entende Santiago, não pode mais viver se auto-consertando, se auto-ajustando- a hermenêutica da ruptura e da promessa está encerrada.

Voltando ao cinema, ele atua em uma região perceptiva/cognitiva chamado “inconsciente ótico”, de acordo com os alertas de Jameson (2004) quando fala da colonização do inconsciente por meio da produção simbólica capitalista. Mas Benjamin, segundo Santiago, vê sempre um aspecto revolucionário onde Jameson só percebe alienação. Para o teórico alemão, essa característica do cinema se combina com o processo que o indivíduo urbano está submetido em seu cotidiano. Esse é mais um componente dessa imersão que já tratei há pouco, que remete à cadeia de significantes. Talvez o que se chame aqui como “inconsciente ótico” é a mais nova versão da escritura derridariana. Esses são os efeitos do choque captados por Carlos Drummond e reproduzidos em poemas como “A morte do Leiteiro”. O poeta também percebe a influência do presente como hermenêutica que se alia a produção estética, como fica claro no destaque feito por Santiago de um outro poema seu(Ibid. p.115): “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente”.

Existe uma trajetória construída por Huyssen da retomada da vanguarda, bem como uma sinalização de que ela está de novo rodando as concepções de arte, recolando a problemática da comunicação de massa ou da arte de produção massiva e do uso político da arte. A estética do cotidiano, ou a arte produzida a partir da imersão no espaço público, de uma enunciação das ruas, tudo isso toca na questão da vanguarda. O que se quer não apenas se valer de uma estética produzida nas ruas ou para as massas, o que se deseja é criar uma estética híbridizante com a potência da massa e as técnicas e experiências da arte culta, que seria política por si mesmo, seria também um processo de renovação constante que se esgotaria quando o corte classe hegemônica/subalternos ganhar outras direções, outras formas ou for executado por novos ou outros instrumentos.

Para Huyssen , Warhol “se rendeu aos princípios da reprodução massiva anônima e documentou sua proximidade com o mundo de imagens da mídia”(P. 101). O artista

está na fronteira entre arte e não-arte, arte/sociedade de consumo, mas ele nem sequer, segundo Huyssen, se interessa por essa discussão.

Para o teórico, Warhol celebra a reificação como virtude, eu não vejo assim. Creio que ele fez movimentos importantes, realizou um processo de individualização da massa. Desterritorializou o espaço do consumo da arte e o espaço do consumo de produtos. Interferiu no processo da indústria cultural. Ele disse, na entrevista citada por Huyssen, que o mercado de consumo fazia o que todos tentaram por meio de guerras e revoluções: uniformizar as pessoas. Ele também manifesta seu desejo de ser máquina-acho que ele conseguiu e ainda mudou o conceito de arte; abriu, tomando as palavras de Bhabha, um lugar próprio no campo enunciativo. Sua proposta nunca foi individual, sempre foi coletiva, portanto sua proposta dirige-se à singularização, de acordo com a compreensão de Guattari.

O Fluxus foi um movimento de vanguarda com origens na música experimental e na poesia concreta dos anos 50 e uma pós-história de minimalismo, arte conceitual e da performance dos anos 60 e 70, de acordo com os estudos de Huyssen. Segundo o autor, toda a sua importância para arte foi ter fracassado como movimento, ser visto por um pequeno grupo de aficionados. Alguns acham até que eles se esforçaram para serem esquecidos, uma espécie de culto ou uso da não-potência agambeana: posso sim, prefiro não. Seu líder, George Maciunas, nega que se pautavam pela vanguarda, e o afirma como um movimento de “retaguarda”. Ele atribuía ao Fluxus um vínculo com o movimento Dadá e sabe-se que teve início com a música minimalista e se notabilizou pelas performances. A política do fim-da-ideologia, nos EUA e na Alemanha, forneceu um campo propício para o Fluxus, no pós anos 50, quando se praticava um modernismo “moderado, domesticado”, que servia à propaganda ideológica da Guerra Fria.

Fluxus marca o fim de um período de restauração e conservadorismo que acompanhou a mudança para uma nova política e uma nova cultura. [...] a sensibilidade anarco-cultural nos concertos de Fluxus afetou a arte do mesmo modo que o protesto cultural se infiltrou na esfera pública. (p.127)

O Dadá, por si, surge como um “antídoto a um modernismo cada vez mais canonizado na poesia, na narrativa e na pintura”. Huyssen dá conta que a arte da bricolagem é uma das incorporações do Dadá ao modernismo. Aqui está o DNA que confere a “Essa

Terra” uma influência da vanguarda e um dos raros exemplos de sua retomada no campo do romance nos anos 70, acompanhando o tropicalismo, o cinema de Glauber, o teatro de Zé Celso... Essa passagem de Huyssen mostra como essas vizinhanças vão formando um outro olhar sobre a arte, que se prolifera internacionalmente, não deixando o Brasil, nem o agreste da Bahia de fora.

Fluxus trabalhou com uma estética de negação: negação do mercado de arte, da noção de grande criador individual, do artista como um herói ou redentor, do objeto de arte como uma mercadoria reificada, e das fronteiras definidas entre música, literatura e artes visuais. Mas ele foi enfaticamente negação de uma estética da negação enfaticamente subjetiva, do sofrimento e alienação existencialista tal como caracterizados na música, na pintura e na literatura do alto modernismo dos anos 50.(p.129)

A influência do músico minimalista, Jonh Cage, aluno de Arnold Schoenberg, na Califórnia, criou a massa crítica da qual Fluxus emergiu como “uma vanguarda intermídia”. Fluxus era um protesto contra um mundo totalmente racionalizado, “um ataque anárquico e radical ao serialismo”, que “propunha os princípios da indeterminação e do acaso” – do que era considerado “não-música”. Será que podemos considerar “Essa Terra” um “não-romance”? O que sei é que a indeterminação está lá e o acaso também, nos vazios que Torres generosamente deixa para que nós leitores o preenchamos, tenho a intuição de que seja um romance com algo de minimalismo. Na Bahia, tivemos a presença do maestro Walter Smetak, que fazia música doudecafônica como Schoenberg. Este maestro muito influenciou o trabalho de Tom Zé.

Conta Huyssen que Peter Weis surge como romancista nos anos 60 com o intuito de resgatar a vanguarda histórica em uma época de modernismo domesticado e vanguardas apolíticas de experimentação formal. Huyssen ainda diz que seus romances desafiaram “a complacência da ideologia institucionalizada do modernismo dos anos 50 e sua dogmática separação entre arte e política”. Aqui no Brasil, esta temporalidade obedece outra cronologia. Nossa vanguarda localiza-se nos anos 60 mas prossegue influenciando e ganha maior adesão nos anos 70/80 e essa despolitização é retomada nos anos 90. Nosso romance dos anos 50/60 era institucionalizado, mas apresentava maior inclinação

para as ideias socialistas, na linha da conscientização do proletariado, embora consumido pela classe média do país.

Peter Weis escreve um romance de 950 páginas, chamado “A Estética da resistência”, onde narra cronologicamente o início do modernismo e as influências da vanguarda histórica. No fim da análise da obra de Weiss, Huyssen parece até que faz uma capitulação diante do fracasso das vanguardas, entendendo que a proposta de Weiss resgata a vanguarda criticando seu fervor revolucionário absolutista. Em seu lugar, ele defende a “arte como um meio que pode ajudar a construir a experiência e a subjetividade, contrapondo-se, portanto, às forças homogeneizadoras da cultura capitalista”(p.174).

Não consigo ver contradição, mas para isso tem que se atentar bem para o que ele propõe. A vanguarda deve se fazer presente nos seus pressupostos, na sua atitude negadora, mas com uma intensidade menor e em um universo mais ampliado, como foi o modernismo até o momento da II Guerra Mundial. Vejo a conclusão de Huyssen sobre Weis compatível com seu próprio pensamento, com as teorias aqui expostas e com o romance de Torres. Esses exemplos de retomada das vanguardas históricas precisam de estudos mais aprofundados, coloquei-os aqui para mostrar como está se constituindo o plano de forças da arte, agora; certamente, que isso terá grande influência na leitura de Torres como de vários outros autores do modernismo e da contemporaneidade.

2.1 Intensidades discursivas no sertão

A diferenciação que Santiago faz entre espetáculo e simulacro fala em “Intensidades discursivas” no ambiente contemporâneo traz ainda o texto de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica, mas esta já inserida de maneira determinante nos dias atuais. Quando Torres escreveu “Essa Terra”, tudo isso ainda estava como que começando, não era um fenômeno global como é hoje, os meios de comunicação ainda não penetravam em todos os espaços. O “Junco” é um desses lugares em que a tecnologia da televisão chegou a poucos lares- na década de 70, quando o romance foi escrito e publicado - mas onde os cantores de rádio já eram famosos e as notícias internacionais como a guerra já tinham impacto nas conversas nas casas de farinha. Era um lugar onde não “acontecia nada” como Torres frisa bem, um lugar sem acontecimentos, um lugar com poucos espetáculos: a missa, as festas religiosas e cívicas e com produção reduzida de simulacros, com menor participação na formação de enunciados.

Como “Essa Terra” é um romance propositalmente para ser escrito junto com o leitor - Torres repete isso em várias entrevistas que concede – pode-se, no entanto, supor que os poucos simulacros que ali existiam no imaginário (como certamente transmitidos pelo rádio ou pelo contato com ele em cidades maiores como Alagoinhas e Feira de Santana), podem ter constituído a subjetividade migratória coletiva que é colocada em apreciação na narrativa. O apelo para ir para São Paulo como terra da promessa, da vida melhor e até do enriquecimento, só poder ter chegado ao Junco pelos meios de comunicação. Portanto, já na medula da obra encontramos a indústria cultural produzindo seus efeitos, junto com a fofoca, que é um meio de comunicação tão eficiente quanto os eletrônicos em vilarejos e cidades pequenas.

O Brasil não realizou sua alfabetização fonética nem a democratização da educação universitária como fez a Europa, o modernismo e a modernidade, nesse ponto, ficaram com atuações restritas a determinados espaços, que não ecoavam em um país agrário pré-capitalista. Assim foi que os meios de comunicação de massa povoaram esse imenso campo iletrado, apegado à tradição e ao comportamento político arcaico, onde predominavam o mandonismo e as relações do favor. No seu segundo livro da trilogia da qual “Essa Terra” faz parte, “O Cachorro e Lobo”(2007), ao mostrar o “Junco” vinte anos depois, Totonhim, irmão caçula de Nelo, se reporta a existência massiva de antenas parabólicas, ou seja, uma sociedade já tomada pela lógica do simulacro.

Mas em “Essa Terra” havia o que podemos chamar de ecos do simulacro. São Paulo, a terra da promessa, é imaginada por meio dessa produção simbólica dos meios de comunicação de massa que se intensifica. A visão do homem do Junco de São Paulo é difusa, o que ela apresenta de especial está relacionado aos efeitos da urbanização e da industrialização, no entanto, não se pode deixar de incluir as próprias mudanças no ordenamento simbólico produzidos pela comunicação de alta tecnológica. São Paulo para o Junco é imaginária, de uma ordem produzida pelo uso de novos meios de produção simbólica de forma, agora, massiva. Mencionei muito Guattari precocemente neste trabalho, no próximo capítulo elucidarei melhor sua teoria, mas, em síntese, o que se quer dizer é que o capitalismo interfere na subjetividade, capturando o desejo dos indivíduos de forma coletiva. Nesse caso, a vontade de migrar dos moradores do Junco é um bom exemplo dessa tese. Essa lógica vai ao encontro da pergunta que esta pesquisa quer responder. Nesse ponto pode-se ver um exemplo de “agenda settings” em

funcionamento, uma forma de inserir determinados assuntos nas conversas do cotidiano, como iremos ver no tópico específico sobre esses recursos, já mencionado.

As inquietações modernistas terminam por recair no nosso baixo número de leitores e ao acesso à obra de arte como um todo diante daquela concepção iluminista de que essa íntima relação com a esfera artística por parte da população e a fruição dos produtos culturais eram indicadores do que, segundo Santiago, se denominou como “estágio superior no processo de emancipação do indivíduo” (Ibid. p. 127). Segundo o autor, pensadores como Antonio Cândido defenderam por muito tempo a alfabetização fonética como solução para esse entrave, mas o próprio Cândido coloca a comunicação de massa como um desvirtuador do projeto. A constatação agora é que mesmo alfabetizados, os novos leitores passariam a largo do livro e do que muitos consideravam legítima cultura.

A preocupação de Cândido (1973 apud Santiago 2004), é que a comunicação de massa termina por inculcar valores duvidosos e alheios ao que se busca na arte e na literatura. Ele denomina os *mass media* como a segunda catequese brasileira. A primeira tinha uma finalidade positiva, segundo Cândido, de preparar o negro e o índio para o melhor do pensamento cristão e do erudito europeu. A segunda joga “a massa pobre dos brasileiros à barbárie do mundo” (Ibid. p. 128). Criou-se uma mentalidade heróica de brava resistência aos apelos da cultura de massa, considerados como sinônimo de oposição à arte como compreendida pela tradição europeia, como no âmbito das produções das ex-colônias que se tornaram países ricos sob o poder de elites brancas.

Santiago vai desmontando essa argumentação ao mencionar que o cidadão hoje mesmo analfabeto tem um nível de informação maior que um outro alfabetizado que viveu há meio século. O desafio, portanto, seria agora transformar informação em conhecimento para que o indivíduo ou as coletividades criem modos de interpretar o mundo em que vivem. Portanto, a própria arte e a própria cultura seriam os meios para essa alfabetização. Não há como desvincular o processo de alfabetização do projeto cultural do país, mas coincidi-los. Existem já exemplos de livros que têm sido bem recebidos pela tradição erudita em que não se pode fazer distinção entre a pretensa alta cultura e a cultura pop.

O investimento criativo volta-se para a cultura de massa como forma de permitir a inserção no público, mas tem encontrado nela elementos legítimos para o fazer artístico

que não podem ser comparados com a literatura feita dentro dos preceitos da escrita e dos preceitos de uma arte que se valeu de toda uma grande soma de conhecimento para discutir a concepção estética, sobretudo no chamado alto modernismo.

Agora os simulacros de que fala Santiago, a escritura de Derrida, dos significantes dos significantes, o multilinguismo deleuziano, somados à produção cultural de massa, colocam o artista imerso no cotidiano. Santiago decreta que não existe mais nenhuma ruptura a ser feita, o projeto modernista, portanto, está esgotado, não existe um futuro, como houve no modernismo para olhar para o que está feito, de dizer: “não-ainda”.

Há, portanto, esse presente, despojado de um futuro como promessa ou de um objetivo a ser atingido adiante, de superação, sem mais essa necessidade de atualização de acordo com uma nova ordem superior. Como também se notam os escombros das promessas não cumpridas da modernidade, como deixa claro Canclini (2011), de expansão, renovação emancipação, democratização e com a globalização desenraizando o homem de qualquer tradição, livre ao menos para escolher seus valores pessoais e seu estilo de vida. Nesse contexto, é que Santiago propõe um outro olhar para o modernismo, agora dando uma intensidade maior para as diferenças e alargando as vias de expressão da minoria, da mestiçagem e da multiculturalidade que representam as massas - enxergar nos produtos de massa, quanto na produção modernista e pré-modernista, esses agenciamentos maquínicos, múltiplos, proliferantes de subjetividade.

Santiago entende que é necessário retirar veículo, produtor, produto e espectador do gueto da má-qualidade que foi colocado pelos críticos modernistas, desfazendo a confusão entre veículo e produto, cessando a retórica demonizadora. Santiago adverte: “só o simulacro possibilita hoje a experiência da pobreza”(Ibid. p. 131). O teórico lembra mais adiante que a grande parte dos brasileiros é, hoje, composta de “leitores” de falas e de imagens do que de textos escritos, remetendo a uma tradição oral que foi muito vívida no século XIX, sem falar na conjugação do oral e do pictórico dos ritos religiosos, que se complementa também pelo espetáculo circense, reportando a um período anterior a inserção da indústria cultural. Contudo, é importante enfatizar que essa matriz cultural permanece na televisão e que, lembra Santiago, as mães pretas contavam versões de histórias europeias aos filhos dos senhores, subvertendo-lhes o sentido com elementos dos mitos negros e indígenas.

A proposta de Santiago inverte agora a democratização modernista, justamente pelas potencialidades da sociedade de massa:

Deve-se buscar, nessa sociedade de massa, a maneira de aprimorar a produção de sentido do espetáculo e/ou do simulacro por parte de todo e qualquer cidadão. A produção de sentido deixa de ser apenas por grupos restritos e inegavelmente mais sofisticados. Por isso. Não há um sentido. Por isso, não há um sentido único e autoritário dado feita por um grupo legitimador (...). O sentido da produção simbólica e/ou cultural é plural e inalcançável na sua pluralidade. (Ibid p.131)

A sofisticação cultural é reconhecida por Santiago, claro que ela tem seu papel a cumprir nessa busca por uma atividade criativa que alcança e envolve toda a sociedade, mas lhe tira a autoridade para julgar. Ao mesmo tempo atribui valor artístico a expressão popular que apresenta outros modos de sofisticação, por meio de caminhos técnicos diferenciados ou até, quem sabe, existam questões artísticas que não passam por esse viés ou a “sofisticação” pode ser conquistada por meios não-acadêmicos, a exemplo do samba brasileiro, do reggae jamaicano, da música cubana, do jazz americano... As expressões são diversas em todo o mundo, apontando para uma espécie de academicismo e sofisticação populares.

Santiago ainda vê a necessidade de se tocar na “hermenêutica da profundidade”, quando existem várias topologias se pronunciando como a que valoriza o modo de olhar sobre a superfície, a exemplo de Foucault, interessado em uma genealogia e na ordem dos discursos(o ambiente do fato dos discursos); não criando significados (outro postulado modernista), mas articulando significantes que mudam as intensidades, ativam as intensidades como quer Deleuze, colocando as coisas sempre no meio, no acontecimento, nunca em um princípio nem e em um fim, que seria buscar na criação a potência de criação e vice-versa como propõe Nietzsche.

A melhoria da produção da indústria cultural como forma de melhorar o gosto, não é defendida por Santiago, mas ele antevê um caminho oposto com a melhoria do gosto para a melhoria dessa expressão simbólica- claro que Silviano está usando “gosto” de modo diverso do “senso estético do público”, que contaminou a interpretação da arte, por séculos, “gosto” aqui se refere a prazer resgatado pela estética, como pensa Guattari – uma curtição. Mas também por toda argumentação feita, essa “melhoria do gosto” não

se dará por uma espécie de purificação operada por uma injeção de valores da cultura erudita. Silviano já deixou bem claro que os elementos dessa tradição ocidental podem entrar em um processo híbrido, onde os elementos da cultura pop, os simulacros consigam ser empregados em uma estética que compreenda esses discursos como legítimos, pois fazem parte de um contexto histórico, que formou subjetividades, mas que para isso amalgamou, de forma correta ou não, aspectos culturais extremamente importantes que podem ser recontextualizados.

De qualquer maneira nessa cultura que foi apropriada pela indústria cultural existem hibridismos que contam a nossa história, preservam a nossa memória e instrumentalizam o povo a formar sua identidade e a resistir a processos de opressão, como ocorreu ao longo da trajetória nacional. A sabedoria popular está ali, pronta para ser ativada por uma reorganização de elementos e por um olhar criativo e emancipatório destes. Ao desconhecer tudo isso e considerar o eruditismo como a bandeira do salvacionismo, se estará solapando uma subjetividade marginal, no entanto, pulsante, com o verdadeiro potencial para se formar na contemporaneidade o ideal modernista da formação da cultura nacional, só que dessa vez, realizando os agenciamentos pelo impulso do diverso que se diversifica, não havendo mais modelos referenciais a serem seguidos, apenas arranjos semióticos que estarão vibrando em um processo sincrético.

A luta política dos grupos minoritários pela busca da própria identidade passa necessariamente pela pesquisa e recuperação de objetos de cultura julgados inferiores pela tradição moderna a partir dos seus padrões centrados (considerados “objetivos”) de avaliação. “O valor de um objeto cultural depende também do sentido que se lhe dá a partir de uma nova leitura, sobretudo se essa desconstrói leituras alicerçadas no solo do preconceito” (SANTIAGO, 2004, p.132)

De outro lado, é preciso ficar sempre atento para o fato de que valores eruditos, como diz Santiago, “guardam fortes compromissos com os centramentos étnicos, sociais e sexuais” (Id.). Em contrapartida, a inserção no popular tem um significado importante para a definição da forma como vamos pensar a sociedade e organizá-la a partir de então, entendendo cada vez mais a cultura como criadora de subjetividades e decisiva para o destino de uma existência humana, nesse momento global, que representa exploração máxima pelo capital, mas também contato máximo entre culturas diversas. É fundamental então compreender o popular e as tecnologias subjetivas para saber que

“homem” pode resultar ou resultará desse multiculturalismo, ter uma noção de como atuar diante dessa nova força sincrética, como atuar na fronteira. Esse é o aspecto político da cultura vislumbrado por Homi Bhabha.

Nesse contexto de “fechamento” do modernismo e aparição de saberes e fazeres contemporâneos com a influência da indústria cultural e com a abertura maior para as falas silenciadas (a minorias étnicas, sexuais e de gênero e as questões de classe social, por exemplo), a sua apropriação na formulação sincrética, nessa realidade que se movimenta com vários fluxos presentes, surge o romance ‘Essa Terra’ vindo das mãos de um escritor que foi jornalista e era e foi por toda a vida um publicitário.

Torres foi um dos primeiros desse período a romper com linearidade da cronologia narrativa; provoca desconstruções semânticas com uma intensidade dilacerante, produzindo sentidos que levam para o campo da assignificância. No entanto, Torres traz da publicidade uma síntese que retira o leitor de sua posição passiva e confortável e lhe insere no meio da história e no seu espaço público próprio cheio de contradições, conflitos e tensões, para também tornar igualmente viva a sua poética, retirada desses escombros.

A leitura contemporânea, segundo Santiago em “Leitor e cidadania”(Ibid), situa-se no que ele chama de “clave” de uma política localista e de uma política cosmopolita. Essa dialética localismo/cosmopolitismo não tem mais a intenção de inserir o Brasil no concerto das nações, portanto, o aprimoramento formal ou sofisticação estética não assumem tanto mais o lugar central, como uma linha de montagem para exportação, para dar relevo a aspectos que vão determinar a subjetividade brasileira de maneira a não mais se pautar por uma democratização moderna, do indivíduo de direito, mas a partir de um multiculturalismo, onde os agenciamentos do desejo se constituem assumidamente de forma coletiva, na alteridade - as subjetividades coletivas.

(...) o modo como o leitor se alimenta do romance para representar a história nacional de um dado país, tanto na sua unidade *imaginada* de comunidade quanto na sua *fragmentação* subversiva desta em diferentes regiões. Essa regionalização tem o fim de assinalar os desníveis econômicos e sociais que a política da identidade social camufla. (Ibid, p.168)

Por isso é que Santiago decreta que os ciclos de interpretação do modernismo estão todos esgotados, houve um deslocamento das questões sociais e culturais, que por sua vez forçou uma visão sobre a estética que adotasse outros pressupostos entre eles a anulação dos centros valorativos - crítica especializadas, instituições de arte, como também, o esvaziamento dos aparelhos analíticos e da necessidade de expressão de significados por eles produzidos.

Também nota-se que nesse momento a arte como campo autônomo conquistado pelo modernismo, agora tem que abrir mão de suas fronteiras para promover a imersão (não mais a inserção) no cotidiano, sem perder essa mesma autonomia. Santiago propõe ler Guimarães Rosa no contexto universal e ler Proust no contexto brasileiro. Esse é um antídoto tanto do regionalismo que remete a um provincianismo, quanto um universalismo tomado como referencial.

As categorias do nacional e do universal estão sendo mais do que nunca desconstruídas na contemporaneidade, colocando fora certa vinculação moderna ao iluminismo e retirando qualquer tipo de padrão da Europa ou dos países desenvolvidos para o julgamento estético ou para estabelecer o nivelamento dos gostos. O protagonismo dessa desmontagem se faz pelos novos e diversos movimentos sociais, que propõem formas plurais de subjetivação que não mais podem ser inscritas no projeto tradicional de nação que o modernismo não foi capaz de por abaixo de maneira tão radical como se pensa hoje. Isso é o que Silviano chama da busca de uma política identitária para os grupos minoritários.

(...) corretamente julgam(os grupos minoritários) que a ideia e a prática do nacional, da políticas do nacional no ocidente, foram arquitetadas pelo poder dominante através de divisões sociais e políticas internas, calculadas, e que essas divisões tinham um sentido de rejeitar determinados segmentos sociais da nacionalidade (mulheres, índios, negros, homossexuais, grupos religiosos etc.) para a margem da cidadania atuante.(Ibid p. 169)

A demanda desses grupos emerge no contemporâneo, portanto foge aos pressupostos analíticos da modernidade- no caso a operação por significados- para uma atuação que é política e cultural e que se dá na trama dos significantes e na corporeidade (do gesto, do acontecimento) e até na assignificância ou no não-representável. Esse aspecto ilustra bem a fronteira moderno/contemporâneo. Uma imersão no presente no

caráter público das performances, subdividido não mais por indivíduos autônomos, auto-referencializados e racionais, mas por subjetividades coletivas, sujeitos coletivos- esse é o solo da contemporaneidade, que incorpora instrumentos do moderno mas desterritorializando-os. Como essas minorias se interligam a grupos internacionais com a mesma finalidade, o nacional/universal também se fragmenta por meio dessa atuação referida como uma “política de globalização atuante”(Ibid. p. 170).

Um sintoma dessa nova percepção e do seu potencial político é que ainda não existe um partido no país que abrigue esses grupos com suas reivindicações identitárias. Portanto, é uma obra que se caracteriza nessa necessidade do contemporâneo, que está mergulhada nessa massa multicultural, que recebe informações, mas que produz intensamente seus discursos. Torres ouve essa voz silenciada e a faz ecoar, mas em sua potência de silêncio, pois é justamente essa diversidade de comportamentos, essa afirmação de identidade e a construção de subjetividades que se tornam o personagem central do romance.

Nelo com sua desventura dessubjetivadora apenas denuncia o projeto nacional como agenciamento capitalístico, de acordo com as constatações de Félix Guattari(2011), que promove a captura do desejo. Nesse ponto é que a subjetividade negada ou apropriada por esse agenciamento emerge mostrando a sua capacidade de resistir e de articular modos de resgate da agência desejante e da poética, como coloca Aristóteles (1921 apud Agamben, 2012). Santiago vê na fragmentação a forma com que esses movimentos subterrâneos de desestabilização fraturam os dois conceitos hegemônicos nacional/universal, justamente porque essas instâncias epistêmicas e hermenêuticas buscam sua força em aparecerem como “únicas” e “compactas”.

Os processos estéticos e políticos descontínuos e múltiplos plurais, coexistem por todo o planeta, trazendo certo desconforto filosófico para leitores que buscavam uma visão analítica e evolutiva da política, vale dizer, da história universal. E se contentavam com ela. Essa fragmentação (no presente caso, da leitura) transparece em um discurso ficcional que perdeu duas certezas que tranquilizavam o leitor tradicional. (Ibid. p. 173)

Interessante é que Torres finca os dois pés na contemporaneidade, lembrando a postura estética de Tarsila do Amaral em sua exposição em 1919, que suscitou as críticas conservadoras de Monteiro Lobato, ensejando a reação dos modernistas, que culminou

com a semana de 22. Não se pretende aqui comparar a repercussão da obra e a importância dos eventos enquanto marco histórico, a lembrança é só para entender como indivíduos incorporam fluxos que são coletivos.

2.2 Uma literatura revolucionária e suas assignificâncias

Se a língua é um dos elementos da unidade nacional, se também é construída para expressões de uma universalidade metafísica sob a primazia da razão, ela própria já vem composta da inviabilidade de dizer qualquer fato ou sentimento que desarrume ou negue essa lógica para a qual foi construída. Deleuze em vários momentos reafirma essa inviabilidade, sobretudo em um texto como a “Literatura e Vida” (1993). No entanto, assim como ocorreu no modernismo, o investimento linguístico ou semiológico recai sobre a sintaxe, nas probabilidades de combinações dos elementos enunciativos do que sob os significados propriamente ditos. Os novos significados passam a surgir na medida em que uma nova sintaxe se compõe e mesmo na contemporaneidade quando o significante toma o lugar do significado, não quer dizer que seja uma mudança no signo, mas antes uma mudança na sintaxe.

Mas não existe um modelo a ser seguido, pois as operações se dão pelo uso menor de uma língua a partir de um devir – mulher, animal, nordestino, homossexual. Criar essa língua menor quer dizer fazer desterritorializações sintáticas, distorções sintáticas que só se compreendem pelo entendimento do devir. Ela (a língua menor) se apresenta como linha de fuga e sua potência se dá porque não se prende a nenhuma formalização – tudo ocorre pela multiplicidade, pelo possibilitar outros devires, que só se alcança nas intensidades. “A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários, criados de cada vez, para revelar a vida nas coisas”(Ibid, 1993, p. 113). “Talvez para escrever seja necessário que a língua materna seja odiosa, mas de maneira tal que uma criação sintática trace aí uma espécie de língua estrangeira, que a linguagem toda inteira se revele o seu lado de fora, para além de toda a sintaxe”(id.)

O devir, para Deleuze se alcança por zonas de indiscernibilidade, de vizinhança, de indiferenciação. No devir mulher não se enxerga mais a mulher, essa se produz por algo que lhe indefine. As mulheres de Torres em “Essa Terra” são ditas de onde elas não são: a mãe se transforma numa extensão de uma máquina de costura, para sustentar os filhos

deixando a função maternal e todo o afeto para adentrar um discurso político de emancipação feminina, propenso a falar de todas as mulheres porque remete a individualidade das filhas. E a sintaxe utilizada por Torres é que permite que essa língua menor das mulheres possa surgir como de fato ocorre como parte de suas angústias e necessidade de transformação, a possibilidade de expressar essa resistência, impossível em uma língua que não seja menor- tendem ao limite do “assintático” (Id. P.17).

Não se pode dizer que a contemporaneidade leu Deleuze, mas também não podemos dizer que Deleuze não influenciou a contemporaneidade. O fato consiste em que o autor simplesmente conseguiu ver nos experimentos modernos que caminho a língua iria seguir para inscrever as novas demandas sociais no estabelecimento de modos identitários.

O devir também tem essa característica de individualizar o coletivo, quer dizer o indivíduo(personagem) só ganha a dimensão do vivido porque ele se insere, é tomado pela intensidade de uma linha de fuga produzida coletivamente, no caso despertando a potência do impessoal, algo que se assemelha a qualqueridade do Agamben(1993) que veremos adiante. “A literatura começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos retira o poder de dizer EU” (Id. 1993, p.114).

Claro, as personagens são perfeitamente individuadas, e não são nem vagas nem gerais; a todos os seus traços individuais elevam-nas a uma visão que as transporta para um indefinido, como um devir demasiado poderoso para elas(...). (Ibid, p 114)

Se estou considerando que aquilo enxergado como literatura menor por Deleuze já se encontrava presente no modernismo e que sua intensificação seria o traço do contemporâneo, isso ocorre porque ele também é um autor que dá conta dessa realidade que surge diante de uma nova organização social, que não encontra mais expressão na universalidade, no estruturalismo tanto linguístico quanto psicológico, nem em uma metafísica. É para essa comunidade que surge que Deleuze escreve, portanto se Torres faz o mesmo, não importa que ele venha de uma cidade pequena do interior baiano, ele também segue essa noção de devir do filósofo francês; faz uma literatura que rompe com uma língua universal hegemônica, constrói uma rede de significantes e para dar conta dela inaugura uma sintaxe própria.

Então vemos um baiano, com um grau de instrução muito bom, imerso na cultura popular brasileira, operando com as mesmas noções de um francês que teve todo acesso à formação erudita europeia, mas a criticou como um modelo que não soube conjugar-se(ou não o quis) com as formas de expressão de um público não erudito, marcado pelos meios de comunicação e pela globalização como fenômeno social e econômico. Portanto, Silviano acerta quando coloca que formação erudita e cultura popular não se excluem, se a intenção do erudito for revolucionária.

Quando em “A Aula”, Roland Barthes (1977) afirma que a linguagem é quem inscreve o poder e complementa dizendo que “um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que aquilo que ele obriga a dizer”, (Op, cit, p12) nos faz acreditar como validos os pressupostos de uma literatura menor de Deleuze, ou seja, o uso menor de uma língua. Falar para Barthes significa sujeitar-se. Deleuze diz claramente que existem coisas que são impossíveis de serem ditas em determinada língua, portanto, aponta para essa necessidade de reformulá-la para permitir que se diga, construir uma outra língua com os elementos daquela que ocupa papel hegemônico. Entendo que no âmbito de um poder, que assume uma forma global como concebe Barthes, de fato, as desterritorializações dentro de uma língua se fazem em correspondência com outros devires que estão em busca de uma identidade minoritária, aqui nos remetendo a Santiago (ibid.).

(...) Por toda a parte por todos os lados, chefes, aparelhos, maciços ou minúsculos, grupos de opressão ou pressão: por toda a parte vozes “autorizadas”, que se autorizam fazer o discurso do poder: o discurso da arrogância. Adivinhamos que o poder está nos mais finos mecanismos do intercâmbio social: não somente no Estado, nas classes, nos grupos, mas ainda nas modas, nas opiniões correntes, nos espetáculos, jogos, nos esportes, nas informações, nas relações familiares e privadas, e até nos impulsos liberados que tentam contestá-lo: chamo de discurso de poder todo aquele que engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade de quem o recebe. (BARTHES, Ibid, p. 11)

Quando ele diz “tudo aquilo que engendra o erro”, afirma que os demais discursos que não cabem no que a linguagem nos impõe é atribuído como erro e deslocado para a margem. Ora, mas não foram os teóricos ou os escritores como Torres que inventaram formas de resistência linguística ou mesmo a literatura menor. A relação é exatamente

inversa, quem as criou foi o povo e os estudiosos e os artistas foram sensíveis a ela pelo menos em potência. Kafka percebe isso, fica claro que Deleuze, referindo-se ao romancista, identifica em seu livro o uso de uma prática que já está nas ruas assim como ocorre com Barthes e com Torres. Esses homens apenas leram as produções do saber popular, mas as intensificam quando fazem a inscrição destas no campo literário ou acadêmico ou retiveram delas o devir revolucionário. Talvez, dizendo melhor, a sociedade produz a cultura como modo de vida de onde um escritor ou teórico sensível pode extrair uma sintaxe representativa desse coletivo, desse delírio.

Deleuze (id. p. 15) considera que um povo menor é aquele envolvido em um devir revolucionário e que a literatura fala de um povo que falta, inventar um povo que falta (mas que já está em devir, justamente por essa falta), o escritor tem a função de construir esse povo, mas não que ele vai inventá-lo seguindo um ideal, mas que ele vai expressar esse devir que é sempre um discurso inaudito e coletivo. Como expressá-lo para que ele continue com sua potência de inaudição e como dar-lhe visibilidade sem que ele perca a sua potência de invisibilidade? Disso resulta a indiscernibilidade do devir e se percebe o grau de desterritorialização dessa literatura.

O uso negador, revolucionário da língua, como o campo mais legítimo da luta contra-hegemônica está bastante evidente no discurso de Barthes, entendendo que é no interior da língua que ela deve ser combatida e desviada. “Essa trapaça salutar, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu chamo quanto a mim: literatura” (Op. cit, p.15).

Barthes destoa da concepção de devir de Deleuze quando tenta uma reflexão entre o real e a literatura, dizendo da impossibilidade desta de retratar o real se aproximando de uma concepção lacaniana, mas tomando a palavra “real” segundo o senso comum, ele considera a literatura como um “desejo do impossível”(Ibid. p. 22).

Deleuze em “O que é uma literatura menor?” (1977) coloca o devir sempre como uma vizinhança, um entre ou um dentre, como algo inacabado. No “devir mulher” já não podemos distinguir uma mulher, como já mencionei aqui o exemplo da mãe de Nelo, acoplada a uma máquina de costura, é “um entre mulheres”. Quanto ao escritor, a característica é da impossibilidade de escrever em uma língua materna, é um devir escritor, um entre-escritores. A sua característica coletiva já mencionada aqui, faz com que aquilo que o escritor diz sozinho já seja uma ação coletiva, ou seja, o campo

político já contaminou o enunciado, existe uma ação emancipadora na forma de criar uma língua o que não pode ser dito na língua nacional.

Acredito que Torres busca isso em “Essa Terra” o tempo todo, tenta, ao menos, criar uma língua que permita manifestar o devir do “Junco” o que ele tem de político de oposição a uma captura do desejo, de contraposição a uma subjetividade modelizante capitalística. A literatura tem, portanto, a função de forjar uma solidariedade entre os oprimidos e marginalizados, mas não em discurso ideológico de denúncia, mas de dar meios para que uma fala, não autorizada pela própria sintaxe de uma língua materna, se expresse e faça a sua denúncia, um devir que construa o povo que falta, que recupere o desejo de se coletivizar de sua maneira própria e engendre uma solidariedade. Criar o povo que falta, “expressar uma outra comunidade, forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade”(ibid. p. 27).

Para o autor, o enunciado não remete nem a um sujeito de enunciação que seria sua causa, nem a um sujeito de enunciado que seria seu efeito, ele é um coletivo, um entre, o que perpassa e permeia, sempre um meio, um devir que está em uma espécie de eterno retorno, mas que volta a si mesmo sempre diverso, sempre gerando zonas de vizinhança. René Wellek e Warren, mesmo dentro de uma noção marcadamente estruturalista, entendem que a sintaxe pode mudar o sentido das palavras.

(...) o significado da poesia é contextual: uma palavra transporta não só seu significado léxico, mas também a aura de sinônimos e homônimos. As palavras não só tem um significado, como evocam os significados de palavras com elas relacionadas pelo som, ou pelo sentido, ou pela derivação- ou até por contraste ou exclusão. (1955, p.215)

Claro que Deleuze e Guattari compreendem um universo bem mais amplo de sentido, pois para ele a palavra não tem significado fixo. “Encontrar seu ponto de subdesenvolvimento” (id. p.28) está é a frase que considero que sintetize o fazer literatura para Deleuze, equivale a encontrar o devir, aquele que funda a expressão revolucionária, que diferenciando-se permanece o mesmo, para Agamben (1993) o que é impróprio, qualquer, que está no universal e no individual.

É somente a possibilidade de instaurar a partir de dentro do exercício menor de uma língua mesmo maior que permite definir literatura popular, literatura marginal etc. É somente a esse preço que a

literatura se torna realmente máquina coletiva de expressão e se torna apta a tratar, desencadear os conteúdos. (DELEUZE, 1977, p.29)

A linha de fuga é uma matéria viva expressiva, por isso que ela está fora da sintaxe, não cabe na sintaxe. Ela tem em potência uma autoexpressividade, a vida tem suas formas de expressão, ser criativo é estar imerso nessa intensidade, mas não tomado, mas livre, porque ela é desejo e não ideia e forma, está sempre no meio, por isso está além do logos e das formas é o antes de existir, perene, no que se entende da arqueologia de Foucault. Está no interior das palavras como intensidade, como imanência do fluxo discursivo: “abrir a palavra para intensidades interiores inauditas, um uso intensivo assignificante da língua” (Ibid. p. 34). Enxergo em Torres essa capacidade alquímica, do sujeito trespassado pela coletividade do “Junco”, preenchido por algo que lhe excede, trabalhando desesperada e duramente para construir uma língua em que possa dizer aquilo que é comum, que parte de uma intensidade auto-criadora, mas que precisa do artista para se materializar, precisa que o artista lhe encontre os meios, deixar fluir em sua individualidade, princípio criador forjado pelo coletivo, isso que lhe transcende e lhe dilacera, mas que só assim constrói “o povo que falta”.

2.3 Indústria cultural, jornalismo e literatura

Para uma leitura do romance “Essa Terra” no contexto contemporâneo é importante saber que relações existiam entre a indústria cultura na época que ele foi escrito e hoje. Como profissional de comunicação que passou por uma formação universitária, eu percebo que falamos de épocas distintas, mas que se interligam em alguns aspectos. Acho de extrema importância o enfoque de Pierre Bourdieu, quando se ocupa do cotidiano do fazer jornalístico, acho que quando responsabiliza, em parte, o jornalista, pela atuação da indústria cultural como intermediação entre as pessoas e as realidade sempre de forma a se auto-impor e criar laços de dependência com o público. Entender a relação entre a literatura e jornalismo é exatamente perceber as diferenças e igualdades que existem entre ambos. Qual as convergências e divergências entre Torres jornalista e publicitário e Torres romancista. A questão é que estamos em meios de produção diferentes, lidando com o mesmo mercado e com o mesmo público, e com técnicas que se avizinham. Do mesmo jeito que já se falou da morte do autor, hoje fala-se da morte do emissor(do *mass media*). Estamos, agora, mais próximos. Na Faculdade de Comunicação da Ufba, onde me graduei, havia uma divisão, a literatura era nosso

norte de como escrever um bom texto e como pesquisar novas formas de fazer jornalismo e de se obter um estilo próprio, a escola não era ortodoxa, nos ensinava a entrar e a sair do modelo exigido tecnicamente.

Havia três jornalistas escritores Rui Espinheira, Florisvaldo Mattos e Emiliano José e um colega, atualmente professor da Faculdade, Fernando Conceição. Estava presente também um grupo de poetas marginais, puxado por Dori e Brandão. Dori não era aluno da Facom, na época Escola de Biblioteconomia e Comunicação - EBC, mas ficava por lá o dia inteiro. Na piedade, todos os dias, à tardinha, ia ouvir os Poetas na Praça, liderados por Antonio Short. Particpei de um grupo “clandestino” de poetas, chamado “Cavaleiros do Apocalipse”- Lili, Davi, Nelsinho e eu – era um grupo secreto, só nós mesmos sabíamos da sua existência, escrevamos poesia e compartilhávamos no grupo. Nelsinho não escrevia, entrava com os discos de rock. Em Alagoinhas, era o estudante de jornalismo amigo dos artistas, vi tudo, particpei de tudo, respirava arte naquele tempo, por isso faço ideia do que pode ser a arte no cotidiano ou a arte do cotidiano.

Era uma época dos livrinhos de mimeógrafos, dos fanzines. Mas acho que minha experiência mais literária, além das poesias, foi o cinema e o teatro. Ir toda a semana para a Sala Walter da Silveira era uma obrigação religiosa, como assistir as quartas musicais na Reitoria. Com Walter Smetak e sua música duodecafônica e a figura de Piero Bastianeli. Fui aluno de cinema de André Setaro, de Guido Araújo e fiz três oficinas para complementar o aprendizado formal, fiz oficinas de teatro também, uma com Felinto Coelho inclusive. A Facom também trazia pessoas importantes da cena cultural para realizar palestras no auditório. Ouvi gente como Jimmy Cliff⁶, Regina Dourado⁷, Walter Salles Jr⁸. Assisti a diversos shows no Teatro Castro Alves - TCA, no Teatro no Vila Velha e na Escola de Teatro.

Mas voltando à influência na literatura para a formação jornalística. Ler romance era fundamental, até porque no estudo do “Lead”, que é o parágrafo inicial do texto jornalístico com sua pirâmide invertida, existia o “lead literário”, utilizado para matéria especialíssimas, onde o jornalista mostrava que era bom. Nessa condição de colocar a literatura como um laboratório do texto, tínhamos como campo especial a poesia

⁶ Jimmy Cliff, músico de reggae jamaicano, que residiu em Salvador.

⁷ Regina Dourado, atriz baiana, uma das primeiras a pertencer ao elenco de novelas da Rede Globo de Televisão.

⁸ Walter Sales Jr, diretor do filme “Central do Brasil”, que concorreu ao Oscar, mais prestigiado prêmio de cinema americano.

concreta. Poesia concreta e cinema era a fórmula da época, vejo muito disso na escrita de Torres, como vejo na de Saramago.

A relação entre o romancista, o poeta e o jornalista, quanto à opinião pública era ingrata, eles eram e ainda são os mocinhos, nós éramos os que mereciam ser olhados com desconfiança, apesar de termos nossos minutos de fama.

Sobre a técnica e os objetivos e funções das duas atividades. O jornalista trabalha com o mito da objetividade, que se aproxima do mito da verossimilhança na literatura. Os escritores se livraram do seu mito, nós em parte do nosso. Hoje já existe um espaço de ficcionalidade no jornalismo e temos a noção de que estamos produzindo material para a ficção, que dialogamos com o imaginário das pessoas. Eu, que atuei basicamente com Assessoria de Comunicação, me sentia quase que inteiramente no campo da ficção, mas usando a capa da objetividade.

Como também tínhamos nossos grandes referenciais literários no realismo de Machado e no neo-realismo dos regionalistas, percebíamos que estávamos(ambos profissionais) lidando com o fato, que nós fazíamos o recorte dos fatos para se tornar notícia e os romancistas ficção. Estávamos todos trabalhando com a matéria-prima da realidade e do simbólico, só que a literatura alçava um voo bem mais alto que o nosso. Mesmo achando que estávamos descrevendo pessoas, no fundo terminávamos construindo personagens, construindo cenários, de maneira que o conselho dos professores foi bem utilizado, porque estamos sempre, com nosso menor talento, lançando mão de recursos da literatura.

Por outro lado, a pirâmide invertida, a ordem direta, os períodos com no máximo três orações, essas técnicas do jornalismo também influenciam a literatura. Mas acho que o corte cinematográfico e a forma como a câmera passeia pelo plano ótico, o perscruta e detalha, influenciou de igual maneira o jornalismo e a literatura. Acredito que na contemporaneidade, esse espaço entre as duas práticas ficará bem menor, ainda mais com as possibilidades da internet. Considero que é preciso rever a questão da obrigatoriedade do diploma para exercício da profissão, porque mais que jornalistas, os egressos da faculdade são comunicólogos. O caminho é melhorar a qualidade do ensino e interdisciplinar mais o campo de atuação, permitindo espaço maior (porque este já existem vários) para a participação de outros profissionais no jornalismo e vice-versa.

2.3.1 A Indústria Cultural

Com sociedade industrializada, o ideal iluminista de igualdade e liberdade terminou por se desfazer, gerando tensões que estão bem claras nos meios de comunicação. Pensou-se durante longo tempo que a sociedade de massa surge com o enfraquecimento dos grupos de subjetivação primários (família, escola, religião...), essa subjetividade agora passa pela mediação da indústria cultural, que influencia os grupos primários(mesmo com seus vínculos fragilizados) e os indivíduos que na sua condição de massa encontram-se atomizados, na percepção de Guattari estariam também dessubjetivados, com seu “eu” em alto grau de descentralização, diante de uma sociedade que lhe impõe novos paradigmas, novas temporalidades.

Nesse estágio, os meios de comunicação vão gerar perguntas, lançar desafios para os quais só eles têm as repostas. As identidades fragmentadas lhes deixariam(os indivíduos atomizados) inteiramente vulneráveis aos meios de comunicação de massa. Nos primórdios das teorias do campo, esses aglomerados, grandes contingentes humano em ação, tomam o nome de multidão, depois de massa, para, em momento de um discurso mais racional, serem considerados como opinião pública. Segundo Ferreira(apud Hohlfeld e tal,2012) no início da formação do centros urbanos industrializados se percebia as massas como influenciáveis, seduzidas, simples e exageradas, com moral degradada, intolerantes e autoritárias e seus indivíduos eram brutalizados, violentos, promotores do esgarçamento social(P.106). Existia um termo que era clichê dessa época: “a turba enfurecida”. Pode-se ver influência dessa percepção de massa nos “Sertões” de Euclides da Cunha

Ferreira continua afirmando que se pensava, com certa razão, que esses indivíduos estavam libertos dos laços primários formadores da sociedade e da sociabilidade e que as categorias de massa lhes serviriam de substitutos. Influenciando tão diretamente no processo de subjetivação, os meios de comunicação teriam um poder de determinação que justificaria a teoria hipodérmica, de matriz Behaviorista(estimulo/resposta). Essa teoria não se sustentava, mas diante da curiosidade e da novidade que os novos meios de comunicação representavam e da forma como eles se estruturaram, ganhou um certo poder temporário na formação das consciências, mas nunca foi uma unanimidade.

A teoria crítica da Escola de Frankfurt, que já citamos aqui, não era menos severa, ela atribui aos meios de comunicação a formação de um senso comum alienado e a

produção de um gosto artístico inferior, inibidor da criatividade, formando consumidores de produtos de baixa qualidade ou de nenhuma qualidade artística. Para especialmente Theodor Adorno(2002), os meios de comunicação mantinham a massa mal informada sobre os fatos sociais, políticos e estéticos, formando um grande contingente de alienados, aspectos que se tornariam sua característica fundamental, a ponto tocar no essencialismo, nas abordagens sobre senso comum. Adorno não se afasta muito da concepção da teoria hipodérmica. Contudo, ele faz vinculações quanto à atuação da indústria cultural na esfera do lazer e do desejo que são pertinentes.

O que não se diz é que o ambiente em que a técnica adquire tanto poder sobre a sociedade encarna o mesmo poder dos economicamente mais fortes sobre a mesma sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação, é o caráter opressivo da sociedade que se auto-aliena. (Ibid, p.09)

Adorno se refere a um gigantesco mecanismo econômico tanto no trabalho quanto no lazer, este se tornando mecanismo alegre de domesticação para o primeiro, sendo um dispositivo para conservar os trabalhadores dentro da mesma disciplina das fábricas, por meio de modelos de pensamento e de comportamento, a partir de um conjunto de valores apropriados para esse fim, é a isso que Guattari chama de processo de subjetivação capitalístico. “Quanto mais a técnica é aperfeiçoada reduz a tensão entre a imagem e a vida cotidiana. Percebe-se o paradoxo da routine transformada em natureza”(p.19).

Parece que o auge dessa apropriação técnica do cotidiano, dessa infiltração que se torna desejável e faz parte da natureza e do destino humanos se consolidou grandemente no anos 50, os anos dourados, onde uma classe média se forma e é plenamente satisfeita. Como se conseguiu isso, com a intervenção no lazer e no desejo, desdobrando-se em áreas mais densas como a religião e a política e construindo uma arte que é consumida dentro da leveza do lazer e do desejo- do prazer fácil, mesmo que efêmero. Nesse período de fato, não há terreno para as vanguardas, embora logo adiante, nos anos 60, todo esse modelo será contestado.

A diversão é o prolongamento do trabalho sobre o capitalismo tardio. Ela é procurada pelos que querem se subtrair aos processos do

trabalho mecanizado, para que estejam de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização adquiriu tanto poder sobre o homem em seu tempo de lazer e sobre sua felicidade, determinada pela fabricação dos produtos de divertimento, que ele apenas pode captar as cópias e as reproduções do próprio processo de trabalho.(Id, p.31)

Quanto ao desejo, o mecanismo da indústria cultural é ainda mais assustador:

Lei suprema é que nunca se chegue ao que se deseja e que disso se deve rir com satisfação. Em cada espetáculo da indústria cultural, a frustração permanente que a civilização impõe é, inequivocamente, outra vez imposta. Oferecer-lhe uma coisa e ao mesmo tempo privar-lhe dela é processo idêntico e simultâneo. Este é o efeito de todo o aparato erótico. Tudo gira em torno do coito, justamente porque este não pode acontecer.(Id. p.37)

A indústria cultural, segundo Adorno, produz um riso em seu público que é uma farsa de felicidade, como também, constrói produtos, cujo o somatório dos sentidos é aniquilar com qualquer significado. Adorno diz que o ser humano se vê completamente anulado diante das forças econômicas. Podemos perceber, portanto, a complexa situação de Nelo nessa afirmação. Depois da teoria crítica, os conceitos de *Agenda Settings* e *Espiral do silêncio*⁹ foram bastante usados nas análises dos meios de comunicação. Essa agenda se refere ao que vai entrar na ordem do dia nas discussões públicas e a espiral do silêncio é disposição de renegar uma ideia própria contrária a do grupo em troca da manutenção do pertencimento.

O entendimento de que a massa não era um conjunto de indivíduos alienados e influenciáveis, mas que tinham mecanismos de subjetivação e de filtro das informações

⁹ Segundo Giovandro Marcus Ferreira(As origens recentes: os meios de comunicação pelo viés...in HONHFELDT e tal,2012) Agenda Setting e a Espiral do Silêncio “trabalham com a perspectiva massificante sob a égide dos mass media sobre os indivíduos. Na agenda setting os temas midiáticos passam a ser tema das conversas do dia-a dia, a preocupação não está em determinar como pensar, mas no que pensar. “A espiral do silêncio ressalta por sua vez a imposição dos mass media, não pela força de agendar temas a serem conversados, mas pela força de provocar o silêncio. Partem do pressuposto de que “os indivíduos buscam evitar o isolamento, levando-os a se associar as opiniões dominantes”.(Pgs112/113)

passa a se apresentar no campo teórico a partir dos Estudos Culturais, segundo Escosteguy (“Os Estudos Culturais” in Hohlfeldt e tal, 2012). Os Estudos culturais vão colocar claramente que a cultura como modos de vida, identificada em pequenas ações coletivas ou formas de pensamento, caracterizariam um mecanismo de formação identitária, um processo de subjetivação que causava importantes operações de tradução e resistência perante os conteúdos dos meios de comunicação, indo além, criando uma área de indiscernibilidade, terreno de fortes produções híbridas. Pesquisas sobre receptividade tornaram-se exaustivas a partir de então. Logo após, observando o que aconteceu na Facom-Ufba, viu-se uma tendência a seguir as teorias de Bourdieu e analisar a indústria cultural a partir da sua autonomia.

Hoje se fala muito da presença da Análise do Discurso-AD- em comunicação. Esta corrente de pensamento junto ao jornalismo irá se preocupar em contrapor fundamentos básicos do valor/notícia, aquilo que faz um fato ter relevância para ser narrado e veiculado pelo jornal, com várias questões ligadas à enunciação, associando-se à linguística, sobretudo a vertente de Pierce¹⁰, como também à semiótica com ênfase nos trabalhos de Roland Barthes¹¹ e Bakhtin¹². Vão tratar de assuntos do campo cultural e antropológico como as memórias coletivas e as analogias históricas no texto jornalístico, as mensagens meta-comunicativas que direcionam a leitura e orientam o trabalho dos profissionais. Atenta-se para as questões de enquadramento, como o aspecto do fato a ser recortado e para as análises narratológicas, que irão se ater muito com as questões da temporalidade, em resumo, se ocupa da performance discursiva diante das especificidades dos enunciados midiáticos- avaliando produção-consumo e significação. A AD no âmbito da indústria cultural vai também revisitar as teorias da Escola de Frankfurt, principalmente as pesquisas de Adorno, Horkheimer, Walter Benjamin. Pelo pouco que conheço dessa abordagem, percebo alguma proximidade com

¹⁰ Charles Sanders Pierce - A Semiótica Peirciana pode ser considerada uma Filosofia Científica da Linguagem. A Fenomenologia é a ciência que permeia a semiótica de Peirce, e deve ser entendida nesse contexto.

¹¹ Barthes usou a análise semiótica em revistas e propagandas, destacando seu conteúdo político. Dividia o processo de significação em dois momentos: denotativo e conotativo. Resumida e essencialmente, o primeiro tratava da percepção simples, superficial; e o segundo continha as mitologias, como chamava os sistemas de códigos que nos são transmitidos e são adotados como padrões.

¹² **Mikhail Mikhailovich Bakhtin** foi um verdadeiro pesquisador da linguagem humana, Seus escritos, em uma variedade de assuntos, inspiraram trabalhos de estudiosos em um número de diferentes tradições (o marxismo, a semiótica, estruturalismo, a crítica religiosa) e em disciplinas tão diversas como a crítica literária, história, filosofia, antropologia e psicologia.

os Estudos Culturais, mas com uma ênfase mais na linguagem e um foco muito específico sobre a teoria marxista, ligado aos estudos sobre ideologia.

Nos estudos sobre cultura, subjetividade, linguagem e estética, questões relativas à temporalidade têm recebido grande atenção. Porto (“Folhateen, muito prazer(...) in Ferreira e tal, 2012) pesquisador de AD na área de comunicação afirma que “o presente é propriamente a origem do tempo”. O presente para ele nos dá a noção de presença no mundo, mas que esta só se torna possível no ato de enunciação. O ponto central é viver o agora e torná-lo atual, isto só é possível com a presença do discurso no mundo. A temporalidade para ele é um “dado discursivo fundamentalmente estático, que se projeta no mundo para construir os marcos da experiência social”(2012, p.133). Italo Calvino, só a título de ilustração, cita um trecho de Borges, que diz algo parecido:

(...) refleti de tudo aquilo que acontece com alguém, acontece agora, precisamente agora. Séculos e séculos e só nesse instante é que os fatos ocorrem: homens sem conta nos ares, na terra e no mar e tudo o que realmente se passa está se passando comigo. (1956 apud Calvino, 1990, p. 134)¹³

A despeito de se concordar ou não com essas ideias, esse fragmento diminuto do trabalho de Porto nos mostra o nível de sofisticação que se encontra o estudos da área de comunicação, preparada talvez para estabelecer um diálogo cada vez maior com a literatura quanto com os Estudo Culturais. O que estou dizendo é que o jornalismo não parou no tempo e não se resume a um conhecimento sobre a textualidade e sobre a noticiabilidade. Nesse aspecto, a forma como foi imposta a “não-exigência” do diploma para exercício da profissão representa uma perda no que pode vir a ser esse encontro multidisciplinar que os Estudos Culturais e outras áreas do conhecimento vislumbram.

Os Quadrinhos – Um espaço representativo na Indústria Cultural vem ganhando as histórias em quadrinhos(HQs), juntamente com os games, a moda, as tatuagens, a cultura do corpo. A HQ é um segmento que vem apresentando um interesse cada vez maior por pesquisadores do campo da cultura, da linguística da comunicação, das artes visuais, fundamentando-se em conceitos de várias áreas do conhecimento, principalmente as que convergem para a pesquisa da estética. Écristio Santos (2011), em

¹³ CALVINO, Ítalo. Seis propostas para o próximo milênio-Lições Americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

uma interpretação do personagem da produção e circulação do HQS no Brasil, toca em uma questão importante para a discussão que transcorre nesse trabalho relacionada com a identidade e a identificação. De maneira indireta refere-se à subjetivação e se coloca de forma central nas questões levantadas por Silviano Santiago, abrem a tenência da contemporaneidade de interligar produção midiática e arte. Os quadrinhos já adentraram o cinema, com os super-heróis. No filme *Kill Bill*, Quentin Tarantino¹⁴, insere na filmagem uma sequência de HQ para narrar a infância trágica de uma das personagens. Campanhas educativas são elaboradas com base em histórias de Maurício de Souza, com a turma da Mônica. Santos destaca um período nos anos 60 em que os quadrinhos tinham abordagens sombrias, com temas hoje tratados pela produção marginal, que foram reprimidos por uma lei federal, que tornou o super herói chapa branca, nos Estados Unidos. No Brasil essa conversão se deu por mecanismos não oficiais.

Em torno do herói, Écristio Santos, apresenta várias análises de caráter psicológico, valendo-se também comparações com área da literatura mais propriamente tradicionais. O herói se consagra porque coloca-se em risco por causas humanitárias, mas ao mesmo tempo é revestido de superpoderes. Esse afastamento do herói trágico, das epopéias ou do romantismo, pelo fato destes estarem em inteira vulnerabilidade, gera um questionamento de fundo simbólico que não se tem uma perspectiva de um fim. Nenhum argumento parece se sustentar em definitivo, o debate e a magia desse gênero no momento parecem inesgotáveis. Como então não incluir algo com essa intensidade nas formulações artísticas da atualidade, com toda essa capacidade de alterar o campo discursivo, gerar sentidos os mais diversos e certamente tocar em uma parte da formação da subjetividade muito importante? É importante mencionar que não existem binarismo na dupla herói/vilão, são estabelecidas relações de complementariedade e em muitos casos, existe a clássica situação de que ambos vivenciam o mesmo drama existencial, a mesma marginalidade social.

¹⁴ **Quentin Jerome Tarantino** é um diretor, roteirista, produtor de cinema e ator dos Estados Unidos. Alcançou a fama rapidamente no início da década de 1990 por seus roteiros não-lineares, diálogos memoráveis e o uso de violência que trouxeram uma vida nova ao padrão de filmes norte-americanos.

As HQs dos heróis há muito já ganharam uma carga subjetiva significativa, as versões para o cinema procuram enfatizar exatamente esse aspecto da produção. Mas Écristio Santos nos dá conta de que, desde os anos 50, os quadrinhos já revelavam uma força marginal. Essa linhagem não se perdeu, mesmo com as repressões de governo- aqui e nos EUA. No Brasil, artistas que se tornaram renomados como Glauco, Angeli, Henfil, Laerte, Fernando Gonsalez, Marcelo Lelis, Gus/Guido, Chico e Paulo Caruso, Luis Gê, Edgar Vasques conseguiram, antes das outras formas de arte até, traduzir as inquietações da contemporaneidade, todas elas como que agindo sob determinantes de uma subjetividade fundada nas demandas do corpo (da corporeidade e do prazer) e em uma noção concepção social própria. Estes se tornaram os HQs undergrounds ou undergroundi, seguindo uma tendência americana. Na minha opinião, esses HQs dialogavam com os nossos grandes contistas Fernando Sabino, Rubem Braga, Luís Fernando Veríssimo, mas iam além, como se esses ainda estivessem contaminados ao menos com o formato e a temática modernista de cunho político; se bem que fazendo justiça, Luis Fernando Veríssimo fazia também parte dos cartunistas. De qualquer maneira os HQs avançavam mais, para mim, em vertentes demarcadamente contemporâneas. HQs fundavam uma nova política e uma arte que já se encontra na cotidianidade e sem limites rígidos com a indústria cultural. Esse é o ambiente produtivo que surge “Essa Terra”, estão inseridos no conceito de Foucault do “ambiente fatos em torno do discurso”, o além do contextual narrativo. Santos lembra, no entanto, que não existe vinculação estreita entre HQ e Indústria Cultural e que nos anos 60 também surgiram iniciativas que tentaram evidenciar essa separação. Vejo a possibilidade dos HQs estarem em “Essa Terra” ou pertencerem ao mesmo fluxo cultural. Percebo a potência dessa forma de produção para responder a indagação: e agora para onde seguir? A arte contemporânea já tem sua pequena história e onde minimamente se auto-referencializar.

Ocultar mostrando. Esse é um intertítulo de um livro Pierre Bourdieu “Sobre a Televisão”(1997)¹⁵ que me aproprio para construir esse breve cenário da Indústria Cultural e assim poder localizar minhas impressões sobre esses dois campos culturais que é o jornalismo e a literatura, para não me perder em relatos de “cases” que seriam interessantes, mas que fugiria do rigor científico a que esse trabalho se pretende.

¹⁵ BOURDIEU, Pierre. Sobre a Televisão. Rio Janeiro: Jorge Zahar, 1997

Antes de adentrar as concepções de Bourdieu, cito as especulações Ítalo Calvino, sobre a imagem. Para ele existem dois caminhos importantes nesse campo as imagens que se transformam em palavras e as palavras que se transformam em imagens. Ouvi uma definição interessante a respeito: “Tudo aquilo que não é do campo das ideias e nem do campo sensório e do campo imagético”. Talvez tenha lido, me parece algo kantiano. Mas basta nos concentrarmos no pensamento de Calvino para entender a televisão e o cinema. Ele acrescenta: “a imagem(...) apresenta-se a mim carregada de significado, mesmo que eu não o saiba formular em termos discursivos e conceituais”(Id. 104). No mesmo parágrafo, Calvino afirma que as imagens apresentam-se em grupos, “formando um campo de analogias, simetrias e contraposições”

Entendemos, portanto, que a criação artística como afirma Santiago ou o “reconhecimento coletivo do eu”, como explicou Hall, não podem prescindir de uma compreensão da sociedade frente aos meios de comunicação, especialmente à televisão, dado a importância que a imagem tem no processo de subjetivação e social. Uma transmissão televisiva além de envolver elevados custos, ela tem propósitos muito específicos que extrapolam o campo econômico, para tratar da organização social como forma de viabilizar a sistemática de um determinado modo de produção. Existem certas perguntas, segundo Bordieu, que norteiam essa prática, realizada pelos profissionais da área, indagam: “ele tem algo a dizer? Está em condições de poder dizê-lo? O que ele diz merece ser dito nesse lugar? Em uma palavra, o que ele faz ali?”. Interessante que essas mesmas perguntas são feitas pelo telespectador. Por isso que Bhabha enfatiza que a enunciação de uma cultura procura sempre se reinscrever na “política de prioridades e hierarquia culturais e na instituição social da atividade de significação”

Bourdieu ilustra bem a estratégia da televisão de “ocultar mostrando”, não precisa ser discursiva, nem frontalmente ideológica, basta decidir “o que mostrar”, porque a televisão se impõe perante o público como uma janela para o real, um prolongamento da capacidade visual e auditiva, uma grande auxiliar na tarefa de atualização da subjetividade, de analogias, pensamentos, desejos, imagens, reflexões interpretações, é como se a escola formal se estendesse de forma bem divertida e se associasse a escola da vida, a escola das emoções e fantasias, dos jogos de poder, existentes nas relações interpessoais e é a escola do sucesso, a mesma que Nelo entrou sem nem perceber. Os enunciados dos meios de comunicação chegavam ao Junco pelo deslocamento regional

e por meio do retorno de migrantes. Bourdieu mostra esta que é a grande estratégia dos meios de comunicação e da televisão especificamente:

Ora, o tempo é algo extremamente raro na televisão. E se minutos preciosos são empregados para dizer coisas tão fúteis, é que essas coisas tão fúteis são de fato muito importante na medida que ocultam coisas preciosas.(...) A televisão tem de fato o monopólio sobre a formação das cabeças de uma parcela muito importante da população.(Ibid. p. 23)

Obviamente que esse panorama tem se modificado com presença das redes sociais na internet, se bem que a televisão está investindo pesado para manter o diálogo com quem está conectado, ainda mais agora com os smartphones andando para todo lado. Mesmo que mostrando as coisas preciosas, eles podem distorcê-la, esvaziar seu significado, nublar, seccionar, por interferências nas categorias de percepção do público, determinando o que se vê e o que não se vê, “eles operam uma seleção e uma construção do que é selecionado”(Id. p.25).

A televisão é ainda o maior representante do que Stuart Hall chama “opressivas tecnologias assimilacionistas”. Portanto, nesse processo de transculturação do qual falei no primeiro capítulo, a afirmação da identidade diaspórica se torna fundamental, a ponto de Hall considerar a democracia como “luta contínua sem solução final”. Essa inserção no campo discursivo, por si só coloca em evidência a produção simbólica que “impede a articulação social da diferença, da perspectiva da minoria”. Assumindo que a identidade consiste em resistir a uma opressão, que pertence, pois, ao campo do poder- das valorações, hierarquizações e autorizações – instantaneamente, quem se reconhece nesse extrato subalterno, percebe a violência simbólica nas mensagens sutis da televisão e na maneira como ela oculta mostrando- se torna mais sensível para perceber mecanismos assimilacionistas, que impedem a articulação social da diferença.

A subjetividade construída em forma de singularização engendra um chamamento por uma escolha cultural, para a formação de um corpo coletivo das identidades minoritárias, como afirmou Bhabha, essa decisão de se apresentar coletivamente, de tomar o pertencimento como espaço de enunciação, estabelece a fronteira, que de forma maquínica desterritorializa os discursos hegemônicos no dia-a-dia e dessa forma também deslocam o discurso da mídia, pois, segundo o pesquisador, na produção

híbrida, realizada interstício da fronteira, os que se declaram pertencentes a uma cultura ou a um grupo subalternizado, esses indivíduos se interrogam e se inauguram, se singularizam, resistindo à enunciação da Indústria Cultural.

Na intensidade da fronteira, na potência do hibridismo, no auto-reconhecimento identitário são deslocados todos os enunciados marginalizadores. Por isso, é importante que os Juncos ponham em funcionamento sua máquina subjetivadora da “auto-definição comunitária”, criando “elos de reconhecimento, reciprocidade e conexão”, esse é o caminho de resistência ao discurso midiático, é a sua profanação. Nesse aspecto, precisa-se pensar como meios de comunicação e criação literária podem atuar nessa produção fronteira, de forma articulada. Essa perspectiva não pode deixar de se apresentar com sua potência na totalidade do discurso contemporâneo

Após esse rápido passeio(rolezinho) teórico, retomo as comparações entre o jornalista e o escritor. Acho que os meios de comunicação para um escritor, que geralmente tem uma sólida formação intelectual, é um bom mecanismo para ter uma visão geral dos acontecimentos que vão se somar às suas experiências pessoais e também confrontar-se com o restante da produção artística. Todo escritor tende a ter uma postura crítica com relação a sociedade em que vive. A comunicação, percebo, está chegando a um momento de reinventar-se, base teórica já tem para isso, a despeito da “invalidação” do diploma de jornalismo. Teremos ainda, nós jornalistas, a literatura como referência e como meio de informação. Oferecem-nos uma formação muito boa, pena que a indústria cultural não disponibilize realmente espaço para materializá-la – seria agir em desacordo com sua condição de mecanismo da classe dominante. Ainda continuo acreditando na máxima de que não exista jornalismo sem literatura. Acredito que esse entre-lugar jornalismo/literatura, produzirá muitos hibridismos nessa perspectiva contemporânea e já produz como nos livros jornalísticos de Fernando Gabeira e Emiliano José, em algumas biografias e em romances como “Essa Terra”, que se valem tecnicamente do jornalismo, da publicidade, da poesia concreta e da retomada da vanguarda histórica. Existe jornalismo em forma de quadrinhos também.

CAPÍTULO 3

A SUBJETIVAÇÃO MIGRATÓRIA SINGULARIZAÇÃO E PROFANAÇÕES

A essa altura do texto é fundamental manter a linha de argumentação baseada em autores que tratam da questão cultural em si para realizar um diálogo com dois teóricos do campo filosófico. Por meio de Félix Guattari(2011) será retomado as abordagens sobre no processo de subjetivação, observado a partir das suas implicações com o sistema capitalista ou, como este autor mais gosta de se referir, com os agenciamentos maquínicos capitalísticos.

Quando à obra de Antonio Torres, adiante, ao passar a ser vista a partir das concepções de Giorgio Agamben, ainda se estará tratando do processo de subjetivação, mas aqui os agenciamentos maquínicos do capitalismo serão vistos como os elementos, de acordo com o teórico, da mais nova religião da humanidade, ganhando proporções totalizantes, improfanáveis, com o nível de dramaticidade que têm os alertas de Fredric Jameson (2004) com relação aos avanços desse sistema econômico.

Existem, em contraposição, também duas receitas- fórmulas - na verdade, estratégias, que já são utilizadas pelos coletivos como meios de resistência, mas que são enfatizadas e aprimoradas conceitualmente e em sua praticidade por esses estudiosos, uma perspectiva de fazer com que a massa humana subjugada saia dessa “armadilha” capitalista. Guattari apresenta como proposta a crescente e cada vez mais consciente proliferação de processos de singularização, minando e desterritorializando a subjetivação capitalística, por meio de agenciamentos de ressubjetivação coletivas, ou seja, a partir de elementos identitários que partam de movimentos de resistência, formadores de máquinas desejantes, criativas e autônomas – reposicionamento da economia do desejo, formando uma nova sociedade, com os elementos positivos dessa que conhecemos, por que não?

Agamben (2007) considera que o desmonte dessa estrutura sacralizada pelo valor de troca, só será o resultante da adoção das “coisas” considerando seu valor de uso, com o espírito semelhante ao encontrado nos jogos infantis que produzam deslizamento tectônico dos conglomerados, redes e corpos que efetivam esse constructo de

fetichização, a profanação possível. O próprio Jameson entende que é necessário trabalhar com as referencialidades próprias do sujeito e das produções coletivas dentro de um significado de resistência que seriam os mapeamentos existenciais (Id.), uma ideia complementar, que ficará bem composta nesse quadro de subversão que se pretende acontecer como uma cultura, entendida como transculturalidade e percebida como força de organização de uma nova sociedade como enfatizam Hall e Bhabha, Canclini e Silviano.

O entendimento do que sejam modos de produção cultural oferece subsídios teóricos para que possa me deter no objeto dessa pesquisa que estará se colocando em relação aos meios utilizados por Antônio Torres para caracterizar o processo de dessubjetivação provocado, ao que tudo indica, em ambientes migratórios marcados pelo capitalismo. Essa percepção do fazer literário do escritor baiano terá como matriz topológica a leitura das interligações criativas e disjuntivas do romance “Essa Terra”, percebendo como ele se conecta com problemáticas que ocorrem nas mais diversas áreas sociais, mas que formam uma interação de fluxos para a operação maquínica dos aspectos tanto econômicos quanto sociais das mesmas agências que se apropriam de fragmentos de diversos códigos. Para Guattari entre esses componentes alguns são inconscientes, como também ligados ao do domínio do corpo, a “grupos primários”, a produção do poder(lei, polícia e instância de gênero).

Essa narrativa demonstra muito bem as formas de captura do desejo próprias dos processos de subjetivação capitalísticos. Seus personagens principais entram em um contexto de errância e vão apresentando rupturas cada vez mais acentuadas em sua subjetivação, os núcleos produtores de identidade vão um após outro se desarticulando. A intenção metodológica consiste em colocar esses personagens de ficção, utilizando-se das teorias propostas como mecanismos de percepção que permitem ver como estes vão se “dessemioligizando”, perdendo o poder de representação e de romper com os discursos que são predominantes no campo simbólico. Para Guattari não se trata de almejar a liberdade, noção, segundo ele, ligada à consciência, mas de produzir **subjetividade delirantes**.

Esses processos(de subjetivação e de semiotização) são duplamente descentrados, implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser de natureza extrapessoal, extraindividual(sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos,

etológicos, de mídia, ou seja, sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal(sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de desejo, de representação, de imagem e de valor, modos de memorização e produção de ideias, sistema de inibição e de automatismo, sistemas corporais, orgânicos, fisiológicos e assim por diante).(Ibid, p.39)

Os personagens de “Essa Terra” não rompem com a subjetividade capitalista - pois ainda recusam a singularização, que seria re-semantizar suas vivências- para cair na individuação. Ao que parece, a prisão da individuação leva ao desfecho trágico, presente nessa obra, porém a sua inviabilidade materializada no suicídio reconduz as codificações e as máquinas modeladoras, propulsoras do pensar, do sentir, do perceber, bem antes do agir. A maquinaria se desorganiza, Nelo se sacrifica para ser a causa do seu travamento. Imediatamente outras máquinas de prazer que estavam aprisionadas libertam-se, começam a se por em sua cinética. Vejamos como Guattari percebe esse processo de individuação que aprisiona Nelo:

Seria conveniente dissociar radicalmente os conceitos de indivíduo e de subjetividade. Para mim os indivíduos de uma produção de massa. O indivíduo é serializado, registrado, modelado. Freud foi o primeiro a mostrar até que ponto é precária essa noção de totalidade do ego. A subjetividade não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo. Uma coisa é a individualização do corpo. Outra coisa é a multiplicidade dos agenciamentos de subjetivação: a subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro social. [...] É claro que sempre se reencontra o corpo do indivíduo nesses diferentes componentes de subjetivação; sempre se reencontra o nome próprio do indivíduo; sempre há pretensão do ego se afirmar numa continuidade e num poder. Mas a produção da fala, das imagens, da sensibilidade, a produção do desejo não se cola a essa representação do indivíduo.(Ibid.p.40)

Por isso Guattari retira o processo da formação da psique do plano familiar/individual, e isto está bem claro no livro que escreve com Gilles Deleuze, *O Anti-édipo* (2010)¹⁶, para lançá-lo no domínio social: “Trata-se de sistemas de conexão direta entre as grandes máquinas produtivas, as grandes máquinas de controle social e as instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo”(GUATTARI , 2011, p. 35). Antes ele menciona que essa fase atual do capitalismo faz investimentos maciços na subjetivação, sendo atualmente o seu maior capital: “Elas (as nações) entenderam que a produção de subjetividade talvez seja mais importante do que qualquer outro tipo de produção, mais essencial que o petróleo e as energias” (Ibid.p. 34). Os acontecimentos interveem por contato maquínico na “sintagmática do inconsciente”, por “um certo jeito de utilizar a linguagem, de se articular ao modo de subjetivação coletiva(sobretudo a mídia), esse é um ponto bastante trabalhado por Michel de Certau na “Invenção do Cotidiano”¹⁷. É importante perceber que nesses agenciamentos maquínicos, a linguagem não é um instrumento de intermediação, mas uma outra máquina, reforçando sua teoria de que os contatos entre as máquinas é direto e nada fica pairando no ar, nem mesmo existe qualquer resíduo nem mesmo a perspectiva de um binarismo fora/dentro, ou eu/outro, as conexões são indispensáveis; talvez em uma leitura mais radical ainda, até a noção de fronteira se torne insustentável, permanecendo os hibridismos e os sincretismos – tudo se realiza no hibridismo, esse talvez seja o campo maior da imanência.

As relações entre capitalismo e as disposições subjetivas - as modalidades de inserção nos acontecimentos enquanto devir, as maneiras de falar, ver, organizar-se e atuar, internamente aos fluxos semióticos - ficam mais claras, quando Guattari mostra as interferências mútuas encenadas no campo comum da produção, do mercado e do consumo – que na realidade atrai, irrefutavelmente, a presença de todos os outros campos, que antes gozavam de maior autonomia. Tudo que se pode pensar em termos de fetichização, coisificação, quando as pessoas não consomem produtos mas estilos de vida, está se falando diretamente em subjetivação, ou seja, produzir bens e produzir relações sociais fazem parte de um mesmo contínuo e a subjetividade é o principal produto a ser exposto e vendido:

¹⁶ DELEUZE, Giles e GUATTARI, Félix. *O Anti-édipo*. São Paulo: Ed34, 2010.

¹⁷ CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano*. Petrópolis-RJ: Ed. Vozes, 2009

O lucro capitalista é, fundamentalmente, produção de poder subjetivo. Isso não implica uma visão idealista da realidade social: a subjetividade não se situa no campo individual, seu campo é o de todos os processos de produção social e material. O que se poderia dizer, usando a linguagem de informática, é que, evidentemente um indivíduo existe apenas como um terminal; esse terminal individual se encontra na posição de consumidor de subjetividades. Ele consome sistemas de representação, de sensibilidade etc., os quais não tem nada a ver com as categorias naturais universais (Op. cit. p. 41).

Apesar de social e programada sistematicamente, a subjetividade é vivida como produção individual, como articulações de elementos naturais. O indivíduo consome a subjetividade, mas ela lhe dá a impressão de que foi gerada como produto do seu gosto e de sua vontade - é o fetiche do fetiche. Por isso que as saídas individuais cada vez mais reforçam os mecanismos capitalísticos de apropriação do desejo ou das máquinas coletivas de produção do desejo e nesse aspecto pode-se abarcar, finalmente, toda uma rede de articulações institucionais, produzindo modelos de análises, formulando respostas para as perguntas do dia e produzindo as perguntas guias que devem adentrar a percepção que se tem da cotidianidade, às vezes simplesmente para que o senso crítico seja embotado ou sempre desviado dos pontos centrais das máquinas do poder - institucionais. A singularidade é que seria a reapropriação coletiva do desejo por meio de atuações voltadas para a ‘economia libidinal’, nas produções “semióticas”(p.51)

Nelo consumiu a subjetivação capitalística de forma acrítica, sem resistência, sem tradução, com seus modelos de fracasso e sucesso, aniquilou-se nesse binarismo. Como o desejo tem suas formas de satisfação próprias, estas forças estão em constante conflito com os modelos socialmente criados. Em algum momento, esses acordos e acomodações (ou mesmo subjugações históricas e naturalizadas) que se fazem na estrutura psíquica entram em desordem, impedindo que os mecanismos de representação da realidade se efetivem ou ensejem algum processo disruptivo e autofágico, o que se deve evitar a todo o tempo. A atenção (a economia psíquica) dos indivíduos é levada sempre para a manutenção de uma ordem social e isso forma uma ordem interna que lhes consome toda energia desejante possível para evitar produzir qualquer quebra dos acordos semânticos, em favor de um agenciamento subjetivo desatrelado da maquinaria político/econômica. E tudo isso está além dos sistemas de representação, refere-se a uma diversidade semiológica.

A problemática da micropolítica não se situa no nível da representação, mas no nível da produção de subjetividade. Ela se refere aos modos de expressão que passam não só pela linguagem, mas também por níveis semióticos heterogêneos. [...] A meu ver trata-se de certos processos da constituição de subjetividade coletiva, que não são somatórias de subjetividades individuais, mas sim do confronto com que, hoje, se fabrica a **subjetividade em escala planetária**. (Ibid. p.36/37)

A formação de novas cartografias (internas e externas) depende, segundo Guattari, de “agenciamentos que podem ser construídos e reconstruídos, desfeitos e colocados em funcionamento”(Ibid. p.239). O fracasso migratório está intrínseco ao conflito (fronteira) entre o processo de captura do desejo pelas forças modelizantes do capital e do processo de agenciamento desejante voltado para as necessidades humanas, livres de tamanha tensão. Ao que parece os indivíduos são tomados por atividades simbólicas complexas demais para garantir o acesso aos seus objetos de desejo ou esses são desviados de forma não satisfatória ou quando esse fetiche simplesmente não se efetiva por falta de instrumentos internos, nesse dilaceramento de fronteira, eles perdem, no dizer de Guattari, seus “traços de mutação” de uma subjetividade modelizada.

Como já ficou um tanto quanto definida aqui a relação entre subjetivação e individuação, resta entender um pouco mais o que pensa Guattari sobre a singularização em si, que seria a retomada da potência desejante em proveito da pessoa e da coletividade, negando a vinculação a um processo de exploração e distorção desse impulso vital que deve gerar bem estar para todos ao invés de lucro corporativo.

O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete a subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo uma processo que eu chamaria de singularização (ibidem p.42)

Como se está observando esses componentes de subjetivação no romance “Essa Terra”, evidencia-se que, no retorno de Nelo ao Junco, ele ainda está preso a uma funcionalidade modelizadora e sistêmica, pois se veste como um homem de sucesso, se porta como tal, sem nenhuma consciência crítica do processo social a que esteve

submetido, sem nenhuma queixa ou crítica ao sistema que o esvaziou interiormente, tirou-lhe o ânimo, a capacidade de pensar em saídas para própria vida, a capacidade de fazer uma leitura do contexto social e de sua própria situação.

Sua capacidade de auto-representar-se e de representar a realidade tomando-a por vários ângulos e em diversas intencionalidades e formas de olhar ou de inserir-se nos espaços de enunciação por meio de outras corporalidades, tensões e sentidos, fica em suspenso porque a sua produção simbólica, a sua maquinaria subjetiva ficou emperrada, duplamente emperrada, por carregar a culpa pelo seu fracasso, por sentir vergonha pelo seu fracasso. Encontra-se tão tomado pela sua condição de consumidor, que não consegue entrar no processo de “semiotização coletiva” para perceber as brechas no modelo social introjetado ou assimilado pela sedução, nem perceber os modos de resistência e de erotização postos e muito menos promover uma forma de articulação simbólica da diferença. Fica claro que a singularização se processa pelo resgate do desejo. Reconhecendo o desejo, enseja-se uma postura crítica que está além da consciência intelectual pretendida pelo marxismo e pela criticidade dentro do modernismo. Guattari já está na ruptura do modernismo, pois este nunca se firmou como expressão de subjetividades, com seus personagens representando tipos sociais.

Neste ponto, um esclarecimento. Existe uma diferença de se interpretar “Essa Terra”(escrito em 1976) e fazer o mesmo se apropriando da trilogia formada ainda pelo “Cachorro e o Lobo”(de 1997) e por “Pelo Fundo da Agulha”(de 2006). Considera-se uma trilogia, porque fala sobre a saga dessa família, moradora do Junco. No entanto, foram livros escritos com um intervalo de tempo muito grande de um para o outro. Não se trata, nem de longe, de um livro dividido em três por questões editoriais. Vou entender “Essa Terra” da forma mais isolada possível como se estivesse escrevendo no ano do seu lançamento, quando as demais obras não foram escritas e, sabe-se, que o autor nem pensava em escrevê-las.

Contudo, só por meio da leitura de “O Cachorro e o Lobo”(2007), por exemplo, é que percebe-se que Totonhim não é apenas um cara que fez o ginásio em Feira de Santana, ele é um autodidata com leituras refinadas. Por isso, existe uma coerência na sofisticação da narrativa que é feita em grande parte por ele em “Essa Terra”. Totonhim demonstra grande sensibilidade para retratar tanto o drama familiar, quanto à situação psicológica de Nelo. Que fique claro, não é Torres quem narra o romance, em grande

parte, quem faz isso é Totonhim. Nesse aspecto, Torres mostra uma grande inventividade. Portanto, Totonhim nos dá conta do estado do espírito de Nelo, que entra em uma condição de quase mutismo, são apenas “seis” falas curtas de Nelo em todo romance, um ou outro recurso para representar o processo dessemantização a que Nelo foi submetido, perdeu o mecanismo de se haver com os códigos que fazem a intermediação entre as pessoas e entre as pessoas e as coisas.

O retorno de Nelo abria-lhe possibilidades. As pessoas fizeram festa com sua chegada, algo comparado à emancipação do Junco do município de Sátiro Dias. Aquele lugar era “sem assunto” mais havia alegria. No fim do romance, quando Totonhim diante da morte do irmão decide ir para São Paulo, o pai se queixa que a geração dos filhos deles não tem amor pelo lugar. Se bem que eles foram criados para ser uma geração de migrantes, mas o amor que o pai tem pelo “Junco” - aí penso que quem fala é Torres e essa é a grande mensagem do autor: que ali naquele lugar existia uma produção de afetos e sentidos de forma tão intensa, apesar de ser um lugar que não acontecia nada – um lugar sem assunto- que produzia uma poética e, tomando-se a fala de Guattari, existia ali uma produção coletiva de subjetividade que está ainda meio que desvinculada da produção capitalística, embora o desejo de migrar já seja sinal da sua presença, da captura do desejo dos seus moradores. Como alertou Canclini e Silviano, vivemos um Brasil dividido entre o urbano/industrial e o agrário/rural.

O junco tinha uma cultura, uma identidade e, portanto, formas de produzir subjetividade, de canalizar emanções afetivas, de reativá-las por meio da articulação de informações, remontando a diversas temporalidades. Tinham até um ancestral em comum, o João da Cruz, que, ao chegar ao lugar ermo, de mata virgem, “primeiro matou a fome, depois matou as onças e só não matou o barão(de Jeremoabo) porque ele nunca mais apareceu” (ET. p. 63).

Não se trata de um olhar de tábula rasa das elites, mas do olhar de um filho do Junco, um igual, embreado pela subjetividade daquele coletivo, reconhecendo ali um devir que não pode ser ignorado, pois é um coletivo negado. Passando-se anos, se vê surgir obras que tratam da subjetividade, do resgate da subjetividade, do desejo como a base para a verdadeira revolução, a revolução molecular de Guattari (Deleuze) e encontra-se uma compreensão de Brasil pela ótica antropofágica, pela traição da memória dos primeiros modernistas perpetuada e aprimorada pelos tropicalistas e pelo cinema novo e tem-se

hoje uma obra como a de Durval Muniz que aponta para os equívocos de caricaturizar, emblematizar e até estigmatizar um povo por meio de uma cultura e, o mais trágico, de naturalizar essa cultura.

Tirar dos nordestinos, seu elemento vivificador, pulsionante, a sua cotidianidade, o seu plano de imanência, correndo-se o perigo de formar-se uma cultura transcendente, esquecendo-se que a vida se dá na imanência e na imanência do desejo. Para Guattari, toda coletividade tem ou busca sua modalidade de inserção ou deve encontrá-la, especialmente aquelas que foram postos à margem, que vão formar, como diz Bhabha, uma nova ordem mundial como o “corpo coletivo das identidades minoritárias”.

O entendimento dessa diversidade significa saber que pra cada afirmação ou atuação, principalmente ao se falar em modalidades estruturantes- política, cultura, estética, corpo, crenças – pressupõe-se, pelo menos, uma outra maneira de falar, de ver, de se comportar(GUATTARI, p. 101). Outros juncos existem, portanto podem ser despertados pela leitura de “Essa Terra”, uma política de fixação do homem a sua terra natal torna-se um horizonte a ser perseguido pelas políticas públicas e a própria migração pode se dar na desestruturação do embotamento identitário do não pertencimento. Ainda há tempo de se ler “Essa Terra”.

3.1 Nadificação, singularidade e profanação de Nelo

O entendimento do conceito de profanação de Agamben se daria simplesmente pela leitura do seu livro de mesmo nome(no plural) “Profanações”(2007), para, com isso, dizer se Nelo produz um ato profanatório com seu suicídio e se Torres produz uma obra profanatória. Como já se sabe, “Essa Terra” diz respeito ao processo de singularização como concebe Guattari ao se por no plano simbólico contemporâneo e como se dá a cartografar, bem se percebe um plano de fronteira claro. Posso agora adiantar que existe uma relação estreita entre os dois conceitos a ponto de enxergar algo singular no ato profanatório e dizer que a maioria, pelo menos, dos processos de singularização são profanatórios. Por uma relação lógica elementar pode-se dizer que o resgate do desejo se não for profanatório tem um alto potencial para sê-lo ou trata-se mesmo de um princípio deste. Caberia elucidar essa noção, mas antes, é importante compreender outras, tratadas em outras obras do mesmo autor como “O Reino e Glória”(2011), “A comunidade que vem”(1993) e “O homem sem conteúdo”(2012) e o Homo sacer (2010).

Pretendo ir mais além por essa vertente, utilizando um arsenal teórico de Agamben para dar conta de como foi formado o reino de Deus na terra, como o reino dos homens tomou seu lugar e depois o capitalismo de forma total (ou tardia). Por conta da importância de duas figuras nesse jogo: o soberano (a soberania) e o *homo sacer*, o homem sagrado, aquele que pode ser matável, mas não sacrificável, tomando de empréstimo os escritos de Foucault sobre a biopolítica.

Assim também poderá se dizer quais as chances há de se realizar um processo verdadeiramente profanatório na fronteira cultural, nos remetendo para o início desse trabalho e saber quando um hibridismo é uma profanação ou uma assimilação. Para entender bem profanação faremos uma visita a Nietzsche, Marx e Hegel, pelas mãos de Agamben em “O homem sem conteúdo” (2012) para perceber o processo profanatório na arte e se este pode se estendido à cultura em sua acepção mais geral.

As concepções do Reino de Deus e do Reino dos Homens estão bem definidas no livro “O Reino e a Glória” do filósofo italiano. A primeira questão que os religiosos se deram conta é que existia uma diferença entre teologia que era o estudo da doutrina cristã, das interpretações das escrituras e do esclarecimento dela e a *oikonomia* que tratava das questões organizativas do reino do céus, como o reino dos céus estava estruturado, sob quais princípios e como ele se comunicava e agia no mundo terreno para concretizar o plano divino da salvação do homem.

O primeiro grande esforço se refere à distribuição das funções, atribuições e tarefas da santíssima trindade. Com o pai que cuida da providência, ele tudo provê, o filho que é responsável pela execução do plano que deus elaborou para os homens, fazendo a ligação entre a transcendência e a imanência do divino e o espírito santo, que se constitui como elemento que mantém essa interligação, na ausência terrena do filho, entre um Deus¹⁸ transcendente e a sua atuação imanente no plano terreno. Deus, considerado o infundado, em grego *anarcho*, o filho que provém do pai foi fundado, mas fora do tempo (antes de todas as coisas, por isso é *arché* e *logos*, mas é parte de Deus por isso não deixa também de ser *anarcho*) e o Espírito Santo, que está ao lado da *arché* do filho, está propenso às coisas fundadas, à imanência (Ibid 2011pags 72- 73). Essa divisão passou a ser parte da *oikonomia* (e essa é uma de suas aporias) nunca

¹⁸ Utilizarei “Deus” em maiúsculo por respeito aos católicos e evangélicos, para o entendimento do texto esse detalhe não faria a menor diferença, estamos no campo da ciência(laico).

atingindo o ser divino e dela nunca se ocupando a teologia, enquanto assunto seu. O princípio da anarquia vem dessa discussão do período medieval.

A *oikonomia* vai significar também a relação de Deus com a Igreja (seus ministros), entendida como a pluralidade da potência divina, um poder que não se identifica com a potência divina, mas que é necessária a seus atos. O Espírito Santo é a representação dessa relação entre o ser divino e práxis no mundo, estando vinculado à atuação do filho, é a manifestação do princípio que o gerou e está afinado com o caráter da providência, do livre-arbítrio e da relação com a “graça” que faz o intelecto do homem se unir ao logos divino.

A tentativa de conciliar o deus ocioso e estranho ao mundo com o deus *actuosus* que o cria e governa é certamente uma das apostas essenciais na economia trinitária, e dela dependem não só conceito de *oikonomia*, mas as aporias que tornam árdua a sua missão. (Ibid. p.69)

As discussões entre a transcendência de Deus e sua atuação na imanência de sua criação geraram a figura do soberano, aquele permite que se faça, mas não faz. A presença do filho de Deus entre os homens foi uma demonstração de que o transcendente deveria se tornar imanente. Mas para isso, o homem precisa estar fora da divindade, para separar a obra divina do seu criador tanto quanto a obra humana do homem que a produz para que este cumpra a providência divina por vontade própria e não como prolongamento da vontade Deus. A única ligação do homem com Deus é a graça ou sua vontade própria de agir de acordo com seu plano de salvação.

Deus sequer pode assumir a condição necessária do ato humano, pois seu agir por inspiração divina deve ser um ato de escolha- de livre arbítrio – e então passou-se a conceber que o homem está predestinado a Deus, mas sequer este é seu fim inevitável. Interessante no “Reino e a glória” quando Agamben revela o coro dos anjos como ente criado para exaltar a glória de Deus, este passa a ser a ideia primordial de onde se concebe a opinião pública ou da participação popular.

Os primeiros coros que entoavam a “aleluia”, que era a forma como os anjos saudavam Deus, vieram a se constituir na primeira manifestação popular na religiosidade. Essas questões organizacionais é que tiveram o nome *ekoinomicidade* de onde derivou o termo economia, que, no sentido grego, se dizia das tarefas domésticas em contraposição às coisas da *pólis*, da cidade, que vieram a ser tomadas como sentido do

que é político. A legião de anjos, cada um com uma personalidade e função no plano da salvação humana, deu origem à hierarquia burocrática dos governos.

Antes mesmo de falar da usurpação do reino de deus pelo reino dos homens, Agamben atenta para a invasão da *ekoinomicidade* no lugar da política, ou seja, das decisões de caráter econômico no campo político, ao que ele atribui o termo foucaultiano da biopolítica: o homem visto e tratado como ser vivo e não no lugar de assumir o papel ativo da cidadania. Até mesmo o próprio Bauman¹⁹ fala que esse é um dos grandes problemas do que ele chama de sociedade líquida, onde o privado invade o espaço público.

Essa soberania de Deus e sua forma de governo do mundo foram transpostas como modelo para todas as monarquias, que foram repassadas para os governos republicanos, incorporadas e praticadas ao longo de sua existência. O plano da salvação dos homens que deu sentido a *oikonomia* passou a ser exatamente um atributo do rei, com a mesma relação de reciprocidade entre o salvador e àqueles que quer salvar. O soberano cuida do bem-estar dos súditos e estes devem cuidar do bem estar do soberano. Tudo está providenciado para manter a vida do homem e para esta expressar seu maior potencial; se constituir, portanto seguir essa ordem é fundamental para a existência humana.

Esse é o componente superior à naturalização da soberania, porque eleva sua “natureza” ao plano divino. A lei do soberano não é apenas natural como é divina. Por isso que as ideias universalizantes criadas nessa época e que nos chegam até os dias de hoje são difíceis de serem desconstruídas. Por igual razão, até hoje, o pensamento pós-estruturalista e desconstrutivista sofre resistências. E de igual maneira, em contraposição, atitudes estéticas como as adotadas em “Essa Terra” devem ser valorizadas.

A soberania era o atributo do ser universal que emana seu poder sobre as partes, os súditos. O súdito só existe porque emana um poder providencial do soberano, porque do ato administrativo do governo emana a ordem da qual ele é parte/beneficiado. Essa confusão entre a *oikonomicidade* divina e a governabilidade humana, ocupando o mesmo campo de poder, de discurso e de semântica, foi traduzido para o saber - científico e religioso - na sua busca por ideias universais, que só começaram a ser contestadas há pouco tempo.

¹⁹ BAUMAN, Zygmunt. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

O inefável, o inominável e suprassubstancial é, pois, o princípio invisível do poder, a tearquia, cuja manifestação triádica é o governo hierárquico no mundo. A oikonomia providencial foi integralmente traduzida em hierarquia, em poder sagrado que penetra e atravessa tanto o mundo divino quanto o humano, desde os principados celestes até as nações e os povos da terra (...). (Ibid. p.171)

Existem duas figuras banidas da comunidade da lei que respaldam a biopolítica, ou seja, a política voltada para administração das necessidades vitais do homem, que assume o poder da vida e da morte, de escolher quem merece viver e quem merece morrer. O primeiro é o soberano, que se coloca em um estado de exceção. Agamben não se preocupa historicamente com sua origem, mas com sua arqueologia. Em dado momento, um homem (ou um grupo de homens) se coloca fora do alcance da lei, apesar de legalmente banido da comunidade, localiza-se em um espaço de exceção, no caso, pode ser um auto-banimento ou algo que a comunidade delegou em troca de segurança ou de sua sobrevivência. É um banimento por repúdio/mérito/dependência, dado provavelmente aos guerreiros/caçadores.

Associando-se à concepção de soberania expressa em “Reino e a Glória”, onde o soberano não faz, mas dá o direito de fazer, ele em “Homo Sacer”(2010) é aquele que não legisla, mas dá o direito de legislar e tem o poder de instaurar a exceção, a suspensão temporária ou pontual da lei. Obviamente a ditadura é o regime da soberania absoluta. Mas o mesmo efeito ditatorial é também conseguido nas democracias, por meio de uma transmutação dessa soberania clássica ou da preexistência desse princípio, mesmo em um regime de governo que o pretenda superar.

Por outro lado, o *homo sacer* é instituído como o homem sagrado, aquele destinado ao sacrifício aos deuses. Em um dado momento, este homem é profanado por algo mundano, perdendo seu valor como objeto sacrificial, algo o maculou. Todo ser devotado ao sacrifício passa por regras que estabelecem essa condição, regras que fazem parte de um ritual, que se forem quebradas tiram a sacralidade do objeto do sacrifício. Como Agamben considera que os governos têm regras para eleger os dignos do sacrifício, nós todos por uma espécie de anarquia que já se encontra na figura da trindade divina, pela sua condição “infundada” do filho, somos todos banidos da vida pública. Não podemos ser sacrificados em nome do Estado, mas esse mesmo estado nos

coloca em banimento e dá à comunidade a prerrogativa de nos tirar a vida. Nós somos a comunidade (enquanto parte do estado) e os dela banidos. Mas na condição de “filhos” de uma soberania somos capazes da anarquia da profanação.

Por isso, o governo é uma regulação da vida e da morte, que dá a permissão de matar. Entenda-se isso no contexto da produção simbólica ou dos mercados. Considerando que o capitalismo para Agamben é a nova religião, com o mesmo jogo de imanência e transcendência que vimos no *oikonomia* cristã, entende-se que Nelo representa o homo sacer. Uma figura anônima na narrativa afirma que ele já estava morto antes de cometer suicídio.

A comunidade da lei (ontem a lei do Estado, hoje a lei do mercado), regida pelo sucesso a todo custo, já tinha considerado Nelo um banido, um homo sacer. Mas ao retirar do seu corpo todo o fetichismo do valor de troca e se colocar plenamente no valor de uso por meio do suicídio, ele profana o reino capitalista que estabelece o sucesso e devolve a todos o caminho de uma outra subjetividade calcada no valor de uso e, no caso do Junco, um valor desprovido de fetiche, pré-capitalista. O romance é profanatório porque mostra uma comunidade muito pouco afetada por qualquer modelo de sacralização, que promove uma subjetividade fundada em valores imanentes, ideias imanentes, similares, como entendo (ou afim), aos do valor de uso. O Junco é uma sociedade pré-capitalista, não se pode falar em valor de uso e de troca nesse contexto. Mas não é difícil aproximar o valor de uso capitalista, da concepção do artesão sobre o meio de produção e seus desdobramentos sociais. Acho que o pai de Nelo, carpinteiro, está sinalizando para o consciência operária regida pelo valor de uso, liberta do fetiche.

Aqui passamos para uma outra interpretação de Nelo, não como aquele que foi dessubjetivado, mas o que declara a dessubjetivação como princípio de uma nova subjetivação de uma singularidade como quer Guattari. O suicídio de Nelo em “Essa Terra”, tomado por teorias de Agamben, ganha outras conotações que não entram necessariamente em conflito com aquelas apropriadas de Guattari, as entendo como complementares. O desfecho trágico dramatiza os conflitos e contradições e os colocam em uma temporalidade de suspensão, de condição de expor o dentro e o fora do que foi dito. Soa como uma advertência desesperada: “e se não houver saída?”- o terror da dilaceração, uma abordagem da estética, realizada por Hegel (2001 apud AGAMBEN, 2012). Considerando que o capitalismo como religião é improfanável, podemos então

ver como esses dois aspectos - o trágico e o suposto hermetismo - se tocam. Então, procurarei a saída em uma possibilidade de profanação do capitalismo muito sutil que pode se encontrar em “A Comunidade que vem” (1993).

Karl Marx (1844 apud AGAMBEN, 1993) considerou que a força produtiva como o marco de surgimento da história e do “homem capaz de gênero”. A não compreensão da práxis como formadora de gênero e do gênero como condição do homem leva à alienação. Por desconsiderar essa inter-relação, o indivíduo alienado perde a objetividade genérica do que produz. Marx concebe, dessa forma, a auto-produção do homem: “(...) o homem se coloca, no ato produtivo, como origem e natureza do Homem”(Ibid p.137) A atividade vital que existe também nos outros animais, no homem passa a ser objeto de sua vontade e da sua consciência, “por isso ela é do início ao fim um produto social”(Ibid.p.138).

No entanto, Marx já previa um retorno produtivo à natureza, fora da consciência de gênero, o que faz com que o homem se afaste ainda mais da compreensão de Nietzsche com sua vontade de potência que abordarei mais adiante e se aproxime da biopolítica praticada pelo estado, denunciada por Agamben, continuando os estudos de Foucault a esse respeito.

Quando o caráter consciente da práxis for rebaixado - na ideologia Alemã- a um caráter derivado e entendido como consciência prática(...), relação imediata com o ambiente sensível circundante, a vontade, determinada naturalisticamente como apetite e paixão, permanecerá o único caráter original da práxis. A atividade produtiva do homem é, na sua base, força vital, apetite e tensão energética, paixão. A essência da práxis, do caráter genérico do homem, como ser humano e histórico, retrocede assim a uma conotação naturalística do homem como ser natural. (Ibid. p.139)

Esse entendimento da teoria de Marx, contraria segundo ele mesmo, a dualidade que Aristóteles (1921 apud AGAMBEN, Ibid p. 104) estabelece entre práxis e poésis. Aqui se pode ir por dois caminhos para perceber a obra Torreana, buscar a emergência de uma poésis que se contrapõe à técnica industrial do capitalismo e esse é o caminho que Agamben vai seguir, mas ele mesmo vai apontar um outro, porque a compreensão da práxis como o surgimento do “homem capaz de gênero” mostra também aqui uma participação em que a práxis e poésis se encontram para conceber a profanação, por

meio da retomada do valor de uso e contraposição ao valor de troca que é fundamento do capitalismo como religião improfanável.

Se faltou a Nelo a compreensão de sua dessubjetivação e houve uma clara impossibilidade de singularizar-se, ele também não foi “capaz de gênero”. O junco por ser pré-capitalista não torna seus moradores “capazes de gênero”, porque o gênero não está ligado ao trabalho, mas à consciência da formação histórica da classe trabalhadora. No entanto, entendo que o pai de Nelo, consciente de que tudo, que se passa com ele, deriva de sua condição de homem produtivo, simbolize essa criação de uma poésis que pode estar vinculada à práxis. Nelo quando se suicida produz um corte, onde cabe muito bem o surgimento de uma consciência sócio-histórica de classe, de maneira a deslocar “São Paulo” como terra fetichizada da prosperidade. O conceito de homem capaz de gênero é fundamental para a compreensão do ato profanatório.

No homem “capaz de gênero” pode-se também encontrar terreno para a poésis Aristotélica, não só no “nada nadificante” de Hegel (2001 Apud AGAMBEN Ibid.) ou no “caos” nietzschiano. “O homem capaz de gênero” de Marx desaloja os valores burgueses e pode fazer com que o mundo da produção industrial seja o mundo da poésis e do niilismo, como queria certamente um Maiakowski, mas, inequivocamente também, se tornou práxis que sufoca a poésis nos aparelhos burocráticos do regime comunista.

A proposta de Nietzsche (1973 apud AGAMBEN Ibid) de entender a vontade de potência como definidora do humano, traz componentes que contribuem com as ideias de Marx ao desbancar o par de conceitos universais racional/divino. Mas se opondo a todos os valores, obviamente, não validará a práxis como formadora do gênero humano. Nesse ponto, Marx corre o risco de substituir a universalização idealista racional por uma outra. Com seu conceito de “vontade de potência”, Nietzsche coloca tudo abaixo. A vontade potência deseja a si mesma e sua manifestação é o ato criativo- esse para mim é em si o eterno retorno. Por isso que o universo é concebido como caos para ele, pois nada precisa de uma causa, pois o ser é na medida em que se revela como desejo de potência e dessa condição necessária que ele emerge - só necessidade sem causalidade.

No livro “A comunidade que vem” (1993), Giorgio Agabem amplia esse pensamento quando o remete a potência de não ser - como a potência da potência, como ato reflexivo. Nietzsche considera que a valorização da arte vem da “desvalorização de todos os valores”(Ibid. p.141)

Ele entende um niilismo que encontra referenciais positivos, como “mãos, olhos e a boa consciência para fazer de nós mesmos arte”(Ibid 141). Percebe-se então que o caos é uma construção desvalorizante e sem ordem fixa, mas que obedece a princípios como o devir e a vida. Existe uma identificação do ser-homem com o devir universal. Ele compreende a arte como “estação do homem no seu destino metafísico” e como o “traço essencial da vontade de potência” (id.). Essa liberação dos valores é que permite a emersão do ato criativo, da arte.

Vejo que Torres em “Essa Terra” se propõe a uma desconstrução de valores modernistas, muito provavelmente, influenciada por toda uma leva de autores que deslocaram ideias fundamentais como compreensão universal de nação, como as formulações de um “eu” racional, auto-centrado, auto-referencializado, uno e autônomo, compreendido pelo iluminismo. Vemos em “Essa Terra” uma cultura que se fragmenta, porque se depara com seu ser diversificado, imanente e não-unificado, não-submetido a ideias universais e imutáveis.

O “Junco” simboliza a identidade de origem de Nelo e sua desconstrução, a dessubjetivação de Nelo, tudo isso acontecendo sob a agência de forças do capitalismo que anuncia uma nova ordem. O próprio capitalismo como fluxo descodificado, se serve dos discursos, os solidifica e ao mesmo tempo os desarticula, mudando a ordem vigente, fazendo com que ocorram as brechas para a expressão de outras ordens simbólicas que sobreviveram nas margens ou simplesmente foram preservadas no inconsciente, em uma parte deste que funciona fazendo a montagem do cultural como compreensão compartilhada.

Para Nietzsche, a arte se reconhece enquanto “vontade a si mesmo” por toda a parte. Portanto, cabe ao homem perceber esse elemento vital, esse devir e por ele se guiar, é necessário reconhecer em si a vontade de potência e compreender o universo como caos, então todo o fazer que estiver envolvido nessa nova forma de estar no mundo e ser no mundo, com ele revela a si mesmo e mostra os elementos para sua produção. Nesse aspecto, o devir e a vontade de potência, estão no “qualquer” da comunidade que vem, só que provavelmente trate com mais sutileza a ruptura dos valores. O “qualquer”, adiante, é, até em relação à profanação, uma profanação calcada em uma não-potência.

3.2 Essa terra e as angústias dos artistas

Hegel considerava que havia até a Revolução Francesa uma vinculação entre arte e religião, com mais implicações do que se possa imaginar. Os conteúdos e suas representações estavam de tal forma inseridos em uma essência conferida pelo divino que isso toma as consciências como um todo, como valor de verdade e rege completamente as subjetivações: “esse conteúdo resulta, para ele, ser o infinito verdadeiro de sua consciência, ele vive com isso em originária unidade segundo a sua mais íntima subjetividade (...)”(Ibid. p.67) Ele quer trazer à mostra esse absoluto da forma intuitiva e a alma dos objetos em geral em um plano em que ele(o artista) se sente uno com a transcendência. Retomando a Nietzsche, para lembrar que ele se insurge contra essa divinização da natureza: “Quando teremos desdivinizado completamente a natureza?(...)”(Ibid. p. 145).

Mas as mudanças históricas ou transformações na percepção do homem retiraram dele essa vinculação extrema. Houve, segundo Agamben, a dissolução da identidade da subjetividade artística com sua matéria (Ibid. p. 95) que fez com que “nenhum conteúdo se identificasse mais com a intimidade de sua consciência”(Ibid. P. 96)No mesmo momento que surge o homem de gosto e com ele a estética que julga a obra de arte a partir do espectador, temos toda uma percepção da arte para o artista em um momento em que ele vai de encontro a todos os valores sociais, para adentrar em um universo que Platão já concebia como algo terrível, capaz de corromper os fundamentos da cidade.

Hegel não concebe a arte como uma “promessa de felicidade”²⁰, mas com implicações trágicas. A arte, nesse contexto, seria a busca da felicidade pelo estranhamento de todos os valores do mundo. Nesse ponto, em um encontro com o niilismo, essa felicidade seria o devir universal. Mas adiante veremos que a poesia, segundo Aristóteles, é que abre o lugar do “ser na presença”. Para Hegel, essa função não diz respeito ao belo, mas ao embate com forças sociais e universais, em que cabe para sua concretização o encontro com o tenebroso, mas de modo a revelá-lo como produtor do máximo de prazer que só pode muitas vezes ser alcançado pelo bizarro, pela angústia, pela expressão da própria busca de um sentido absoluto, na subjetividade criativa.

²⁰ Termo cunhado por Stendhal, utilizado por Nietzsche em sua reflexão sobre a arte.

A Poésis de Aristóteles traz “o ser à presença”, sendo, assim, por meio de um processo angustiante. Aqui vejo uma nova forma de perceber o suicídio de Nelo que será extensamente explorada no quarto e último capítulo desse trabalho. As angústias de Nelo podem ser comparadas com as angústias do artista hegeliano para produzir seu máximo de felicidade. Portanto, a transculturalidade é um processo angustiante e dessubjetivador. Mas para Agamben, a dessubjetivação é o elemento necessário para a profanação e para ressubjetivação ou para o processo singularização de Guattari. Será visto nesse último capítulo, como esse processo acontece na obra de Torres e mais que isso, como, sem intenção, certamente, a estrutura da obra obedece à recriação desse processo, parodiando-o.

O princípio criativo se torna cindido de todo o conteúdo, segundo Hegel. Considera-se então este estado como a inessencialidade abstrata. Nadificando todo conteúdo, alça para uma abstração assignificante. A subjetividade artística, agora ela é a única capaz de recriar o mundo sobre pressupostos liberalizantes. Trafegar por esse inessencial torna o artista dono de uma liberdade abissal que lhe remete a tratar a realidade necessitando formular os códigos e sentidos que lhe dê conta e se reafirme na não-essência, ou o artista faça abrigo do seu ser em um livre mecanismo de percepção e de expressão que para Nietzsche, visto a partir do caos, mas com os determinantes da necessidade, deve se exercer como vontade de potência. Assim está fazendo, segundo Agamben(Ibid), de acordo com Rimbaud ou tentar, como Antonin Artaud, refazer o próprio corpo e reconciliar as dilacerações.

(...) de agora em diante (o artista) perdeu definitivamente o seu conteúdo, que não tem outra identidade senão um perpétuo emergir no nada da expressão e outra consistência senão essa incompreensível estação aquém de si mesmo. (Ibid. p.97).

Agamben diz que “essa arte é um deserto de formas e conteúdos, que lhe reenviam continuamente a própria imagem, que ela evoca e imediatamente abole, na impossível tentativa de fundar sua própria certeza”.(Ibid. p.97) O artista se encontra na tarefa de criar seu conteúdo e a sua forma contingente no inessencial. Para Nietzsche, o artista se elevou como um Deus a partir da negação e agora tem que negar a si mesmo como um deus que se autodestrói. Nietzsche expressa essa ironia como afirma Hegel: “um nada que se auto-nadifica”(ibid. p. 100).

(...) ela(a arte) é o nadificante que atravessa todos os seus conteúdos sem poder jamais alcançar uma obra positiva, porque não pode jamais se identificar com nenhum deles. E na medida que a arte se tornou a pura potência da negação, na sua essência reina o niilismo. (Id.)

Os românticos, a partir dessa dilaceração, pensaram a arte como objeto de si mesmo e pretendiam levar ao infinito a potência negadora do eu poético. Nesse ponto que se pode aqui contrapor a noção do novo de Agamben que seria a potência de não-ser e o qualquer como singularidade pura. Mas percebe o desconforto em que se encontra o artista. A pergunta que se quer responder aqui é se essa perda do conteúdo, essa inessencialidade, pode ter também tocado outros espíritos que não só o do artista. Nesse ponto, é que fica minha segunda indagação que levo para o romance *Essa Terra*: seria Nelo um indivíduo dilacerado do seu conteúdo, no sentido de que ele representa o artista nesse seu estranhamento, nesse estar além de si mesmo? Esse além de Hegel se assemelha muito com o “além” de Bhabha. Baudelaire(1976, apud AGAMBEN Ibid.) afirmava: “Ele saiu de suas condições fundamentais da vida; os seus órgãos já não suportam mais seu pensamento”(ibid. p.98).

A constatação a que chego é que, neste ponto, pode-se estabelecer um diálogo entre a dessubjetivação de Guattari e o nada nadificante de Hegel, concebido por Agamben, e que caos, inessencialidade, qualqueridade são noções que se equivalem e se complementam que nos faz entender o que se passa com as pessoas na fronteira cultural, quais os riscos da fronteira cultural e que sucesso/fracasso são componentes vistos fora de uma percepção dualista, por isso formam essa potência criativa própria do hibridismo. Portanto Nelo, significa o fracasso, mas, nessa perspectiva, deve ser encarado como elemento nadificante. Claro que essa percepção deve passar por um estudo maior desses autores, para se tirar relações mais consistente desses termos. Se não fosse assim, porque Agamben colocaria “caos” e o “nada nadificante” em uma só obra(*O homem sem conteúdo*). A vinculação com a “qualqueridade” (que é da *Comunidade que vem*) ela diz respeito a singularidade na sua indiferença a uma natureza comum, se constituindo na própria pertença. Eu vejo o “qualquer” no ato criativo tanto de Hegel quanto de Nietzsche, porque mesmo acho que Agamben tem esses conceitos como próprios da sua “profanação”, onde o “qualquer”, o “maniere” e o “quodlibet”(principium individuationis) são fundamentais- a indiferença como raiz da

individuação. Por meio dessas noções é que se sabe que houve o deslocamento do valor de troca para o valor de uso.

O suicídio de Nelo, como ápice de seu fracasso, de sua angústia (observada a narrativa, assim, percebe-se que contém até os elementos da tragédia) enfim, sua morte auto-impingida é nadificadora e remete a um caos, a uma inessencialidade, que produz o ato criativo de Torres para compor seu “Junco”. A angústia criativa de Torres é a própria de Nelo, e o Junco, a poésis que torna “o ser na presença”. Bom essa é a tese que se encontra, juntando-se as teorias dos Estudos Culturais, de Agamben e de Guattari. Nesse aspecto, chega-se em bom caminho, quase que ao fim deste capítulo estou anunciando o próximo, que vai dizer se tudo que já foi dito é verdade ou não, aqui ativo o nada-nadificante na minha própria enunciação.

Essa dilaceração do conteúdo e da subjetividade que remete o artista para um ato criativo inessencial, nesse abismo de um nada que se auto-nadifica, esse vazio de forma que não possibilita fundar suas próprias certezas, compelido a fazer da dilaceração sua experiência fundamental e se apropriar do seu agir nadificante; seria tudo isso a condição do artista compartilhada por uma parcela da humanidade, onde se insere o Nelo de Torres? Este personagem seria a paródia dessa dilaceração? É essa a angústia do *homo sacer*?

Na produção artística, o autor consegue por meio da obra resolver essa cisão, esse niilismo, mesmo que não seja fácil para ele estar condenado a criar nesse deserto, mas ele se apropria da subjetividade criativa para atingir pela linguagem (ou por seu fora), ou pelo gesto, essa preparação para um mundo que vem. Em “Essa Terra” existem um Torres e um Nelo, vivendo cindidos, submergidos na inessencialidade. Só que aqui Torres se expressa nadificando e Nelo parece em queda livre nesse abismo ou ele é o próprio ato da cisão, como disse há pouco.

As apreciações de Torres sobre o Junco e sobre a perspectiva do lugar e da migração também apresentam pontos de singularização. Embora Totonhim pareça mais modelizado do que Nelo, pode ser visto, no segundo romance da trilogia “O Cachorro e o Lobo”, que ele tem uma formação intelectual que lhe permite lidar com a nadificação e com a modelização de maneira a produzir profanações menos radicais, mas que de qualquer maneira deslocam (retira do eixo) os discursos da subjetividade capitalística e

da sua divinização. Ele tem uma rebeldia/resistência contida, em forma de quase não potência, semelhante à proposta de Huyssen de reapropriação da vanguarda.

A questão é que sendo cerceado pelo dispositivo, vivendo sob o controle do Estado que pratica o biopoder, ou seja, a administração do humano apenas como seres vivos, presas do capitalismo pelo consumo que lhe nega o valor de uso; esse ser humano está também dilacerado de um conteúdo que possa com ele se identificar. Esse processo, em que o artista é enredado, tem a mesma raiz do processo de des-subjetivação desse *homo-sacer*, que, conferido ao sagrado do consumo, tem em si algo de profano, e que desse modo não pode ser sacrificável, mas pode ser matável (pelo biopoder), ele que se encontra em estado de exceção, na condição de banido. Ele também convive, em certa medida, nesse estado de nadificação, principalmente em países como o Brasil que têm em sua constituição claras fronteiras culturais, ou em outros em que a migração massiva as constituiu.

Nelo, personagem em foco, entra em estado de mutismo, seu desejo foi capturado, de tal forma que entrou na mais abissal inessencialidade (des-subjetivação), mas Tothoim, o irmão mais novo, mesmo em sua ignorância, enxerga todos os traços daquela potência de não-ser, inscrita em uma tábula rasa. Esse também é o movimento do qualquer que garante o ser livre do “*maniere*”- é assim porque assim é melhor (AGAMBEN, 1993 p.29) na indiferença e na emergência. Dessa forma é a passagem do não-ser para o ser que a poésis de Aristóteles exorta.

Não a tábula rasa do intelecto que precede o conhecimento que nela deve ser escrito. Mas a tábula rasa como uma camada de cera, onde se escreve toda a potência de não-ser, todo o *gesto*. Torres por sua vez usa esses dois personagens como um ágio, a formação de um duplo, para estabelecer o não-representável, como se se tratasse de uma escritura sutil, algo que escapa as codificações. Assim ele fala desse *homo-sacer*, com as características do artista dilacerado, e, com sua linguagem, profana a própria linguagem capturada pelo dispositivo e recompõe seu valor de uso, se expressa em uma língua estrangeira.

O livro em si, o considero nadificante. Ele fala de uma não-São Paulo, que é apenas a cidade imaginada, ou a força que repeliu impietosamente aquele ser sensível, inteligente e pacato, a cidade onde se pratica a brutalidade e a injustiça. São Paulo aparece como o negativo de uma foto. E o junco também é um não-lugar, onde tudo está

escapando da racionalidade(“Essa Terra me enlouquece”), onde Nelo sofre a rejeição dos fracassados, tão silenciosa quanto seu próprio silêncio. São Paulo e Junco o nadificam, ele nadifica a ambos e se auto-nadifica. Ao se apresentar como ausência, ele permite então que, como “o artista”, seu drama, revestido de ficcionalidade possa acontecer. Claro, se diz das formas encontradas por Torres para formar a inessência e o seu próprio processo de nadificação. O suicídio de Nelo, totaliza a obra, vivifica a obra, confere legitimidade ao que foi dito, como cadáver, tipo um corpo sem órgão deleuziano, ele adentra a comunidade, produz a poesia, passando do não-ser para o ser. Mas ao mesmo tempo representa a vitória da des-subjetivação, que, como Agamben acredita, abre as portas para a chegada do qualquer, aquele que mantém o ser na presença, raiz da indiferença do próprio. É um personagem conceitual.

Fala de uma não-família, que tenta reencontrar, mas que está presa em suas recordações, que vive em processo de dilaceração. Quando o pai entra em falência, ao tomar um empréstimo no banco e abre uma fissura na estrutura familiar, o fato possibilita a mãe posicionar o discurso da emancipação feminina por meio de uma nova narrativa em uma vida urbana, onde esta feminilidade pode se dar.

3.3 O Qualquer e as Profanações

O qualquer, segundo Agamben (1993), é o ser “impensado em cada um que condiciona o significado de todos os outros adjetivos” e é o “ser que seja como for, não é indiferente” (Id. p.11). “O ser que vem é o qualquer”, essa afirmação de Agamben refere-se à comunidade que vem, a comunidade de amigos, livre do fetiche capitalístico, como não é indiferente “estabelece uma relação original com o desejo”. Ele não se refere à individualidade na sua indiferença com uma propriedade comum, mas apenas em seu ser Tal qual é(id p.11):

Já que o intelegível(...) não é nem um universal nem um indivíduo enquanto incluído em uma série, mas a singularidade enquanto singularidade qualquer. Nesta o ser-qual é tomado independente de suas propriedades, que identificam sua inclusão em determinado conjunto, em determinada classe(os vermelhos, os franceses, os muçulmanos)- considera-se que ele não remete a outra classe ou para a simples ausência genérica da pertença, seja qual for, mas para o ser-tal, para a própria pertença. Assim, o ser-tal, que fica constantemente

escondido na condição de pertença(...) e que não é de modo algum um predicado real, revela-se claramente: a singularidade exposta como tal e qualquer, isto é, amável.(Id. p.12)

O qualquer como o amante não prescinde de nenhum dos predicados da coisa amada, ele também é a inteligência de uma inteligibilidade. O qualquer se aproxima muito do devir deleuziano, na sua materialidade que parece alheio aos órgãos do sentido e os impregna sem que seja disso dado conta. O qualquer é o movimento que transporta o objeto para o seu próprio ter-lugar.

Tratando do principum individuationis(p.21), que rege a individuação, e concebe o quolibetalidade como conceito que dialoga com o qualquer. Ele é o ser que mantém a indiferença entre a natureza comum e a individuação. Ele toma essa ideia de Duns Scot de que a diferença na singularidade é inessencial, depende de eicidade que age na natureza comum. A quolibetalidade, que é a relação da natureza comum com a singularidade, é regido pelo ser qualquer, em última instância é quem confere inessencialidade à diferença. O maniere, “sendo o número e estado das coisas que o ser permanece tal qual é”, complementa essa rede conceitual. Maniere é “o ser na sua emergência”, “um ser que é o seu modo de ser”. Não acidental, nem necessário, mas gerado pela própria maneira(...)porque assim é melhor: “serem gerados pela própria maneira é a única felicidade verdadeiramente possível para os homens (p. 29). O qualquer não é o maniere mas uma condição direta deste para regência da natureza comum e do singular.

A comunidade que vem do Agamben (Ibid) é a comunidade do qualquer; qualquer, significado como maneira particular de dessubjetivação que diz do “homem capaz de gênero” de Marx caracterizado como ser histórico que constrói o mundo por sua inserção nos meio de produção, de sua práxis e todo o desdobramento dessa base existencial, chamada de superestrutura ou plano das ideias e dos bens simbólicos; é o artista dilacerado do Hegel incapaz de se representar pelo mundo externo, necessitando construir-se a partir do ser que tem por princípio essa própria nadificação e é o devir, o caos e a vontade de potência do Nietzsche.

Em Essa Terra, o qualquer é a própria forma de narrar de Torres, sempre dilacerado, sempre reconstruindo novos sentidos, que dizem de uma potência que quer deixar de não-ser e ser (e ser como não-potência), que está corporificada no personagem Nelo, um

profanador, pois é a busca mais radical do valor de uso. Mas ele é um qualquer, pois ele nadificando tudo, a ponto de incorporar a potência de não-dizer, ele toma o lugar da presença.

Retomando o conceito de *homo sacer*, ao homem comum, dessubjetivado, que não se singulariza plenamente, cabe apenas discutir sobre as decisões de governo que diz respeito a sua vida nua - a alimentação, o sistema de saúde, o bem estar dos corpos e da mente no sentido da produtividade, da libido modelizada, do cuidado de si. O homem é subjetivado para se reconhecer como senhor do seu destino, mas no que se refere a sua vida nua, não ao seu ser político que possa interferir na soberania e na forma de exercê-la. O *homo sacer* está destituído do seu vínculo com a qualqueridade, da capacidade de se individualizar plenamente na “singularidade” como propõe Gattari, inserido em uma ação coletiva que não lhe retire de si o desejo. Para isso precisaria passar pela angústia da dilaceração dos conteúdos modelizantes internalizados.

Percebe-se que o homem feito para migrar, que é o modelo vigente no Junco, não permite a formação de um entre-lugar típico, o ser fica meio que em suspenso com relação a sua própria cultura porque não busca se enraizar no convívio com os seus, nem produzir uma identidade efetiva. O sul, como ele retrata, tem algo de qualquer, algo que está no trânsito entre a natureza comum e o próprio, no ato da emergência. Ora, nele também está a dilaceração de Hegel e o caos de Nietzsche. Não se vai aqui entrar em dualismos, nem vitimismos: São Paulo tem sua potência criadora, sua poésis, principalmente contemplando os milhares de juncos que lá se encontram.

Preconiza o momento em que linhas de fuga podem ser produzidas para tomar uma terminologia de Deleuze. O sul aqui permite qualquer singularidade que diga respeito a esse sonho/medo/ expectativa que vive o migrante. Nesse momento tanto o autor quanto o próprio personagem profanam a nova religião que surge na atualidade, o próprio capitalismo, considerado improfanável como diz Agamben(2007), mas que pode ser profanado pela retomada do valor de uso ou como em uma brincadeira infantil retirar as coisas de sua finalidade enquanto fetiche, esvaziar o seu valor de troca. O sul, uma sociedade complexa, é encarado pelo nordestino frágil como um desafio que ele sabe que só vai vencer se for percebido como um jogo, de vida ou morte, mas um jogo assim mesmo. Então aquelas terras é o lugar da “embasbacação”, onde ele vai brincar de

descobrir coisa por coisa, sem nenhuma carga semântica, uma qualqueridade, a liberdade do devir.

Mas por que Nelo, em São Paulo, não entrou no jogo, nem se modelizou nem entrou completamente na nadificação hegeliana, deixou que capturassem o seu desejo, como diz Guattari, e não conseguiu tomar essa dilaceração como matéria prima para criar arte, para profanar? E quanto à visão de um suicídio como resultado de dessubjetivação radical e neutralizante, produtora de uma angústia máxima? Essa é uma percepção que se pode chegar, a apresento como válida, mas bastante modesta e redutora, se comparada com a que foi posta anteriormente. Essa é uma forma de compreender “Nelo” personagem de uma narrativa. Mas a consideração anterior torna-se mais apropriada, porque enxerga Nelo em seu retorno, como início da desterritorialização do sonho migratório.

Retornar é o início da profanação, da nadificação que culmina em um suicídio, que para a obra literária tem outra dimensão, pois ele marca o tempo da presença. Então Nelo sai da narrativa para a constituição da obra, do livro, deixa de ser personagem para ser elemento do livro e de sua poesia – o “Junco”, que surge como meta-narrativa, pois é a poética da poética migratória. “Essa Terra” executa uma duplicação poética, por isso existem dois “Nelos”, o personagem da narrativa e aquele que é instrumento do autor (um co-autor) para a produção da obra. O homo sacer matado, para aflorar algo para além da biopolítica.

“Essa Terra”, que cria um sertão desmontado, que permite que os códigos se agrupem ao seu bel prazer, “inessencial”, “impróprio”, fugindo das representações do romance regionalista, mostra, nos traços regionais, uma existência que se mantém imponderável por ser a terra a ser esquecida por uma geração de migrantes, então tudo se parece de pouca consistência, mas diz de um tempo em que aquelas fontes de identidade de fato serviram para constituir uma subjetividade que desse conta de engendrar uma coletividade e vice-versa.

O retorno de Nelo não é, portanto, do ponto vista da obra, uma desistência do jogo de profanar, mas é a profanação do ato migratório e seus apelos de sucesso. Quando ele entra no mutismo, ele declara que o jogo está aberto, então os signos dos dois lugares que se colocam, o Junco e São Paulo, a pluralidade de discursos que perpassam essas

duas redes de sentidos, começam a entrar em uma brincadeira infantil de formar elementos, que resgatam o prazer (o desejo) e por isso, ela é profanatória.

Percebe-se que São Paulo continua sendo uma sociedade imaginada e emerge como o outro civilizado para onde se lançam todas as expectativas de se criar uma comunidade que vem, pois tudo entra em estado de qualqueridade e todos, jocosamente, passam ironizar aquele lugar nadificado e essa atitude profanatória gera sua poética, intensificada com o episódio do suicídio de Nelo, que dá mais vida a um brincar que a sua presença inoportuna de migrante fracassado deu início. Se Nelo vivesse, tudo que Torres tinha a criar como poesia se perderia, a morte de Nelo é o sacrifício também em nome da poesia e profanação do sacrifício divino (por isso sua alma não pode entrar no céu) e Nelo dessa forma passa ser o *homo sacer*, na acepção original da palavra, o homem sagrado, destinado ao sacrifício, o qualquer.

CAPÍTULO 4

A SUBJETIVIDADE DEPOIS DO NADA

- A EMERGÊNCIA DO CAOS

Neste quarto e último capítulo, naturalmente, e como se espera, é preciso juntar as “pontas”, teoricamente falando, para enfim produzir o que agora entendo como uma “Estratégia de leitura da subjetividade em Essa Terra”. Desde já faço uma correção de rumos, pois tentaria escolher trechos do romance onde essa emergência se dá de maneira mais evidente, contudo percebi que todo o romance se enquadra nesse ato de emersão subjetiva e que o vejo bem mais em seus próprios personagens do que nos acontecimentos em que eles se envolvem e produzem.

Essa Terra é um canto à subjetividade. Antônio Torres morando em uma cidade grande, sentindo ele próprio o impacto da fronteira cultural, é provável que tenha a sua fase de Nelo e creio, nos momentos iniciais de adaptação, há um suicídio literário e simbólico, que representaria para o autor o que o modernismo veio tomar como um dos seus fundamentos junto com a antropofagia: “a traição da tradição”, desterritorialização. Falando assim estamos, portanto dando toda a continuidade, sobretudo, ao terceiro capítulo, quando tratei ou tratamos, pois estou dialogando com um leitor futuro, da nadificação e fizemos a aproximação do conceito de “nadificação”, trazido por Agabem de Hegel, de “Caos” proveniente de Nietzsche e o conceito de “processo de subjetivação” de Guattari, tudo isso se movendo dentro do espaço da fronteira cultural e do multiculturalismo, apresentados no primeiro capítulo.

Antes de olhar mais de perto para essa teia conceitual e mostrar que ela de fato se constitui em um modo de ler a subjetividade torreana, devo trabalhar um pouco mais teoricamente apresentando a noção de “personagem conceitual” de Deleuze e Guattari(2009) que explica a função de Nelo no livro, quando ele atua como uma espécie de co-autor da obra com seu suicídio e a presença do seu corpo sem órgãos. Ele é o personagem conceitual porque produz o corte no caos para que esta presentifique-se como sensação e sensação de conceitos.

É importante situar, não mais o romance, mas a subjetividade torreana no contexto do que indentei(identificamos) como a transição do modernismo para a contemporaneidade. Esse é um romance de transição, e a subjetividade é a marca maior

dessa transição, de maneira especial com a presença forte da subjetividade feminina (devir mulher) e a introdução de proposições de gênero. Por uma estranha coincidência Andreas Huyssen fala em “Memórias do Modernismo” (1996) da misoginia histórica do modernismo.

4.1 Nelo, o personagem conceitual

Antes de tomar Nelo como um personagem conceitual, que é um terminologia de Deleuze e Guattari (Id.1992), é necessário que se compreenda o que esses autores entendem por conceito e como concebem o “plano conceitual”. Eles não definem propriamente esses conceitos, deixam que o conceito seja antevistos pelos seus pressupostos. Em determinadas partes do livro fazem uma síntese desses pressupostos que possibilita ver como que esboçados esses conceitos, mas vamos seguir essa ordem empregada por eles, a tornando mais didática ainda, ajudará na compreensão. Procurarei ser o mais sucinto, pois está mais do que na hora de falar de Essa Terra, só de “Essa Terra”, claro que acompanhada do arcabouço teórico desenvolvido.

O Plano Imanência é um substrato no âmbito do pensamento que forma o horizonte dos conceitos, um horizonte que se desloca o tempo todo para um além, permitindo que os conceitos possam realizar sua articulação formal infinita. Para se ter uma ideia do que seja o plano imanência, Deleuze/Guattari mencionam que era impossível que o conceito do cogito cartesiano fosse criado na Grécia de Platão e de Aristóteles, porque eles operavam sobre um outro plano conceitual e mencionam que Kant ao inserir a temporalidade no Cogito de Descartes, criou um outro plano conceitual. A função da filosofia para os teóricos é criar conceitos e só a filosofia tem essa atribuição. O que a ciência chama de conceitos, eles chamam de “proposições” e o que é criado nas artes são sensações- perceptos e afectos, que não são percepções e afecções (sentimentos), como veremos a seguir. O conceito nasce de um corte no CAOS realizado pelo personagem conceitual, ele é histórico, temporalmente infinito e formalmente finito, as articulações entre os conceitos, no plano de imanência, é que tem uma formalidade infinita.

Como fica bem explicado pelos autores, “cada conceito remete a outros conceitos não somente na sua história, mas em seu devir ou suas conexões presentes”. (...) “Os conceitos vão, pois, ao infinito e, sendo criados, não são jamais criados do nada” (p. 31). Atendendo a esse pressuposto, o conceito sempre responde a um problema

filosófico ou apropriado filosoficamente, portanto que seja respondido por um conceito dentro dos seus pressupostos. O conceito pode ser complexo, mas parte de elementos simples inseparáveis. Suas relações não são nem de compreensão nem de extensão, e sim, de ordenação, apresentam pura e simples variações ordenadas segundo sua vizinhança. “Um conceito é uma heterogênese, isto é, uma ordenação de seus componentes por zonas de vizinhanças”(p.32).

Mais alguns pressupostos pelos próprios autores:

“O conceito é incorporeal, embora se encarne ou se efetue nos corpos”(p.33)

“Não tem energia, mas somente intensidades, é energético (a energia não é intensidade, mas a maneira como está se desenrola e se anula em um estado de coisas extensivo)”(P.33)

“O conceito diz o acontecimento, não a essência ou a coisa. É um acontecimento puro, uma heceidade, uma entidade(...)”(p.33)

“O conceito é bem ato do pensamento neste sentido, o pensamento operando em velocidade infinita, embora maior ou menor”(p.33)

“Os conceitos são centros de vibrações, cada um em si mesmo e uns em relação aos outros. É por isso que tudo ressoa, em lugar de seguir ou de corresponder”(p.35).

Os conceitos em si não seguem embora estejam em um plano de imanência infinitamente formal. Não existe tão pouco uma correspondência entre eles a ponto de se tornarem discursivos, não estão exatamente predispostos à sintaxe, por exemplo, se relacionam por vizinhança. Essa explicação dos autores pode muito bem dar a configuração dessas entidades:

“O conceito, que só tem consistência ou ordenadas intensivas entram livremente em relação de ressonância não discursiva, seja porque os componentes de um se tornam conceitos com outros componentes sempre heterogêneos, seja porque não apresentam em si nenhuma diferença de escala ou de nível. Os conceitos são centros de vibrações, cada um em si mesmo e um em relação aos outros”(ibid. p. 35)

O conceito, como está em devir sempre, antecipa uma comunidade que vem. Os personagens conceituais presentes em todas as grandes obras da literatura apresentam uma ruptura, um deslocamento, abre brechas por onde os códigos se desarrumam ou mostram sua fragilidade, inadequação que sempre apresentam o comportamento ideológico do discurso. Atravessando os séculos, pela sua auto-sustentabilidade, essa é uma característica básica do conceito - permanece a partir de um meio, um suporte, se perpetua, portanto, fora do campo discursivo, na escritura derridariana, ele pode se apresentar nas proposições e nas composições artísticas em dado momento para fazer ato o seu devir, quando encontra, provoca ou corporifica a comunidade a que ele se destina.

Agora assim podemos colocar conceitualmente o “conceito” deleuze-guattariano, pois já sabemos de que elementos ele é formado:

“Em toda a parte reencontramos o mesmo estatuto pedagógico do conceito: uma multiplicidade, uma superfície ou um volume absolutos, auto-referentes, compostos de um certo número de variações intensivas inseparáveis segundo uma ordem de vizinhança, e percorridos por um ponto em estado sobrevôo. O conceito é o contorno, a configuração, a constelação de um acontecimento por vir”(Ibid, p. 46)

A filosofia de Deleuze/Guattari tem a capacidade de absorver o imponderável, saindo das coordenadas extensivas/espaciais e temporais, nota-se isso quando eles dizem que o “conceito” é um centro de vibração. Quando ele introduz o sobrevoo como condição do conceito, talvez ele só queira dizer que é preciso ter uma visão maior do campo de imanência para formulação teórica. Quando eles mencionam o “gosto”(p.101) como força atrativa entre os elementos do conceito, que nunca entra em correspondência, eles consideram o prazer como quer Nietzsche, ou desejo como menciona Guattari em “Cartografias do Desejo”, bastante mencionado nesse trabalho, como força cósmica primordial.

Nesse aspecto, me arrisco a dizer que o dilema contemporâneo é a abordagem do prazer realizada por Freud e por Nietzsche. Freud parece que trabalha com o prazer no sentido de domesticá-lo e Nietzsche no sentido de libertá-lo e muitos romancistas mundo afora estão ao lado de Nietzsche, por isso boa parte das grandes obras já escritas

entre o modernismo e atual contemporaneidade representa um “protesto”, provocado pelo personagem conceitual e atende ao “ruído crescente do século” e os perceptos e afetos criados fazem a língua gaguejar ou se inscrevem em uma língua estrangeira.

Por que Nelo é um personagem conceitual? Precisamos encarar essa pergunta. No capítulo anterior atentou-se para o suicídio de Nelo como elemento essencial para a existência do romance. Existem em “Essa Terra” vários conceitos sensorializados, convivendo com perceptos e afetos(adiante elucidarei melhor esses termos). Fazendo aqui o exercício fundamental proposto por Deleuze/Guattari, vamos tentar ver que conceito Nelo cria e que zona de imanência ele abre. Acho que o conceito criado por Nelo é o de “**Subjetivação do ato migratório**”, nesse aspecto, bem ou mal ele, sai do “plano de composição” próprio da literatura, onde se movimentam as sensações. Essa pesquisa encontrou facilidade em dialogar com outros “conceitos” como multiculturalismo, fronteira, nadificação, niilismo, caos, subjetividade, desterritorialização, justamente por que o suicídio de Nelo corta o caos e implanta um plano de imanência e possibilita a criação de um conceito e todos os seus perceptos e afetos e conceitos sensorializados se avizinham por um mesmo horizonte, que se projeta ao infinito.

O plano de imanência(filosófico) e o plano de composição artístico podem ser bem visualizados na relação com o caos nessa explanação de Deleuze/Guattari:

“A arte e a filosofia recortam o caos, e o enfrentam, mas não é o mesmo plano de corte, não é a mesma maneira de povoá-lo; aqui constelação de universos afectos e perceptos, lá complexões de imanência ou conceitos. A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos”. (Ibidem, p. 88)(...) “O Plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia podem deslizar um no outro, a tal ponto que certas extensões de um sejam ocupadas por entidades do outro”(Id. p. 89)

Para deixar mais claro o que disse acima, vou trabalhar um pouco com as definições de **personagem conceitual, perceptos e afetos**, algo que não fiz antes, pois acredito que precisamos chegar a constatações por meio dessa fortuna crítica

mobilizada. A função da arte é conservar os acontecimentos e auto-conservar-se. Esse pensamento é básico. As emoções e as percepções não são iguais aos perceptos e afetos e não são elementos artísticos, essa constatação é simplesmente chocante. De uma cena que envolva emoções e percepções, o artista retira esses componentes em um grau de intensidade que se comunique com o propósito da arte, que se destine a uma “comunidade que vem”, que esteja tomado pelo “ruído crescente do século”, que seja um monumento e um elemento de protesto ao mesmo tempo. Existe ainda um requisito mencionado no capítulo 2, que seria “o falar em uma língua estrangeira”. Pode-se deduzir também que seja cabível povoar um plano de composição que deve estar em diálogo com um plano de imanência. Ou seja, os sentimentos e as percepções excederam o ato porque foram transpassados por algo que a vida clama pela conservação, porque é fundamental para a “*comunidade que vem*” tornaram-se “*acontecimento*”.

René Wellek e Warren também entendem que o ato estético separa as experiências humanas das narrativas ou das performances artísticas que são reapropriadas para um sentido estético, que, para Deleuze e Guattari, está interligado a uma função vital:

Os materiais de uma obra de arte literária são, num plano as palavras, o outro, a experiência do comportamento humano; noutra ainda as ideias e atitudes humanas. Todos eles, incluindo a linguagem, existem fora da obra de arte, de outras maneiras, mas num romance ou poema bem realizado são atraídos em relações polifônicas pela dinâmica do propósito estético.(Ibid. p. 302)

Citando Proust e Fernando Pessoa como já mencionaram Kafka, no conhecido trabalho deles sobre esse autor, aqui vemos pormenorizado o processo de transposição a que me referi acima:

“O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados do sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a outro. Extrair um bloco de sensações um puro ser de sensações”(Ibid. p 217)

Antes, na mesma página, eles são mais específicos, quando se reportam à pintura, lembrando que quando eles usam o termo “sensação”, eles se referem aos perceptos e afetos:

“Enquanto dura o material, é de uma eternidade de uma eternidade que a sensação desfruta nesses momentos. A sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto e no afecto. Toda a matéria se torna expressiva. É o afecto que é metálico, cristalino, pétreo, etc..., e a sensação não é colorida ela é colorante, como diz Cezanne. É por isso que o pintor é mais que pintor, porque ele “faz vir diante de nós na frente da tela fixa”, não a semelhança, mas a pura sensação, “da flor torturada, paisagem cortada, sulcada e comprida”, devolvendo “a água da pintura para a natureza” (id. p.217)

4.2 Por fim a subjetividade no romance

Já deveria ter iniciado ilustrações, os recortes do romance, falar da trama ficcional, das relações entre personagens e tudo o mais. De certa forma, fiz um pouco disso em meio a toda teoria, não me esqueci do romance, não podem me acusar disso. Mas acho, sinceramente, que esse é o momento ideal, construí o plano de imanência e agora vou para o plano de composição, mostrando como eles se tocam e deslizam um no outro. Advirto que não estou dizendo que esse foi o caminho adotado por Torres, esse é o método que escolhi para mostrar com quais meios Torres fez seu percurso, ou melhor dizendo, fez o seu sobrevoo.

Vamos encontrar um escritor preciso, sintético, perfeito nessa economia simbólica, colocando os elementos soltos para que nós leitores façamos as interligações que quisermos. Sua sintaxe é deslizante, rápida, ritmadas como os fragmentos dos trailers usados na divulgação dos filmes ou como uma sequência inteira, insere o elemento do choque e da bricolagem dessa maneira peculiar, com cautela do caçador que se aproxima de sua presa. E quando a síntese não sintetiza, quando quer hibridizar elementos que necessitam de uma alquimia especial, ele se vale do poético. A gente se depara com uma narrativa que já é poética e com a pura poesia, então o romance de pouco mais de 100 páginas se avoluma, a leitura se torna lenta e o leitor, no caso, eu, se

sente preenchido por poucas páginas, paro, com a intenção de descansar emocionalmente e assim o livro vai lhe marcando, lhe esculpindo internamente. O romance é repleto de subjetividades por meio de uma sintaxe mundana, brasileira- bela - os personagens são construídos como charges, como Henfil narrou os anos de chumbo. Faz uma crítica ao capitalismo e à modernidade, desterritorializa o modernismo, deixa de lado seus pressupostos e constrói, mesmo sem intenção, uma obra contemporânea, outros paradigmas, outra episteme, outra hermenêutica.

Antes de abrir um novo tópico finalizo esse já colocando de imediato um citação de Antônio Torres, no romance “Essa Terra”, referente a Nelo, é a única parte da narrativa que ocorre em São Paulo, e a única vivência contada por Nelo, ocorrida em nesta cidade do sonhos. No fim do primeiro capítulo intitulado “Essa Terra me chama”, vejamos como o autor constrói a fronteira cultural, deixando a cidade grande no imaginário dos personagens, mas como um algo concreto para os leitores, que têm, na maioria, ideia do que seja um grande centro urbano. A vizinhança estabelecida gera movimentos infinitos, no plano de imanência, que é “a imagem do pensamento, a imagem do que ele se dá do que significa pensar”(ibid. p.53). Esse trecho do romance, para mim, retrata tanto a sensação da fronteira cultural vivida por Nelo, estabelecida por ele, como abre o plano de imanência do fracasso/ato como conceito:

“Eles me agarraram pelas orelhas e pelo pescoço e bateram minha cabeça no meio-fio da calçada. Berrei que meu berro enchesse a rua deserta, e subisse pela parede dos edifícios, entrasse nos apartamentos, despertasse os homens, as mulheres as crianças, rachasse as nuvens pesadas e negras da cidade de São Paulo e fosse infernizar o sono de Deus:- Socorro. Estão me matando.

Uma luz acendeu a meu terceiro grito e um homem chegou à janela. Ficou olhando. Eles continuaram batendo minha cabeça no meio-fio. A luz entrou no meu olho, dura e penetrante, como a dor. Era um holofote, era um facho, era uma estrela. Foi nesse momento que a mão de papai apareceu, me oferecendo o chapéu. – Cubra a cabeça, assim dói menos tentei esticar o braço, mas quando minha mão estava quase agarrando o chapéu, levei uma nova pancada”. (E.T p.48)

Esse espancamento entrecortado de pensamentos, sentimentos, percepções “dura” seis páginas, onde se percebe claramente que Nelo vive em um entre-lugar, como bem

demonstra a série de recordações do Junco rebatidas na dureza do asfalto e do cimento e na indiferença de quem percebe o fato. Existe uma relação entre não usar chapéu e perder o juízo, o sol tomado como conceito de algo que transborda, destrói a razão como destrói uma plantação, uma vida no sentido de ordenamento, mas ainda no sentido de desejo(gosto), sentimento(encarado como afecto) e subjetividade. Remete também ao Junco e aos conselhos paternos.

Nessa cena está caracterizada a cidade de São Paulo como lugar da violência, da indiferença, da individualização absoluta, da presença do cruel, da institucionalidade(polícia) que pode ser mobilizada para fins pessoais – solidariedade às avessas. Uma agressão dirigida à cabeça ao pensar que se choca com a concretude - o meio-fio, que faz perder o juízo, o qual pode ser preservado se conseguir apanhar o chapéu paterno.

Este objeto simbólico representa a racionalidade, sinal de que o processo subjetivador conseguiu se constituir com elementos de leitura da realidade, se encontra na identidade cultural. Mas Nelo está vulnerável porque enfraqueceu seus laços com a cultura de origem, seu processo de subjetivação original, para se integrar à subjetivação capitalista como já expus. Aqui se justifica o título do capítulo: “Essa Terra me chama”. Não existe apenas um entre-lugar como assinalou, enseja-se o despertar da subjetividade negada. A luz da lanterna provoca dor, lhe nega o prazer, a concretude da cidade grande(meio-fio) quer destruir sua máquina de pensar, constituída por uma subjetividade do Junco negada. Ele percebe que perdeu algo de essencial em sua construção psíquico-comportamental, então ele recebe o chamado da sua cultura de origem, já não existia muito do sonho migratório, hora de retornar, decisão que, por si só, significa uma morte, um suicídio. Hora de enfrentar o destino, até que ponto suportaria a humilhação de reaparecer na condição do que fracassou?

Apesar de estar no fim do capítulo esse trecho poderia abri-lo. Mas a mudança na ordem cronológica dá mais dramaticidade a esse chamado, porque ele volta como um outro, do qual se exige a riqueza e se auto-exige por conta própria. Aquela cultura do junco considerada inferior não é inferior, é vital, agora ele sabe, sente isso na carne, nos sofrimentos e perigos da fronteira, mas deve imaginar que é tarde. Está aberto o plano de imanência para o conceito de “fracasso migratório”. Nelo é o personagem conceitual, não há dúvida.

Ele deseja/precisa de um retorno redentor, mas a cultura do Junco nesse ponto é(tornou-se) perversa, só aceita o retorno triunfal. Mesmo assim ele tenta, é a linha de fuga que se abre. Ele é quem tem essas boas novas, o Junco precisa se abrir para o retorno redentor, como também se preparar melhor para a sociedade multicultural, para a vivência na fronteira. Essa consciência já começa a lhe aflorar como pode-se ver no recado que ele manda para o pai em carta, dizendo: “São Paulo não é como se pensa”. O chamado da terra é o chamado da cultura como elemento de subjetivação, como memória coletiva, organização social, uma forma de compreender o passado para antecipar o futuro – poder, desejo, instituição e linguagem. Como em uma tragédia, ele entende o erro cometido sem dolo, quer de volta o Junco, mas se mostra fronteiriço, algo do sonho de São Paulo como terra da promessa persiste.

Nelo não constitui sua máquina sincrética e se coloca em um plano praticamente acultural na fronteira e se paralisa, fazendo com que a dinâmica multicultural o desagregue. Os significados não são produzidos e os significantes são recebidos como uma saraivada de fragmentos. Esse ponto esquizo poderia ser convertido em força vital, mas Nelo se encontrava com sua máquina desejante muito emperrada. A cultura em Nelo não tem a “**presença consciente de si mesma**”, mencionada por Hall nesse texto(p.12). Talvez ao Junco também falte isto e por esse motivo também não consegue acionar nenhum mecanismo consciente ou pré-consciente de “fechamento arbitrário”, mais um dos conceitos de Hall colocado nessa pesquisa.

A questão é que veremos adiante que o pai de Nelo apresenta esses elementos da cultura como elemento de subjetivação, mas as gerações mais novas já vivem o impacto da subjetividade capitalística. Interessante que a Mãe de Nelo também sofre com a fronteira e enlouquece, também está submetida ao fracasso migratório. Sua compreensão de gênero é fronteiriça e a percepção do conhecimento(estudo) para o convívio na multiculturalidade é uma intuição, que forma uma constatação difusa, onde lhe escapam elementos para uma apropriação inteligível plena.

Retomando e repetindo Homi Bhabha, faltou a Nelo e ao Junco fluidez, a errância, a flexibilidade, a dialogicidade e a negociação multicultural onde a cultura, cada vez mais, não é uma questão ontológica, de ser, mais de tornar a ser(p.19) coincidindo com o devir de Deleuze/Guattari e com a infinitude do plano de imanência, bem como o “além” de Bhabha, a preparação para “a comunidade que vem”. Acho interessante

explorarmos mais um pouco esse trecho da surra-espantamento levada por Nelo, ocorrida em São Paulo, devido a essa sua importância de abrir o plano de imanência e pelo seu status de justificar o título do capítulo, de acordo com o meu olhar. Vejamos mais um pouco dessa intensidade psíquica da fronteira:

Eles estão mijando em minha cara e eu estou tomando banho no riacho lá de casa, as águas do riacho lá de casa vão para o rio Inhambupe que vão para o rio Tietê, seguro no tronco do Mulungu, para não me afogar, bato com as pernas na água, devagar sem pressa, sem medo de me afogar, o tronco escorrega e escapole, desço no fundo, enfio a cara na lama, volto à tona estou me afogando: - Socorro.

- Confessa corno.

O par de chifres cresce em minha testa, vira um galho, florido, flores vermelhas, lindas radiante à luz da manhã. Agora o galho pesa, não me aguento de pé. Caio.

- Cortem logo essa porra de vez.

- Não temos pressa, eles disseram.

O mijo escorre quente e fedido, é a chuva que Deus mandou na hora certa, viram como foi bom a gente plantar no dia de São José? Ajudei papai a plantar o feijão e o milho, eu, mamãe, as meninas e os trabalhadores, e todo o dia eu acordava mais cedo, para ver a plantação nascendo, e mais bonito ainda era vê-la crescer, as folhas se abrindo, orvalhadas de manhazinha.

- Onde você escondeu o dinheiro, ladrão?

Não,não,não,não.

Mijo: cerveja. Sonho: alívio

Eles se aliviam sobre mim, me refrescam. Não podem bater e mijar.

Papai, tomara que tudo melhore, eu penso nisso o tempo todo, tomara que tudo melhore.

Nossos pastos já foram verdes, eu sei. Já não temos mais pastos.

Preciso mandar dinheiro para o senhor comprar de novo a roça e a casa que o senhor vendeu, tomara que tudo melhore.(ET, pgs 52/53)

Diante de uma situação que se torna humilhante ao extremo, Nelo toma a linha de fuga, que é a subjetivação do Jungo, o desejo do retorno redentor lhe toma nesse momento. A importância de reconstituir a roça como ambiente subjetivação fica mais claro, como Bhabha diz “restabelecer sua casa”, demarcar seu lugar na fronteira para fazer as idas e vindas das trocas e negociações simbólicas. A “casa” estava dentro dele, não precisaria retornar, mas Nelo não consegue se opor a rejeição fronteira, entende essa visão como um chamado de retorno, de retorno redentor que ele almeja e precisa mas que não existe. Não consegue entender esses elementos subjetivadores como forças internas, não consegue interligar o rio Tietê ao Inhambupe, precisa voltar ao riacho para se fortalecer, descobrir o devir de sua cultura de origem.

Retorna mas não encontra o acolhimento do retorno redentor e ele mesmo não consegue se libertar dos códigos da urbanidade- o trajar, o andar, o falar, o relógio, os óculos, o rádio. Nelo poderia criar o elemento do retorno redentor por meio de uma atitude humilde de filho pródigo, mas essa seria uma lógica de um personagem literário pura e simplesmente; mas na posição de personagem conceitual, ele entende a necessidade de uma radicalidade que mude a percepção total da fronteira cultura, por uma nova leitura das possibilidades de sucesso em São Paulo, encarada como terra da prosperidade. Seu suicídio foi a melhor solução encontrada por Torres para emergir a subjetividade do Jungo por outros afectos e perceptos e sobre novos conceitos- um protesto. O suicídio, como já disse, instaura o nada nadificante hegeliano e se insere no caos por meio de um corte que funda o plano de imanência e de composição do romance. Bhabha(1998) chama isso de momento intervalar formador de um espaço interrogatório, fixado entre o representável, a comunidade em si e a comunidade que vem, que levaria a linguagem ao limite da própria representação e de si mesma.

Considero interessante que a abordagem agora última de Deleuze/Guattari nos permite ver a transição modernidade/contemporaneidade (de que falei exaustivamente) em dois planos de imanência. Percebe-se como a contemporaneidade claramente se estabelece em outro plano de imanência não mais etapista, não mais ligado ao progresso mítico, despreendido ainda mais do iluminismo. Os dois campos de imanência se tocam na

preservação do conceito de antropofagia e na revisão do conceito de “traição ao passado”. Segundo Andreas Huyssen (Ibid.), ao contrário do que todos pensam, estamos vivendo um olhar cada vez mais atento para trás, retomando os movimentos vanguardistas do início do século XX ou tentando utilizar seus recursos expressivos.

Algo que me dei conta no decorrer dessa pesquisa sobre a cultura do Junco e sobre a subjetividade do Junco ou sua singularidade é que ela não emerge a partir do suicídio de Nelo, no sentido dos valores em si e dos valores que se revelam em suas práticas coletivas. Acho que a subjetividade do junco está bem mais expressa nos personagens, em como eles se constituem, porque Torres já dizia que o Junco é um lugar que não acontece nada. Então, essa subjetividade só pode ser captada justamente nesse constituir-se, nessa apropriação minimalista, em uma semiologia do gesto agambeano ou o ser na presença aristotélica. Por isso, no último capítulo “Essa Terra me ama”, o pai de Nelo vai visitar os compadres, coisa que mais gosta de fazer. Interessante como esse valor do conviver está hoje bem demarcado no “plano de imanência” contemporâneo.

Por isso vamos falar sobre “Essa Terra” a partir dos seus blocos de sensações, o que eles geram em termos de perceptos e afectos. Segundo Deleuze/Guattari, a memória não serve como elemento de arte, não tem força criativa, vibrátil, não tem um devir, porque o devir só é ativado no acontecimento, tem que estar vinculado ao apelo de uma mundialidade e de nele se constituir como protesto, a memória tem que se reinserir no acontecimento, “o ruído crescente do século”. No entanto, essa memória em “Essa Terra” está colocada de forma magistral, são memórias presentificadas no acontecimento de Totonhim. Vizinha a suas memórias, aparecem as memórias de seu pai e as memórias de Nelo que foram apresentadas no trecho transcrito acima, engendra-se um terceiro narrador. Por isso esse é um livro que trabalha o memorialismo e o autobiográfico ficcionalizando e extraindo deles os perceptos e afectos ou inserindo-os no acontecimento, potencializa a sua função/arte. Alguém muito famoso da Bahia disse: “eu não sou um escritor, sou um contador de história”, claro que era uma frase retórica, uma encenação de humildade cabível e simpática. Mas este é o ponto que o jornalista e o publicitário aparecem, a meu ver, para se apropriar das técnicas do concretismo, que buscavam extrair apenas a arte do acontecimento, retirando dela qualquer contaminação, por isso ela era sintética e, buscando esse objetivo, Torres se vale também da síntese e tenta escapar ao máximo da narrativa moderna- constrói uma nova sintaxe.

Sabe-se que, segundo Foucault(2000),uma obra tomada como unidade do discurso é variável e relativa, “só se constitui a partir de um campo complexo de discursos”(p.26), é um nó em uma rede formada por outras obras e por falas que estão em diversos contextos, muitos deles transmitidos oralmente. Lembrar que uma obra também não tem uma unidade, por várias razões, a principal delas por não apresentar um caráter homogêneo.

Diante disso não podemos falar da influência direta de Glauber sobre Torres, pois o inverso também pode ter acontecido de forma indireta. Tanto Torres quanto Glauber estão atuando no mesmo fluxo simbólico, compartilham elementos nos seus respectivos “**campos de fatos do discurso**”, como diz Foucault. Entendo melhor, agora, porque, quando leio Torres, lembro-me de Glauber dizendo: “cinema não é para contar história, cinema é para se ver e ouvir” - a narrativa é apenas o pretexto ou o pré-texto. Vale aqui deixar esse recorte quase poético de Deleuze/Guattari como lembrete, como uma assinatura:

“É Mrs Dalloway²¹ que percebe a cidade, mas porque entrou na cidade como “uma lâmina através de tudo”, e se tornou, ela mesma, imperceptível. Os afetos são precisamente esses devires não humanos do homem, como os perceptos(entre eles e a cidade) são paisagens não humanas da natureza”(2009, p.220)

Claro que precisamos transportar essa noção de cidade para uma cidade que está na memória, mas sempre estará na memória, Virginia Wolf não escreveu o drama de Mrs Dalloway no momento que ele acontecia, até não o teria feito mesmo que fosse um romance auto-biográfico ou se estivesse retratando a vida de uma pessoa “real”. Não é que tudo se transforma em representação, ficção, é que a arte, a literatura exige que os fatos sejam convertidos em acontecimentos, partes da resposta de uma pergunta que o sentimento de mundo ou uma cotidianidade coletiva ou a cultura nos impõe.

Sabidamente e percebendo que não estava perseguindo fatos mas acontecimentos, trazendo certamente o faro jornalístico que também não persegue o fato mas a notícia, sabendo que tinha que produzir desenquadramentos, que, segundo Deleuze/ Guattari,

²¹ Personagem de Virgínia Wolf no romance de mesmo nome, lançado pela primeira vez em 1925.

“são o que abrem para um plano de composição ou campo de força”(2009, p.203), Nessa perspectiva, o artístico vai além do jornalístico, porque só o acontecimento, ao contrário da notícia que é efêmera, é que pode tornar “um momento do mundo durável ou fazê-lo existir por si”(p.223). Para Virgínia Wolf, isso equivale a “saturar cada átomo”. “Eliminar tudo o que é resto, morte e superfluidade”(apud Deleuze e Guattari, 2009 p. 223)

Torres também se afasta das descrições de cenários para não cair no folclorismo(“macumba para turista ver”²), nas tipologias dessubjetivadoras, na representação pelos traços peculiares e inusitados da cultura, assim livrando seu regionalismo daquele conhecido determinismo naturalizador do homem como extensão do meio. Torres já trabalha a paisagem como um percepto, fragmentando a linguagem radicalmente, principalmente para o período de lançamento do livro: 1976. Ele rompe com essas armadilhas discursivas, abre a narrativa para o plano subjetivo, no sentido da singularidade de Guattari, de um devir subalterno. Aturdido com esse “ruído crescente do século”, ele instaura o seu protesto.

Faço nesse momento a junção do conceito de singularidade de Guattari em “Cartografias do Desejo” com o conceitos de percepto e de afetos que ele constrói com Deleuze. Pode-se concluir que são os afectos e perceptos que fazem a reapropriação do desejo que fora capturado pelos agenciamentos maquínicos capitalísticos. Estes também estão vinculados ao ato profanatório sustentado por Agamben e às zonas intervalares da fronteira, onde compreendo que são a substância para a formação de hibridismos de resistência dos grupos subalternos

O escritor retira da subjetividade, tomando e retomando as palavras de Wolf, “o que é resto, o que é morte e superfluidade”. Então Torres tem o mérito de introduzir a subjetividade no ambiente regionalista; fazendo assim, ele a insere no literário, até então, subdesenvolvida ou contaminada pela sociologia e pela psicossociologia. Para inaugurar a contemporaneidade, junto com outros artistas da época, ainda extrapola a própria subjetividade para adentrar o campo da singularidade guattariana, ficando na crista da onda dos acontecimentos que regem uma outra estética, que vem e suplementa o modernismo.

Deleuze/Guattari falam em “Por uma literatura menor”²², que o escritor tem que escrever em uma língua estrangeira, ou fazer de sua língua uma língua estrangeira por meio de uma nova sintaxe. Nesse aspecto, as similitudes entre teorias que hoje sustentam a contemporaneidade e a obra de Torres ocorrem pelo que já mencionamos do pensamento de Foucault(2000) quando refere-se ao **“espaço em que se desenvolvem os acontecimentos discursivos”**(Ibid.p.33). Torres trabalha, de maneira bastante evidente, com uma inclinação para semiótica, se apropriando e se embasando, é claro, na linguística.

Foucault interessa-se por algo que está na língua, mas que dela escapa, por meio de manifestações inconscientes, que emergem das quase imperceptíveis fraturas das palavras. Ele propõe que se descubra “a palavra muda, murmurante, inesgotável, que anima do interior a voz que escutamos”. Nesse mesmo trecho, ele menciona uma desconstrução, por meio desse espaço que a língua, como formalmente é concebida, não se apropria: “(...) restabelecer o texto miúdo e invisível que percorre o interstício das linhas escritas e, às vezes, as desarruma”.(Id.p.31)

Ele faz isso por uma aproximação com a produção de Mário e Oswald de Andrade, dos concretistas, da poesia marginal, que rolava bem nessa época mesmo, sem dúvida recebendo o impacto do cinema novo e do tropicalismo. Olhando retrospectivamente vemos “Essa Terra” em plena sintonia com esse momento da cultura brasileira onde desponta a arte contemporânea, a partir das promessas não cumpridas da modernidade e do modernismo ou da arte moderna. Ele é um dos romancistas que dão essa arrancada, faz isso em um nicho “nobre” do nosso modernismo que é o romance regionalista.

Estamos agora com o arsenal necessário para responder ao objetivo dessa pesquisa que coloco como pergunta de maneira simplificada- pra que complicar desnecessariamente?- Como Torres constrói, em “Essa Terra”, o processo de subjetivação na fronteira migratória? Percebo que ele atua em três campos que se interligam: a) sintaxe; b) construção de personagens; c) poética. A sintaxe força a linguagem, como diz Deleuze, a se deparar com a fronteira do não linguístico, do humano e do não-humano. Os personagens constroem monumentos que nada mais são que os acontecimentos preservados pelo ato criativo. A poética é sempre utilizada

²² DELEUZE, Giles e GUATTARI, Félix. Kafka- Por uma literatura menor, Rio de janeiro: Imago Editora ltd, 1977.

quando essas zonas de indiscernibilidade ficam intensas demais, quando a sintaxe que ele mesmo elaborou atinge seu ápice, quando ela toca o indizível.

Falar que Antônio Torres é um dos primeiros a se valer do recurso da fragmentação, pioneiro da estética contemporânea, diz muito e não diz nada. Como me referi a aqui a um pressuposto epistemológico de Foucault: o importante não é exatamente olhar fixamente e demoradamente para as coisas, mas saber o que olhar, como olhar e porquê olhar - o olhar atento, mas direcionado. A fragmentação em Torres, para mim, apresenta-se como um ato estético com o grande potencial político próprio das rearrumações contemporâneas que afirmam e constroem os espaços da subjetividade no universo discursivo, criando “zonas de intervenção”(Bhabha- Ibid. 1998), a partir de um momento intervalar, não mais de forma a complementar como meio de reforço às teses sócio-políticas, mas com a apresentação do “novo” no mundo, a valorização do hibridismo.

Assisti a várias entrevistas de Torres^x, ele jamais explica sua obra ou seus personagens, ele tem consciência da inovação que produziu, que a obra vai além de suas intencionalidades como autor. Percebo o fragmentar, quebrar com a linearidade narrativa, como ato político que aponta, como diz Canclini(2011), para as promessas não cumpridas do modernismo e da modernidade(expansão, renovação, emancipação e democratização) como também, considerando a visão de Huyssen, se contrapõe ao elitismo e à armadilha do áurico em que se deixou cair essa que foi a versão cultural de uma fase da econômica e social. Contemporaneidade representa o mergulho no cotidiano, no micro-político e na subjetividade- etnicidade, gênero, escolhas sexuais, uso do corpo etc. Trata-se do que Homi Bhabha(Ibid. 1998) denominou como “corpo coletivo das identidades minoritárias”.

Essa fragmentação Torreana representa tudo isso, no entanto, feita com o cuidado de não macular a importante herança moderna. Por isso que é perigoso tomar Torres como um pós-moderno, porque, como Huyssen já advertiu, não existe ruptura entre as duas estéticas só uma mudança do “Plano de Composição” como diz Deleuze. Silviano Santiago deixa claro que o contemporâneo é um olhar renovador sobre o modernismo, reordenando seus pontos positivos para que possam corresponder(ou vibrar de acordo) às demandas atuais, mudou-se o paradigma, mas não há necessidade de ruptura, basta-se fazer o mergulho dos próprios recursos modernos na cotidianidade, em diálogo também

com outras formulações de diversas escolas de arte- não exatamente em termos formais. Não se trata de trazer o cotidiano para contingência moderna, o movimento agora é exatamente oposto.

A fragmentação em “Essa Terra” é potencializada, aliás, todo seu processo criativo, por um ponto genialmente desterritorializante. Torres jamais faz julgamentos morais, nem políticos sobre o comportamento dos seus personagens, com isso se afasta de qualquer contaminação discursiva e fica no plano das sensações deleuze-guattariano. Vejamos, então, um trecho de “Essa Terra”, onde a fragmentação está mais evidente, quando Totonhim leva, de carro, para Alagoinhas, a mãe enlouquecida, por ter visto o filho enforcado:

- Vamos passear – uma reposta pode conter uma verdade inteira, parte dela, ou não querer dizer absolutamente nada. És capaz de mentir para tua mãe, tua própria mãe?

- Estamos passeando? Onde estamos passeando?

Perguntas. Uma vida inteira de perguntas. Onde você esteve até agora? Com quem? O que estava fazendo? Nada de explicações arrevessadas, senão a taca comia no lombo.

Qualquer resposta será uma mentira. Ela nunca teve um avental sujo de ovo, ela nunca teve um avental. Gente da roça, o que somos, o que fomos, o que sempre seremos. Mas tinha um chinelo na mão, eu me lembro. Promete que vai dormir a viagem inteira, promete? Assim chegamos logo. Se quiser reze um pouco, para chamar o sono. O banco é macio dá para um bom cochilo. Durma, durma. Descanse. Serão poucas horas. Estamos passeando, sim estamos passeando. Indo arrastados pela enxurrada. Deus não dá asa à cobra é por isso que estamos arrastados pela enxurrada. A sessenta quilômetros por hora por causa dos buracos. Depois melhora: daqui a pouco estaremos no asfalto. É logo ali. Antes de chegar em Inhambupe. (ET, p.121)

É uma textualidade que força a linguagem a chegar no limite do delírio. Não existe um choque simbólico intenso como uma construção surrealista. No entanto, em menos de uma página ele trata da própria viagem, da relação com a mãe, da violência

doméstica em contraste com a forma carinhosa com que ele cuida dela, naquele momento, principalmente sendo um gesto vindo dele que pode ser considerado como um filho rebelde, descontente com o tratamento materno que recebeu até então. E relembra de uma enxurrada que houve na região depois de uma forte seca. A enxurrada pode ser considerada como a própria força dos acontecimentos, enxergá-la como a noção de cotidianidade na obra.

Ainda aproveita para se remeter as peculiaridades culturais (coisa que faz com muita parcimônia) ironizando o “ali” do roceiro, sempre muito longe. Inhambupe, no caso, fica a quase 70Km do Junco (Sátiro Dias). Com o mesmo intuito cita o dito popular: “Deus não dá asa a cobra”, fazendo uma alusão aos meios de transporte, à lentidão e à velocidade, marcando também a distância cultural e geográfica para os lugares civilizados, questão que vimos nas abordagens de Canclini e Silviano. Como Torres mesmo diz, citando música cantada por Luis Gonzaga: “sem rádio sem notícias das terras civilizadas”. Torres trabalha com os blocos de sensação de Deleuze/Guattari-perceptos e afetos, evidentemente polifônicos, mais que isso, algo que no plano de composição assume o vibrátil, onde as vizinhanças formais se estendem ao infinito. Retrata os temores que Saussure tinha da escritura e Platão da poética, ou seja, o deslocamento dos conceitos universais, a imanência solapando a transcendência, essa abordagem dos princípios mais básicos da discussão contemporânea, acho que já bastante apropriada, dispensável até de ser repetida mais uma vez - fica como um lembrete, certas horas precisamos retomar ao “ $b + a = bá$ ”.

É importante nos darmos conta que um trecho como esse tem bem mais potência de deslocamento discursivo no contexto da obra, pois é nele que vamos atentar para o deslizamento que esse plano de composição está realizando com o plano de imanência da “subjetividade no ato migratório”. Essas percepções de Totonhim reencenam seu processo de subjetivação - todo romance memorialista ou auto-biográfico tem esse traço muito forte de revelar formações identitárias, mais do que qualquer outra narrativa. Acontece que estamos verificando se Torres vai além da subjetivação e alcança a singularização proposta por Guattari que resgata o desejo da maquinaria capitalística, inserindo produções criativas profanatórias como menciona Agamben. Acho que nessa altura do processo argumentativo não é possível mais separar como elementos distintos singularização e profanação. A singularização tem um caráter eminentemente coletivo, por outro lado, a profanação é ocasionada pelo “jogar infantil”, que quase sempre se dá

em grupo, mas não necessariamente. Mesmo assim, é impossível que o ser da “comunidade que vem” não esteja predisposto à ação coletiva, primeiro porque é uma “comunidade” e segundo pelo fato de ser uma “comunidade de amigos”. Nesse ponto vale ressaltar a “cumpadragem” do Junco.

Todo discurso da contemporaneidade que assinala a exaustão do modernismo vai no sentido de perda de horizontes, de incapacidade de operar transformações no modo de produção, algo que se deu pela mudança de paradigma a partir de um fracasso ou, mais que isso, por uma apropriação do modernismo pelo capitalismo, com a decorrente impossibilidade desvincular a produção artísticas do mercado de consumo nas condições que ele se apresenta, que desterritorializasse essa maquinaria, a profanasse. Entendo que esse é o desejo contemporâneo e para isso Agamben tem a sua receita: deslocar o valor de troca para a emergência do valor de uso. Deleuze/Guattari pretendem que a linguagem comece a gaguejar, que grite, que fale para os animais, criando conceitos, sensações, acontecimentos e proposições. Huysen traça o panorama desde Brecht à Pop Art dessa busca. Esse romance fala de algo que está no centro da discussão cultural brasileira, a distribuição regional de bens materiais e simbólicos.

Todos esses elementos de estilo ainda contam com um deslocamento impossível de ser explanado aqui de forma apropriada, mas que merece ser posto. Estamos em um romance que se desloca para cinematográfico, com isso, adentra a fronteira que o modernismo interpôs com os meios de comunicação de massa. A escrita de Torres, encontra-se no campo literário, como também está muito à vontade em um espaço ocupado pelo o jornalismo, a publicidade e a poesia concreta, como se assemelha a linguagem tanto do roteiro de cinema, com sua forma flexível e dinâmica de produzir imagens. Existem com relação aos meios de comunicação pelo menos zonas de vizinhança e suas indiscernibilidades. O romance é fronteiro também nesse aspecto, reforçando as perspectivas de hibridismo entre esses dois campos, tratada no tópico “Indústria Cultural”.

Seria provocativo dizer que “Essa Terra” é um híbrido, não chegarei a tamanho atrevimento com nosso verdadeiramente querido imortal. Só como lembrete, as argumentações de Durval Muniz estão contempladas nessa inventiva semiótica de Torres e seu caráter de adentramento no solo subjetivo. “Essa Terra” inaugura a multiplicidade e a imanência cultural no romance regional brasileiro, fugindo das

categorias sociológicas estruturalistas e, completamente, da tipificação icônica universalizadora/modelizadora do folclore, fala-se para um povo que falta, desloca-se o neo-coronelismo ou qualquer um outro, substituto. A tradição que legitimava e naturaliza hierarquias rígidas de cunho econômico e social, perdem seu status de polo central de produtor de sentido, instalando diversos postos de semantização e subjetivação. Nesse ambiente se oportuniza o surgimento da comunidade que se auto identifica como tal, os comportamentos de reciprocidade e solidariedade. Pode se instituir uma cultura da “cumpadragem”, dos contadores de causos como Cristiana Alves(2011) enfatiza em seu trabalho, que é a apropriação coletiva de um saber narrativo, que chega até as gerações atuais como ela confirmou em pesquisa de campo nas escolas primárias do município Junco- hoje Sátiro Dias. Uma cultura de enorme sutileza fundada na amizade e no mundo das imagens, uma poética aristotélica, uma qualqueridade.

Na sequência da cena inicial da citada viagem para Alagoinhas, há uma passagem que reforça o que já foi comentado a respeito e vai além, explorando a sensação tátil na linguagem escrita, fazendo da “baba da mãe”, um retorno ao animal e ao visceral, um sentido animal/humano de ser filho, observem como essa fronteira se estabelece:

A enxurrada levou as cercas e agora leva minha mãe, pela noite adentro. Para onde vão as águas? Para o rio de Inhambupe? Para o mar. Minha mãe vai virar sereia. Eu sempre achei que seu corpo era de sereia.

- Por que você arranjou um cavalo esquipador? Esse é duro de cela como o diabo. Vou chegar toda assada. Já estou ficando tonta.

Ela vomita sobre as minhas pernas. Tonta. Costumava ter enjôo de ano em ano, um pouco antes de ficar com a barriga inchada. Filhos. Um por ano. Cada filho era um horror. Papai dizia: - mulher enjoada. Seria por isso? Abaixo o vidro e boto o rosto para fora. O vento sopra fiapos do seu vômito, na minha roupa, na minha cara, em tudo. As árvores estão passando depressa, como manchas prateadas. Tomara que tudo passe depressa.

- Pena que não joguei hoje. Vai dar cavalo.

Nelo, meu irmão, o dinheiro que você manda, ela enterra todo no bicho, em estranhos bolos e em prestações que não se acabam nunca (ET, p 121/122).

A partir da concepção de uma Teoria Literária, Wellek e Warren(1955) perguntam se “poderão ser simbólicas as imagens não oferecidas como metáfora, como vistas com os olhos do espírito?” E responde com outra pergunta: “Não é seletiva toda e qualquer percepção?” Acolhem a concepção de Middleton Murry(1936, p.34) de que “a imagem pode ser visual, auditiva ou inteiramente psicológica”. O ambiente para ele (sistemas de adereços de cena) pode ser uma metáfora ou um símbolo. Wellek e Warren percebem que, na literatura, a palavra deveria se ocupar como um objeto que corresponde a outro, “mas que merece atenção por direito próprio, pela maneira com que se apresenta. Quando, portanto, as palavras formam imagens, elas podem ser simbólicas, mas podem ter um significado que é um percepto e estes repercutem nos afetos. A “folhagem prateada” trata-se da impressão provocada pelo carro em velocidade à noite. Assim também o vômito como elemento repugnante, mas de onde se extrai um lirismo por unir mãe e filho. Ao mesmo tempo, desterritorializa o humano para a fronteira com o animal, que está em seus próprios corpos, corpos que unem e separam pessoas, geram indiscernibilidades.

O animal “cavalo” é citado duas vezes, a primeira, em “deslização” com o automóvel, se inserindo na questão da tecnologia que está sempre marcando a presença/chegada do capitalismo no pacato Junco; depois relacionado à sorte ou ao azar do jogo, o indiscernível, o fugaz. Em seguida a mãe conta a vida conturbada que teve com as filhas sempre envolvidas com os homens. Ela que lutou para que estas tivessem estudo para fugir dos padrões patriarcais/machistas sob os quais foi criada. Ela era uma mulher de apostas. Mas fez o correto, pois aquela passou a ser a primeira geração de mulheres letradas da família.

Então vemos aqui a força do econômico tentando se apropriar do humano e do não-humano no homem. No entanto, vemos também a tecnologia nessa fronteira, assim como a sexualidade. O animal se insere na modernidade, mas se apresenta como fetiche ou como o de fora. O carro é um cavalo, toda força é animal, o desejo é animal, estão capturados pelo agenciamento maquínico capitalístico, precisam ser resgatados, isso é formação de singularidade, que deve ocorrer pelas ações coletivas. Os filhos educados,

Totonhim já pode construir-se como o homem que vem, aquele que Nelo se torna ao sair do romance para atuar como personagem conceitual para o autor.

Os personagens que aparecem no romance, a vida social em torno da igreja e do bar, as moças nas janelas, as atividades sociais e recreativas do delegado, a vida familiar contada por Totonhim e pelo Pai. O empréstimo feito ao banco que enviaram seus prepostos em um Jipe e as questões de gênero, colocadas a partir da iniciativa da mãe de levar os filhos para estudar em Feira de Santana, outra cidade do interior baiano. Tudo isso se apresenta em um ambiente de cordialidade, da “cumpadragem”, da relação mundana no bar aliada a uma vivência ecológica que se apresenta como elemento fundamental na subjetividade do morador do Junco. Nesse lugar cheio de magia e camaradagem, das delícias da vida natural, surge um campo de imagens rico, uma segunda cidade por onde perambulam- a narratividade dos causos- o imaginário. Todo essa agência tem seu fechamento enquanto cultura com a inexistência do PATRÃO – da inveja, da ganância e da competição exacerbada. Esse último elemento cultural citado, de extrema importância, é apenas posto na presença por Torres, sem nenhuma enunciação, é o verdadeiro acontecimento. Ele existe, mobiliza todo um modo de vida, mesmo assim se precisa ter uma sensibilidade especial para captá-lo, nessa hora é que entram os poetas e os filósofos, se necessários. Talvez ele tenha que ficar assim mesmo como um segredo, uma não-potência.

Além disso, a subjetividade vai ser marcada pela fronteira cultural do interior baiano com a cidade moderna, representada por São Paulo, muito a partir da apropriação de novas tecnologias e da pressão migratória, acentuada pelo ideário do enriquecimento-esse, um discurso da modernidade, que faz a sua mística e que coloca sua assinatura no próprio modernismo. Cada um desses blocos sensoriais é construído pela presença de personagens, muitos sem nome, e de suas falas e gestos, gerando de forma minimalista perceptos e afectos potentes.

Atentemos nesses trechos do romance para a relação com a natureza e a sexualidade, o ambiente ecológico ditando o ritmo das relações, o que nos remete a Wellek e Warren(Ibid.p.37) que falam da percepção de Oscar Wilde ao afirmar pela primeira vez, no contexto de sua época, que o nevoeiro poderia ser uma personagem. A natureza induz a formação de perceptos (que influenciam afectos) e representa o cósmico, elemento fundamental do vibrátil dos planos de composição. Esse fragmento

do romance, que cito a seguir, está no capítulo- “Essa Terra me enxota”, que trata da decadência financeira da roça e da mudança da família para Feira de Santana, nesse tempo Nelo está em São Paulo, no caso na narrativa, o pai rememora um episódio com o filho mais velho:

Mergulha. Seus braços têm a cor de terra: é um caboclo do norte. Debaixo d’água se lembra de quando ensinou o filho mais velho a nadar. Pegou um tronco de Mulungu e disse:- segura aqui com as duas mãos. Agora empurra. O mulungu fica sempre boiando, nunca vai para o fundo. Bata os pés. Foi a primeira vez que ficou nu diante do filho. – Nossa como o senhor tem cabelo. O menino olhava para o pai pelo rabo do olho, parecia envergonhado. – Quando crescer você também vai ficar assim. À noite ouviu o filho dizer para os irmãos e irmãs: - Papai tem a rola grande e rodeada de cabelos.(ET, p.61)

A cena da noite de núpcias também evidencia essa relação sexualidade/natureza, mas mostra já presentes as forças da sociedade patriarcal. Para quem está fazendo uma releitura, o acontecimento tem algo de comovente, pois trata-se da gestação de Nelo, o filho que irá se suicidar:

Foi a descoberta de um mistério e o fim de um desespero. Naquela noite, muitos meses depois de casado(tinha 22 anos e ela 17), ele finalmente conhecia o segredo de um homem e uma mulher, o porquê da roupa nova do véu e da grinalda – o véu que ele sentia ter rasgado e manchado de sangue, nos seus selvagens e contidos impulsos de fera arisca e desajeitada. Era o começo de um entendimento – algo que ele sabia que acontecia com os bichos e com os homens, pelo simples fato de não ter experimentado. Agora você é um homem- podia ter dito para si mesmo. – E ao virar homem você gerou um filho homem- podia ter acrescentado se já soubesse o que viria a saber nove meses depois.(ET pgs 63/64)

A palavra “entendimento” aqui é usada exatamente na acepção própria da cultura rural, tem um significado bem específico, mais amplo, considerando o uso culto da língua. Seu uso por Torres exemplifica bem as questões linguísticas e semióticas colodas por Deleuze e Guattari. Pois bem, no romance, a sociedade do Junco ainda estava, até a infância de Nelo, meio que baseada em uma economia pré ou semi-capitalista. Estava

vinculada à economia capitalista, pois interagia com cidades importantes da região baiana(litoral-agreste-sertão) como Alagoinhas e Feira de Santana. Migravam para essas cidades, visitavam os parentes que migravam, faziam compras, iam ao médico, e, vez ou outra no tempo da fartura comercializam seus excedentes de produção. O romance retrata que a estrada era de cascalho até Inhambupe, de lá para Alagoinhas já havia asfalto. A Emancipação do Junco também já sinaliza para a integração com o capitalismo. Mas o acontecimento que marca a presença desse sistema econômico na pequena cidade foi a chegada do banco para fazer empréstimos para plantar sisal, produto que fez e faz a sustentação de outra região do interior em torno da cidade de Serrinha, chamada região sisaleira, semi-árido baiano, a poucas horas de Feira de Santana, no sentido da região de Senhor do Bonfim, distanciando-se a norte de Alagoinhas. A sociedade é pré-capitalista, porque nela não existe a divisão social do trabalho, ou seja, o trabalhador é o dono dos meios de produção- a “roça”.

Ao ler o trabalho de Cristiana Alves (Ibid.), percebi que a importância dada à cidade de Alagoinhas foi propositalmente reduzida para que “Essa Terra” não se tornasse ainda mais memorialista, tocando a fronteira do autobiográfico. Alagoinhas seria a cidade que a mãe de Nelo levaria seus filhos para estudar, porque, segundo Alves, que é filha do Junco(Sátiro Dias), essa relação estreita se dá com Alagoinhas, considerada por ela como uma espécie de primeira etapa do migrante, como se precisasse passar por uma cidade de porte médio, para depois se lançar em um desafio maior. E foi exatamente isso que aconteceu com Antônio Torres, que morou durante sua adolescência e início da vida adulta nesta cidade, de onde escrevo.

Em Sessão Especial na Câmara de Vereadores de Alagoinhas em comemoração a sua eleição para membro da Academia Brasileira de Letras, no dia 28 de novembro, segundo Boletim Informativo²³ da instituição, Antônio Torres afirmou que significativamente fatos retratados no Junco ocorreram em Alagoinhas. Ele menciona o intelectual e poeta Eurico Alves Boaventura, amigo íntimo de Manoel Bandeira e Jorge Lima, como uma espécie de mentor intelectual, em sua juventude, nesta cidade. Fato semelhante acontece com Totonhim, retratado em “O Cachorro e o Lobo”, segundo romance da trilogia.

²³ Título da nota à imprensa: “Torres emociona-se com homenagem na câmara de vereadores”.

Em “Essa Terra”, Totonhim só menciona sua formação escolar ocorrida em Feira de Santana e não faz nenhuma alusão a sua rica experiência como autodidata, fato revelado no romance posterior que tem o Junco como ambiente. Essa revelação, digamos... tardia, dá coerência à narrativa do romance que tomo como objeto de pesquisa, pois pela sua qualidade, poderia se desconfiar que Torres fala pela boca do personagem. O escritor foi atento a isso e justificou, no livro subsequente, a razão de uma narrativa tão sofisticada com complexos dilemas existenciais. Por meio da leitura do trabalho de Cristiana Alves, noto também que, na infância de Torres, duas professoras tiveram uma influência muito grande na vida social do Junco. O Junco de “Essa Terra” não tem escola, um artifício que o afasta da autobiografia e ao mesmo tempo oportuniza o drama da desagregação familiar. Nesse aspecto, ele se remete a um tempo anterior a sua juventude.

Ao retirar as professoras da cena do Junco, ele dá um tom masculino à trilogia. Porque isso? Na questão social, Torres coloca um homem, o delegado, como a figura que realizava os eventos, que mobilizavam a comunidade. Em “O Cachorro e o Lobo” trata praticamente da relação do filho com o pai. Só no final de “Pelo Fundo da Agulha” é que Totonhim, aposentado, deitado em uma cama, imagina um reencontro com a mãe. Acho que trata da necessidade de se afastar do autobiográfico, pois nas palestras e entrevistas de Torres que assisti²⁴, em todas, a figura principal era a sua mãe. Fazendo assim, por outro lado, ele termina por evidenciar o vínculo da mulher com a educação e por consequência com a modernidade, aspecto, dentre outros, que termina linkando a obra com a subjetividade contemporânea.

A alusão ao sisal chama a atenção para o contexto do interior baiano, então o romance ganha uma dimensão mais ampla, adentra o campo da política econômica deixando ali um questionamento sobre a promoção do desenvolvimento das regiões agrícolas. Contudo, o mais importante dessa presença mais aguda do capitalismo no Junco está justamente no impacto em seu processo de subjetivação. O que Guattari fala dá uma nova dimensão a toda teoria de base marxista, pois a produção de subjetividade, para ele, é mais importante que a produção de bens e serviços e as máquinas sociais se relacionam sem intermediação, possibilitando outra leitura do fetiche e da ideologia. No

²⁴ I Fórum Nacional de Cultura e Crítica e Crítica Cultural - novembro 2011 – Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural- Canpus II – Uneb, Alagoinhas Bahia/Conversas Plugadas, Sala de Coro do Teatro Castro Alves, dia 07 de maio 2013, Salvador, Bahia/Sessão Especial Câmara de Vereadores de Alagoinhas, 28 de novembro de 2013, Alagoinhas, Bahia.

caso, ele desarruma completamente a relação estrutura e superestrutura como pensam os estruturalistas no aspecto da sobredeterminação da primeira instância teórica com relação à segunda.

Nesse aspecto, dá outra dimensão para as propostas de Brecht de condução do modernismo tratadas por Huyssen(1996) ao inseri-lo nos meios de produção, porque nesse sentido, creio, que o dramaturgo alemão já percebia uma operação maquínica entre modos de produção em si e cultura, considerando modos de produção a forma como a sociedade se organiza para produzir. Nesse aspecto, também poderemos olhar de uma outra forma quando Agamben atribui a seu ato profanatório o retorno ao valor de uso.

O que veremos a partir desse momento é o que Silviano Santiago(1982, p. 39) chama de “entrecruzar de discursos”, onde não é possível apagar o discurso europeu secular, mas também não se pode esquecer o discurso popular. Nos deparamos com o discurso modernista como diz Huyssen, enfatizando que o modernismo está intimamente envolvido com o “dinamismo, o culto à máquina, a beleza da técnica, as atitudes construtivistas e produtivista”(Ibid,p.30). No trecho seguinte e na narrativa que vou destacar, vemos que o capitalismo necessita do máximo de capilaridade e ele vai até os recantos mais distantes da nação(mundo) em busca de gerar sua globalidade, instituir sua subjetividade para garantir sua hegemonia política, não pode existir um fora do capitalismo. Atualmente ele se dissemina tanto que não permite, segundo Jameson(2004), se tomar distanciamento dele nem enxergá-lo em sua totalidade, característica que fortalece as teses pós-modernistas.

Ninguém disse, porém, se a vinda da Ancar estava nas escrituras. Ancar: o banco que chegou de Jipe, num domingo de missa, para emprestar dinheiro a quem tivesse poucas braças de terra. Os homens do Jipe foram direto para a igreja e pediram para o padre dizer quem eles eram durante o sermão. O padre disse. Falou em progresso, falou no bem de todos. O Banco tinha a garantia do presidente.(ET p.19)

As relações históricas de poder entre capital, Estado e Igreja estão retratadas apenas dessa forma sumária, porém com incrível eficiência. O livro foi escrito na Ditadura Militar (como contou com amplo apoio civil da burguesia e da classe média, alguns acham melhor chamá-la de “Ditadura Cicil/Militar). Eram tempos de censura prévia.

Pode-se ter nesse sumarismo uma forma de driblar a repressão à produção simbólica, mas o fato é que esse recurso perpassa toda a obra, é mais do que isso, é algo intrínseco a forma de Torres escrever, algo que faz desse romance específico um trabalho inovador dentro da nossa literatura.

Por coincidência ou não o “Estorvo” de Chico Buarque, escrito quase trinta anos depois, se parece estilisticamente com “Essa Terra”. Claro que existe o publicitário aí, mas existe a poesia, o teatro, o cinema existe até, ousar dizer, a história em quadrinhos- pelo menos a charge. Torres faz da síntese um conceito criativo, como se quisesse apenas mostrar, apresentar, mas apresentar também a crítica implícita que nasce da composição, então, podemos ver as artes plásticas atuando.

Existe, no entanto, algo de límbico em sua narrativa, de acordo com apropriação que Agamben faz do termo religioso. Segundo a religião o limbo, conceito que foi extinto recentemente por decreto papal(portanto não é bíblico) era o lugar para onde iriam as almas das criancinhas mortas, que não podem ser salvas nem condenadas, devido a inocência dos seus atos. Para entender Agamben, lembro da tragédia, cujo herói tem algo de límbico, a inocência límbica, só que no caso do herói, ele paga pelos erros que cometeu sem dolo, como no caso de Édipo que não sabia que estava matando o pai, nem tão pouco, fazendo sexo com a mãe.

Os personagens de Torres são colocados em um estado límbico, pois nem são sequer repreendidos pelos seus erros, nem o autor, como já disse, introduz qualquer julgamento moral nem quanto à violência doméstica, a policial, a homofóbica, e às demonstrações de racismo e de misoginia. Mas essa postura de Torres é a posição mais crítica, pois ele faz o principal, ele traz a tona algo que a sociedade não quer reconhecer e faz isso no ambiente nobre do romance, temas que o próprio modernismo tocou muito modestamente, daí a sua atuação já inteiramente contemporânea por contemplar essas novas subjetividades em um lugar “atrasado” como o Junco. Ele forma o que Bhabha se referiu(eu enfatizo mais uma vez) como “*o corpo coletivo das identidades minoritárias*”. Falava do Junco para o Junco?

O jovem escritor, Antônio Torres, já conhecia a Europa quando escreveu esse romance. É possível ver também no suicídio de Nelo o estabelecimento da fronteira entre o modernismo e a modernidade e a arte contemporânea e a contemporaneidade - o ápice do capitalismo tardio, global, multimídia. Por uma razão, muito simples, Torres teve

contato com formas mais avançadas de capitalismo que o nosso. É possível que os elementos do contexto enunciativo atual já estivessem presentes no ambiente cultural europeu bem antes de mover os agenciamentos brasileiros. Essa fronteira, portanto, essa indiscernibilidade pode estar, por isso, presente no ato que estabelece o plano de imanência.

A mudança estética empreendida por Torres, no entanto, gera um estilo próprio, de usar a linguagem para ultrapassá-la. Jameson(2001)²⁵ fala que a função da arte para Hegel é se auto-superar em busca do sublime, que é a ideia em seu nível mais elevado. Noto que essa forma sintética e límbica de narrativa torreana constrói uma substância cintilante dos entes, nos dá a sensação de olhar para uma maquete animada, existe um sobrevoo, mas de alguma forma estamos no meio da cena, como quem visita um set de filmagem, ou como se incorporássemos um personagem. Ele faz com que o leitor não fique estático, passivo, ele coloca o leitor na posição de desesperada impotência e de deslumbramento por ver um mundo criado da matéria recolhida do cotidiano, de algo vivido, que está na memória, mas que acontece aos “olhos” de quem lê. Tudo isso com a leveza de um planador, talvez esteja aí inserido também o nosso “inconsciente ótico”, como diz Jameson(2004). O romancista está também atuando por fora de um outro paradigma moderno, trata-se da hermenêutica da profundidade, como compreende Santiago(2011). Estamos vendo, nas construções de Torres, que a diversidade e transculturalidade são os signos de uma outra temporalidade, formando pluralidades topológicas, identitárias e subjetivadoras, tornando-se agora mais apropriado um olhar sobre a superfície – a imanência retira qualquer necessidade de mergulho, pois o interior é o lugar da essência. Benjamin já sabia que tudo que parecia escondido, por ser compreendido como essência, emerge na concretude, Freud também. Agora a profundidade deixa de ter capacidade de revelar significados, porque os significados se transportaram para os significantes, então o olhar tem que ser sobre a epiderme. Torna-se menos necessária a postura extremamente introspectiva dos artistas e pensadores. A sintaxe não é vista nem como estrutura/estilo nem como instrumento de representações.

René Wellek e Warren afirmam ser “possível estabelecer um elo entre a poesia(...) e as convenções amorosas e as concepções da natureza. Mas essas relações podem ser indiretas e oblíquas”(Ibid. p. 126). Já Marx, segundo os autores, considerava oblíqua

²⁵ JAMESON. Fredric. “Fim da Arte” ou “Fim da História in: A Cultura do Dinheiro: ensaios sobre a globalização. Petrópolis-RJ: Vozes, 2001.

qualquer relação da literatura com a sociedade. Isto explica, o que até aqui foi exposto. De fato, vemos que o tempo todo estamos estabelecendo relações e ordens que não foram postas pelo autor e interpretando simbolicamente acontecimentos de uma realidade narrada, retirando qualquer possibilidade de verossimilhança.

Mas a história da intervenção capitalística segue e agora vamos nos ater aos desdobramentos na ordem produtiva e familiar. A base do empreendimento agrícola nas pequenas propriedades em todo o Brasil é o núcleo familiar. Desestruturando-se um, há implicações diretas no outro, mas vamos lembrar de Marx para não esquecer de que Torres não está fazendo sociologia.

O fracasso relativo ao plantio do sisal e o endividamento com o banco coincidem com o desejo da mulher/mãe de ir para Feira de Santana para educar os filhos. Essas duas intensidades começam a se opor, construindo um capítulo do livro cheio de tensões, apreensões, angústias, abandono e uma aguerrida luta para sobreviver de duas personagens marcadas pela dureza de caráter, pela determinação, correção e disciplina. Suas ideias correspondem aos dois meios produção o capitalista urbano(desenvolvido) e o pré-capitalista rural(subdesenvolvido). Quando o pai diz que a melhor caneta do mundo é o cabo da enxada remete à liberdade do homem antes do capitalismo, quando era dono dos meios de produção e remete a um outro tipo de saber tão importante quanto o saber escolar perseguido pela mulher, embora sob a égide da modernidade, tudo que não é urbano passa a ser sinônimo de atraso, empecilho ao progresso.

A primeira vista, o pai surge como o homem bruto, ignorante, machista, opressor da mulher avesso ao progresso, mas esse foi também um estigma lançado pela modernidade ao qual Monteiro Lobato resistiu quando criou o seu “Jecatatu” e que permitiu, posteriormente, a autocrítica de Oswald de Andrade, reconhecendo que a modernidade olhou de forma preconceituosa para esse tipo de saber resistente. Essa capitulação está em um pensamento de Totonhim no final do romance que considero o fechamento da obra, a sua potência plena: “TODOS TÊM RAZÃO” por coincidência ou não, equivale à postura de Oswald. Não sei se também é coincidência o fato de perceber traços da tensão modernismo/contemporaneidade na obra. Pode ser apenas uma mera sombra projetada do que li de Silviano, Canclini e Huyssen. Não, não... creio que não. Gostaria só de frisar que essa fala de Totonhim só é possível porque ele é o narrador de boa parte do romance. Em alguns trechos, parece que não, mas não existe uma narrativa

em terceira pessoa. Quando entra em cena os acontecimentos relacionados ao pai, se tem essa impressão. Totonhim é que conta a história da família, outro recurso inovador e sutil de Torres.

Com a ida dos filhos para Feira de Santana, o pai se queixa da falta de braços para a lavoura e a necessidade de contratar trabalhadores, uma mudança radical no meio produtivo. Na primeira briga que tem com a mulher, quando a chama de “cachorra”, no momento da reconciliação, ele fala da família e por extensão da “roça”, a empresa familiar:

As coisas pareciam ter um novo significado quando ele se dirigiu à roça de mandioca para pegar as manibas. Seu duro e rude coração havia amolecido um pouco- e a vontade de chegar perto da mulher e pedir-lhe perdão, pedir-lhe para que ela ficasse, já tinha cinco filhos e haveria de ter muito mais, como os seus tataravós, seus bisavós, seus avós, seus pais. Deus os criaria são e fortes. Deus lhe daria muitos braços para o eito. (ET,p.68)

Essa relação com o setor produtivo não obscurecia as relações familiares. O pai nesse sentido era muito mais afetuoso com os filhos do que a mãe. Pode-se enxergar as relações patriarcais de nossa sociedade rural, seio do homem cordial, e a sociedade moderna que não desbancou esse traço cultural, mas o reposicionou:

- Que mundo é esse que filho não respeita pai, mulher não respeita marido. – A velha pergunta de sempre entalava-se no pomo-de-adão. Morreria sem uma resposta? Palavras que não brotam da garganta goram como os ovos dos pintos natimortos(...) Doze filhos no mundo:- para quê?. Queria um bem danado a todos eles, morria de saudades de um a um, a todo instante. E a paga? O abandono. A solidão.(ET, p. 70)

A personalidade mais dura, mais ligada à tradição, era a mais amorosa. A mãe que mostra a coragem de romper com a tradição, é maleável quanto às mudanças do mundo também mostra-se menos coerente, bate nos filhos, usa o dinheiro que Nelo lhe envia em jogo e em consumismos, não se importando muito com o bem-estar que a família pode ter com esses recursos. Por outro lado, se mata em uma máquina de costura para

manter os filhos. O pai contribui levando os produtos da roça, esse modelo foi muito comum em todo interior do Estado até os anos 90 do século passado. Ainda persiste, mas muito raramente. Toda a produção tende a se converter em dinheiro, usado hoje muito mais para a própria comodidade dos pais que ficam na roça. Hoje, lugares como o Junco possuem escolas de segundo grau e quando não, as prefeituras disponibilizam transporte escolar. Mas se referindo às diferenças de pensamento da mãe e do pai, a frase de Totonhim - *“Todos têm razão”* - adquire grande intensidade. As histórias da mãe e do pai significam também a transição entre a “sociedade da tradição” do tempo do avô cuja foto está pendurada na parede da sala da casa e o futuro, representado pelos filhos.

Vejamos o desdobramento dessa tensão entre as duas formas de produção e como os detalhes da narrativa a potencializam. O irmão do pai(o tio) em melhores condições financeiras, não lhe empresta o dinheiro para quitar a promissória do banco, mas se oferece para lhe comprar a terra, na qual já vem de olho faz tempo:

Não tiveram consideração, não levaram em conta que era um homem de bem. Um homem que jamais deixaria de pagar aquilo que devia. Tivessem um pouco de paciência.

...

- Compadre, você está vendo. Esses homens não querem ter paciência. O que eu faço?

- O jeito é vender a roça – disse o irmão.

- Vender assim sem mais nem menos?

- É o jeito.

- Mas a quem? Essas coisas demoram.

- Eu compro, disse o irmão.

- E se eu não vender?

- O banco toma, pra vender depois a outro – o irmão olhava para os homens, como se fosse do partido deles. (ET, ps.72/73)

A seguir veremos o trecho em que o pai sofre o impacto da fronteira cultural, da máquina capitalística lhe punindo pela tentativa profanatória. Tem o mesmo impacto da cena de Nelo sendo espancado em São Paulo. Existe um paralelismo entre a vivência de Nelo e do pai, só que o segundo passa pelas tensões culturais, por sua violência simbólica como uma árvore – no sentido de enraizado em uma cultura - “ainda era um caboclo lenhudo”.

Nelo se transforma em uma matéria amorfa que escorrega, não se constitui, não se sustenta, perdeu os elementos da sustentação da subjetividade e da identidade, ele se instala em um campo abstrato demais, inteiramente capturado pelo agenciamento maquínico capitalístico, mas seu sentido de “solidariedade”, sua afetividade, construída na terra dos “cumpadres” esbarram violentamente no individualismo da grande cidade. Ele vivencia um conflito que é social, individualmente, passa por uma desagregação simbólica dilacerante sem compartilhá-la, sem entendê-la, não estabelece nenhum “*elo de reciprocidade*”, como diz Hall (ibid.2009), não enxerga a subalternidade como fato social, não percebe a fronteira, compreende apenas que existe um algo errado com ele, sua identidade está esquizofrenizada, considerando as abordagens de Deleuze e Guattari em “O Anti-édipo”(2011)^x.

Hall diz que é preciso se dar conta do “*fato da negritude*”, como Nelo precisava se dar conta do “*fato da nordestinidade*”. Talvez seja isso que Durval Muniz queira assinalar, tanto a diversidade da cultura nordestina quanto seus modos de produção, a exemplo desse convívio fronteiriço e subalterno como faz Torres em “Essa Terra”. Nessas circunstâncias, talvez o pai de Nelo conseguisse melhor êxito que o filho na fronteira cultural de São Paulo.

Quando ele pensa: “(...)como se fosse do partido deles”, surge um lampejo de consciência de classe e da condição de subalternidade. Em São Paulo, ele procuraria pelos “cumpadres”, todos arranchados em São Miguel Paulista, como está claro na fala de Totonhim, no romance “O Cachorro e o Lobo”, o segundo da trilogia. É também o lugar a que Nelo se refere quando fica bêbado: pede a Totonhim para pegar um taxi para irem a São Miguel Paulista, concentração de uma determinada população que partilha uma mesma cultura, a que Hall chama de “densidade seletiva da fixação”.

Vejamos o trecho mencionado do romance para se perceber como o drama de pai e do filho se assemelham, formando uma ponte entre Junco e São Paulo, deixando claro que são dois lugares imaginados:

Havia acordado na hora de sempre, muito antes do sol raiar. Mas ao contrário dos outros dias não teve pressa de sair da cama. Empurrou a coberta encardida para o lado, o traste sujo a ser herdado por outro-
alguém que tivesse uma mulher caprichosa, capaz de lavar e esfregar a
coberta várias vezes, até tirar o lodo, e depois não tivesse nojo de se
encobrir com ela[...]

Tenta ouvir a vida que já teve dentro de casa. Chama:

-Nelo, Noêmia, Gesito, Tonho, Adelaide. Acordem, meus filhos,
vamos rezar a ladainha.

Sua mão percorre o espaço ao lado, outrora preenchido por outro
corpo. Nada existe além de uma coberta amaranhada e fedida. Ainda
assim não recobra a realidade, não desperta do seu sonho.

- Kyrie eleison.

- Kyrie eleison.

Christie eleison

Pára, seria um sacrilégio, a ladainha não foi feita para ser rezada por
um homem sozinho [...]

O velho bateu a cancela, sem olhar para trás.

Mas não pode evitar o baque, o último baque: aquele estremecimento
que fez suas pernas bambearem, como se não quisesse ir. Pensou:
Benditas são as mulheres. Elas sabem chorar.

Três pastos, uma casa, uma roça de mandioca, arado, carro de bois,
cavalo, gado, cachorro. Uma mulher, doze filhos. O baque na cancela
era um adeus a tudo isso. Já tinha sido um homem, agora já não era
mais nada.(ET, Pgs 58/59)

No romance existe uma inversão cronológica, aqui cometi o sacrilégio de colocar na ordem direta. A inversão é um recurso fantástico, mas colocada como fragmento, ficaria talvez confuso para o leitor. Incrível como Torres usa recursos em seus romances que estão sendo explorados agora no cinema americano, onde estão as maiores indústrias mundiais do setor. Na literatura, como ele desconstrói a cronologia na hora certa, de maneira a dar uma outra intensidade ao acontecimento, de mostrá-lo distorcido para que se contemple outros ângulos e o veja de outros modos. Uma maneira de tirar o leitor de qualquer tentativa de verossimilhança e até mesmo de representação.

Deleuze/Guattari dizem que a casa é essencial para abrigar os personagens para que produzam os acontecimentos, do contrário estariam em contato direto com as forças cósmicas. O louco Alcino não tem casa está entregue ao cosmo, está fora do humano, operando em outra frequência. Mas a casa, não coincide necessariamente com a residência familiar edipiana. O bar é uma casa e no romance, ele aparece como ponto deslocamento dos discursos institucionais. É o lugar da paródia, da sexualidade e da irreverência invadindo o discurso, é o elemento mais animal, mais próximo da fronteira do homem com o animal, um lugar rude, um lugar do delírio.

É o lugar mais parecido com um personagem, algo também próximo do caos e da loucura, que vai tomar o Junco no último capítulo: “Essa Terra me enlouquece”- o mais fronteiro dos espaços, um lugar onde os papéis sociais e as personalidades ficam desfocados e deslocados, um lugar em que algo que pode ser chamado de real, se apresenta, um reserva do desejo, um ponto em que as máquinas desejantes podem se expandir mais livremente. Na venda que se conta toda a vida de Alcino, o louco e se repercutem os assuntos de interesse social.

É na venda que todos nós nos abençoamos, como se estivéssemos em um convento sagrado, quarto dos santos de todos os velórios de todos os dias. E Deus nos livre das palavras: cada suspiro já é uma doce e cariciosa aragem, embargada, bafejada, recendendo a dendê, fumo de corda, creolina e cachaça.(ET. p.26)

Na despedida, viagem do pai para Feira de Santana:

O velho bebeu, conversou, cantou e dançou. Contou todos os casos passados e repassados. O caminhão encostou na porta da venda na hora certa em que o sino da igreja batia as seis pancadas da ave-maria.

Benzeu-se levantando o chapéu. Depois pulou em cima da carroceria.
(ET. p. 83)

Na chegada de Nelo:

- Não sei o que têm esses velhos, que só sabem fazer sermão- pensaria o da cachaça, o mais afoito. Se o dissesse em voz alta, os outros dariam boas risadas. Conteve-se, a venda já não era mais a mesma.(ET. p.31)

A alusão à tecnologia também marca esse entre-lugar: o urbano e o rural, o pré-capitalismo e o capitalismo. Fala-se muito das tecnologias agrárias: enxadas, carros de boi, casa de farinha, estradas de chão, máquina de costura. Como também das novidades da cidade, os poucos equipamentos de Nelo, os óculos, o relógio e o rádio, depois o Jipe, o caminhão, “o carro da prefeitura”, e da maior de todas elas: o cinema. O rádio e o cinema definem a presença dos meios de comunicação na rotina da cidade, tanto que na casa de farinha, eles comentam sobre a guerra no Japão. Interessante notar que os dois polos que vão representar essa fronteira, o pai e a mãe, também dominam tecnologias, o pai é carpinteiro/marceneiro, a mãe é costureira. Quanto aos meios de comunicação interpessoal, a grande tecnologia que constitui o drama da família e do junco é a linguagem: a linguagem do Junco, a linguagem de São Paulo e a linguagem escrita(estudo). Importante notar a relação que se faz entre inteligência/ falar articulado com um universo cultural identificado como urbano.

A narrativa de Totonhim entra como um elemento deslocador dessas duas ordens simbólicas. Entra para conter a reificação do falar sulista e para fazer uma apropriação que resgate a sintaxe local sendo um outro, garantindo um afastamento do indivíduo da cultura que ele está imerso. É um jeito de falar que denuncia a epistemologia e a cultura, que atuam na fronteira cultural com uma sábia ingenuidade, porque o discurso do progresso já os subalternizou em sua própria elocução. Totonhim cria uma fala do Junco que evidencia sua filosofia e em muitos momentos sua poética, se serve claramente de uma língua menor, como faz também a língua guaguejar, gritar e dar conta do enlouquecimento coletivo, é delirante no sentido que Deleuze utiliza o termo, um delírio que não é uma contra ou anti-razão, mas estabelece a razão em vizinhança com outras formas de saber.

Existe em Torres nesse romance uma preocupação constante com a temporalidade, nessa expressividade poético-filosófica. Vejamos como ele traduz a sensação do nordestino ao meio dia, como isso lhe remete a uma cosmologia rica, pueril e jocosa: *“Naquela hora eu podia fazer uma linha reta da minha cabeça até o sol, como o macaco numa corda, subir por ela até Deus – eu que nunca tinha precisado saber as horas”*(p.13). Praticamente é a abertura do romance. Esse filosófico é nordestino, essa sintaxe é nordestina e a cosmologia também, que implicam o saber indígena, negro, branco ancestral de toda aquela gente.

Mais uma vez Totonhim procura se referencializar no tempo, é quase a busca de uma não-potência, porque no vilarejo parece que o tempo se arrasta, é invadido por uma intensidade solar e, por isso mesmo, qualquer algo que quebre essa monotonia, mesmo que seja um acontecimento totalmente subjetivo, representa muito para o caboclo.

Vinte anos para frente e vinte anos para trás. E eu no meio, como dois ponteiros eternamente parados, marcando sempre a metade de alguma coisa – um velho relógio de pêndulo que há muito perdeu o ritmo e o rumo das horas. Eis como eu me sinto e não apenas agora, agora que já sei como tudo terminou.(ET. p. 20)

Notem nesse trecho que ele está narrando um acontecido e se localiza no tempo por uma lógica totalmente fora da racionalidade eurocêntrica, uma lógica que inclui o subjetivo. Vejamos agora como o personagem faz uma marcação temporal completamente referencializado nas emoções vividas com Nelo(afectos):

Acho que foi a única vez que nos olhamos de frente, durante todos esses dias que passamos juntos. Quatro semanas benditas que me provaram que a eternidade existe. Qualquer um pode experimentá-la. Basta ter um irmão ao lado e não saber o que fazer com ele. (ET.p.23)

Nessa próxima passagem, vemos como Torres usa a síntese de forma magistral, explica porque o Junco é um lugar que não acontece nada, sem rádio sem notícia das terras civilizadas e como utiliza o recurso poético, que faz a linguagem entrar em polifonia, a transforma em uma matéria que funde emoções, ideias e sensações, une perguntas e respostas e inspira sensações, apura o olhar. Essa narrativa corresponde a momentos posteriores a morte de Nelo. Ela também traz a importância do bar para vida social, junto com a igreja e a feira.

Até parecia que nada tinha acontecido, que a vida era assim mesmo, uma missa de vez em quando, uma feira de oito em oito dias, uma santa missão de ano em ano, uma safra conforme o inverno e vamos lá, bota mais uma, até que um homem entrou sisudo, de pouca prosa, isto é, da espécie de prosa que estava rolando de um copo a outro. (ET p.30)

Totonhim mostra por meio dessa poética como os objetos se comunicam com os homens. Em um encontro em sua casa com o delegado, ele tem a seguinte percepção: *“Imóvel na velha poltrona empoeirada, resto de um passado cujo sentido desconhecia, o sargento parece conversar com o também empeirado retrato oval do meu avô”*(ETp.37). Ela é utilizada também para expressar o orgulho da mãe com relação à Nelo, sempre narrando suas histórias: *“Era o que a velha vivia nos contando com a boca cheia de orgulho e capa de fumo”*. É também empregada para se referir à precariedade financeira de Nelo: *“(…) aquele era o último dinheiro, o que restava daquilo que se pensava ser uma verdadeira fortuna”*(ETp.41) como também ao se comentar sobre a angústia do pai ao vender a terra: *“No dia seguinte, estava mais calmo para ouvir a proposta do irmão, para aceitá-la, para engolir um trato cujos os juros ele estava pagando em arrependimento”*(ET p.74). A elaboração poética está também no suicídio: *“Você tinha o Brasil todo para fazer isso e veio escolher logo essa sala?”*(ET p.38). Evidencia ainda um traço comportamental, a importância das parteiras ganha um caráter imagético, que diz tudo dessa prática, a valoriza e mostra as emoções ali condensadas na síntese: *“(…) saíam da barriga de uma mulher para a bacia da negra Tindole, a bêbada, levada e milagrosa mãe preta, cujo serviço era pago em litros de feijão”*. Ela também serve para traduzir os momentos de desolação pela perda da roça, a comunicação e familiaridade com os pequenos detalhes, misturado às emoções, à memória e à falta de palavras: *“Deixaria também a cama e o colchão. Piolhos e sonhos. Prazer e dor. As pulgas passariam seu sangue para o sangue dos seus sobrinhos(ia deixar tudo para o irmão), mas pulga não fala”*.

Essa narrativa inovadora, definidora de um processo estético, sensível às mudanças culturais do Brasil e do mundo se apresenta como um mergulho na memória para cuidar de uma inquietação que marca mudanças sociais profundas, ensejando construções proliferantes de múltiplas identidades, quando as narrativas universais do colonizador, e

depois dos Estados-nação, passam por violento ataque a partir do interior de suas contradições, onde se localizam seus instrumentos de exclusão. A atuação se dá no visar os fatos em jogo na instância do discurso, para que a maquinaria capitalística, que captura os desejos, não consiga produzir novos agenciamentos, se apropriando para isso das simbologias e intensidades de resistência.

Contingências históricas como as guerras mundiais, a cultura pós-colonial na América e na África, os direitos civis para os negros nos EUA, a redemocratização na América do Sul e nova conjuntura da globalização provocaram mudanças culturais de caráter planetário, promovendo a passagem da concepção modernista para um outro olhar sensível ao hibridismo sobre o mundo da contemporaneidade. Antônio Torres entende isso precocemente e inaugura uma narrativa subjetivadora, percebe a presença desse corpo coletivo de identidades minoritárias e como estas instalam diversas fronteiras culturais, onde é preciso assumir uma postura de revisão das tradições, pois nesse entre-lugar, elas passam por um radical deslocamento. Não existe mais um eixo central de produção de sentidos (valores, hierarquizações, autorizações, saberes), emerge um pensar e um fazer híbridos, gerando uma política multicultural planetária. Reinscreve-se o imaginário social por meio de uma alteração dialógica, ressignificações encadeadas por um processo resistência à tecnologias opressivas e assimilacionistas, atuando em várias frentes, por vários ângulos e por uma gama de sujeitos coletivos, alterando a visão do mundo que se sustentou até a modernidade. Em cada ponto do planeta, um eixo de sentido subalterno inaugura um campo de enunciação, que por meio de uma maquinaria de comunicação e da informática, constitui redes-rizomas, fazendo circular com grande velocidade pulsões semióticas de códigos sincréticos verbais e não-verbais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo dessa pesquisa se constituiu em identificar as formas como Antônio Torres em “Essa Terra” cenariza o processo de subjetivação capitalística. Utilizei as conceituações de Félix Guattari para entender as circunstâncias, condições e consequências desse fenômeno. Ao fazê-lo ficou claro que as formas de vinculação do pequeno vilarejo chamado Junco e a vontade de seus moradores de migrarem a partir da construção imaginária de uma cidade desconhecida, no caso São Paulo, mostra muito bem que, de fato, o agenciamento maquínico desejante daquela coletividade estava capturado por uma prática capitalística. Mais do que uma simples mudança geográfica ou uma simples mudança de meio agrário para um meio urbano, visto que existia, como incentivo à prática, o discurso do sucesso - há uma fronteira de códigos subjetivadores na interpretação dos fatos em torno do discurso.

São Paulo se torna a terra da promessa. O pequeno povoado baiano é atingido pelo discurso do progresso modernista que se instaura mundialmente. Esse processo envolve todos os aspectos de organização e da interação, com elementos globalizantes e desejantes, capazes de mobilizar um todo denominado como “humanidade” como parte do seu fluxo socializador, mas antes disso produtivo, para superação de problemas que marcaram várias civilizações. Pela primeira vez na história, iria se reunir elevado conhecimento científico, tecnologia de produção, democracia e direitos humanos.

Os estudos de Guattari nos ajudaram a identificar esse processo no Junco, mas a partir de uma série de outros autores podemos entender como se articulam as forças que o constituem, permitindo uma visão ampla de seu processo e de qual percepção tem o escritor da instalação desse modelo identitário. Portanto, não bastava saber que no romance havia o engendramento do mecanismo de produção e de ordenamento social, mas de compreender como o autor o coloca em contraposição à sociedade pré-capitalista que faz parte das suas memórias.

Como o objetivo não se restringe a averiguar a presença do meio produtivo e sim a sua forma de subjetivação, e diante dessa disparidade de saberes entre um pequeno povoado e uma das maiores cidades do mundo, naturalmente, averiguar essa forma de constituição coletiva/cultural da estrutura psíquica individual, me dei conta de que precisava mobilizar teorias que elucidassem tanto as formas como sistema econômico se

instaura socialmente quanto os meios pelos quais interferem nos processos coletivos de constituição psíquica.

Em verdade, procurar observar e registrar, a posteriori, se o romance “Essa Terra” debate a formação de uma subjetividade capitalística partiu de um conhecimento teórico que adverte para o danos causados por essa forma de constituição do humano nas sociedades atuais. Os apelos de Guattari são bastante enfáticos e mostram uma maneira nova de tentar resistir à exploração do capitalismo, já historicamente estudado, um motivador de grandes conflitos, traumas e transformações mundiais. Portanto, o que se discutiu nessa pesquisa tem uma grande importância tanto local como global.

Apenas para lembrar, essa estratégia de captura do desejo como demonstra Guattari leva a mais eficaz servidão voluntária e a perceber o sistema econômico de forma naturalizada, a ver os que nele fracassam como portadores de uma culpabilidade, que lhes faz muitas vezes aceitar sua marginalização como destino, falta sorte ou de capacidade. Isso acontece em função deste se valer de ideias universais, transcendentais, ideais e essenciais- da relação do todo e da unidade – que se aprimoraram ao longo de séculos e formou a noção do capitalismo como a nova religião, segundo Agamben. Diante da certeza de que esse processo se passou com Nelo, o personagem motivador do romance, fiquei cada vez mais empenhado em comparar os elementos literários utilizados por Antônio Torres com as teorias mais recentes que dão conta do sofisticado aparelho subjetivador do capitalismo e sua forma de adentrar a linguagem, portanto, os discursos, enunciados e saberes de forma a produzir subalternidades, bem como justificativas (autorizações) para elas e para toda forma de injustiça social, resultado de um sistema econômico baseado no lucro.

Essas teorias utilizadas na formação desse aparato epistêmico foram tomadas de autores como George Agamben, Giles Deleuze, Nietzsche, Hegel, de pesquisadores vinculados aos Estudos Culturais como Stuart Hall, Homi Bhabha, Nestor Canclini, Durval Muniz e outros ligados ao campo literário como Silviano Santiago, Barthes, Andreas Huyssen e René Wellek. Todos eles são ou foram estudiosos empenhados em olhar com mais cuidado para o fenômeno do fetichismo capitalístico. Guiado pela percepção de Guattari, pude entender que esse fenômeno estava diretamente ligado ao processo de subjetivação como captura do desejo.

Percebi também que esses processos se localizavam na gênese do sistema econômico hegemônico, como também determinava a forma de produção artística e cultural, se apropriando da criação simbólica como modo de modelizar comportamentos e construir submissões, mas também produzindo hibridismos e resistências. Portanto, terminei operando em duas frentes que se entrecruzavam o tempo todo: as formas com que Torres combatia a subjetivação capitalística e como ela persistia sua própria máquina de construção de identidades.

Constatei que o objetivo da pesquisa foi alcançado, ficou evidente que na narrativa estava presente as forças subjetivadoras do meio de produção predominantemente capitalístico em seu processo de globalização, que ele determinava uma transição no fazer literário, intervindo, como componente elementar, de maneira direta e indireta na passagem do modernismo para a contemporaneidade, que, por sua vez, vincula-se completamente ao fazer da obra em foco. Torres estava produzindo uma mudança no paradigma da modernidade na sociedade brasileira, na produção da fronteira cultural agrário/urbano – norte/sul, como estava articulando os elementos subjetivadores de maneira a alterar as propostas estéticas no país e no mundo. Entendi obviamente que essa era uma discussão cultural e a partir das leituras dos Estudos Culturais compreendi que eram modificações que produziam um multiculturalismo, caracterizado pela formação de identidades nos ambientes de fronteira - tomando, então, a democracia como um processo agonístico, como diz Hall, uma luta sem solução final e que demanda atenção para as estratégias assimilacionistas como a equivalência formal entre as culturas.

Em todas as coletividades que produziram relações efetivas a ponto de gerarem uma cultura própria, o sentimento de pertença e formação de uma identidade não ocorre de forma acrítica de acordo com Hall. Por isso que a rebeldia de Noemia(que diz que a roça é uma porra) quanto a de Totonhim ainda se apresentam como parte legítima dessa identidade. Totonhim diz: “gente da roça, é isso que somos e sempre seremos” já no fim do romance. Ele mostra como as vivências compartilhadas formam, uma mimese comum e uma cultura. O Junco é um exemplo que as expressões culturais de uma comunidade não precisam ser composta de grandes narrativas, de heróis, mitos e ritualísticas complexas, de grande significado estético, fundadas em uma espiritualidade com uma logicidade coerente e diferenciadora, próprias da construção das identidades nacionais. Cultura como concebe Torres está inteiramente ligada à percepção dos

Estudos Culturais, entendida como modos de vida. A capacidade de engendramento das coletividades fabricam maneiras de pensar, de sentir e agir, geralmente consequência de uma origem comum, produtora de práticas e de uma memória que resulte em significados para constituição dos indivíduos e da sociabilidade em si – que tenham um elo de reciprocidade.

A questão do diálogo entre as teorias utilizadas e o objeto de pesquisa evidencia áreas consensuais muito nítidas, todos os teóricos são marcados por uma discursividade única: a formação, consolidação e os efeitos do capitalismo e do capitalismo global ou tardio. Eles se encontram perpassando um plano conceitual de ampla convergência e pontuais divergências, apresentando percepções e enfoques diferenciados, mas complementares. Por isso Hall, Bhabha e Guattari, Deleuze, Barthes e Agamben tem uma visão crítica que estabelece marcos da presença de uma cultura com características únicas no processo histórico, que simplesmente se denomina contemporaneidade. Como essa movência se processa também no campo artístico, nas vertentes mais avançadas, no final dos anos 60 - certos pressupostos seus estão presentes no pensamento e no processo criativo de Torres. Foi a essa conclusão que cheguei vasculhando “Essa Terra”.

Nesse caso específico é notório que obra e teoria se complementam e em muitos momentos coincidem. A profanação é própria da atitude crítica e essa ideia de Agamben do capitalismo como a nova religião se encontra até no senso comum, ele só mostra a arqueologia dessa apropriação de um arcabouço teórico(teológico) católico e confirma os seus postulados. De outro modo, toda a arte tem um impulso profanatório, a de Torres está muito longe de contrariar isso.

A subjetivação de Guattari também não é uma concepção distante. Todos percebem que as forças sociais interferem na subjetividade, ele só é mais agudo e mostra a forma maquínica como esse processo ocorre; esse ponto é bastante complementar e permite uma ampliação de grau das sensações trabalhadas no romance. Deleuze e Barthes mostram como a língua pode ser utilizada para modelizar, por um lado e por outro, para romper com os modelos, são pontos de vista que esclarecem o que artistas como Torres fazem na prática. A grande coincidência fica por conta do “personagem conceitual” de Deleuze/Guattari. Já entendia Nelo com essas características, fiz, portanto, uma sustentação do que foi constatado por meio da teoria que me apropriei posteriormente.

Canclini, Santiago e Durval Muniz serviram para elucidar as questões da fronteira cultural agrário/urbano e sociedades pré-capitalista/capitalista e modernismo/ contemporaneidade nas artes, trazendo alguns detalhamentos desse fenômeno para dentro de um romance que segue a estilística da síntese, portanto, pouco ilustrativo sempre. Nesse ponto da junção da teoria com a obra, tive grande felicidade, isso graças é claro, a qualidade da orientação recebida durante a pesquisa.

Existem alguns pressupostos para formação das fronteiras culturais que ficaram bem explícitos no romance. A questão da identidade, por exemplo, ela se dá sempre na relação de poder, estabelecida pela presença de um outro, sempre existe algo exterior a uma identidade, esse é seu dado político e nessa alteridade é que em termos de grupos, principalmente, se estabelecem as fronteiras. Elas assim como a identidade e as subjetividades são constituídas por práticas, mas de forma mais sutil, muitas vezes, por discursos e ideias principalmente sobre a concepção de sociedade, de Estado, de Governo, de religiosidade, de meios de produção(economia), de cultura, dos saberes(ciência/tecnologia) que vão formular os códigos de conduta, os valores morais e as leis, tendo como resultante a formação do pensamento político. No entanto, é comum nos concentrarmos, hoje, na contribuição da linguagem para os mecanismos de poder e deixarmos sem uma interpretação mais demorada e consistente práticas e atitudes que criam o substrato, o palco para as encenações semiológicas- espaço de enunciação, Agambem tem uma percepção bastante reveladora a esse respeito, como foi visto. Torres nesse ponto, não deixa que os questionamentos da obra entrem no plano da discursividade, acho até que ele evita ao máximo isso – a “atuação” comunica muito em “Essa Terra”, tem um caráter textual.

É evidente, considerando todas as abordagens dessa pesquisa, que a fronteira cultural é um espaço de indiscernibilidade, com complexas identidades diaspóricas, com o deslocamento claro dos universalismos e das metanarrativas das culturas nacionais, criando um tempo revisionário, propício para se apropriar dos momentos de intervenção, compreendendo a comunidade como projeto, como quer Bhabha. Na enunciação do Junco ficam mais evidentes a indiscernibilidade e a desterritorialização. Nesse entre-lugar, segundo o teórico, existe espaço para as culturas contra-modernas, acho que essa é uma percepção que mobiliza Torres. O escritor não prevê uma atuação política como Bhabha, está mais interessado em estabelecer elementos como “o senso coletivo do eu”, chamando a atenção para a “proliferação subalterna da diferença”.

Percebo que Torres escreve conscientemente sobre as construções das identidades na fronteira, mas para ele, me parece, que quer fazer emergir a poésis, por meio do ato profanatório. É como se Bhabha e Hall sentissem a necessidade de formar o corpo coletivo das minorias para em uma atuação política, provessem a profanação. Essa etapa política é o que os diferencia de Agamben, no entanto, Guattari deixa evidente que essa prática é necessária quando concebe o processo de singularização. Deleuze pensa de uma forma global como Agamben, como se compreendessem o ato político cultural como pertencente ao próprio pensamento, ao modo de pensar estabelecido, sem separar esses elementos em momentos distintos. Mas só enfatizando, para Torres, Agamben e Deleuze, uma prática profanatória/desterritorializante faz emergir o “qualquer”, o maniere e a poésis, um platô e então tudo começaria a se constituir em uma nova política, que está implícita na desterritorialização e na profanação.

No entanto, outro fator considerado tanto pela teoria, quanto pela objeto da pesquisa (discursividades à priori) diz respeito a outras modalidades semióticas que reforçam, complementam ou contradizem a linguagem também como elemento do discurso, que interagem com seu aspecto intelectual. Portanto, é no campo da semiologia que o poder se constitui e o faz com grande eficiência por dispor principalmente de estratégias e aparelhos produtores de sentido e de potências destinados à subjetivação para a domesticação do indivíduo a um sistema de exploração e à justificativa das marginalizações. A essa maquinaria é que Guattari vai chamar de captura do desejo. Ele evidencia que nas sociedades mais tradicionais as máquinas estão mais territorializadas, no capitalismo atual elas se interconectam em escala internacional. A maioria das correntes teóricas explicam a sociedade e a subjetividade tomando um elemento de intermediação na maioria dos casos, a linguagem.

A diferença epistemológica de Guattari se mostra na concepção da linguagem como uma máquina, assim decreta a não-intermediação. As máquinas se acoplam ou se repelem de forma direta, essa percepção abre espaço para se conceber uma nova semiótica, que se produz nas ações de forma inesperada, de maneira que saindo das operações modelizadas abre-se espaço para o imponderável. Ler cada agência de “Essa Terra” dessa maneira, altera a compreensão de subjetividade e de singularidade que estão presentes.

O romance mostra como tais semantizações, ao se estabelecerem a fronteira, com seus entre-lugares, frente à sociedade capitalista (que incentiva o desejo da migração), fazem surgir novas estratégias de subjetivação, novos signos de identidade que se movem de forma incessante no processo transcultural, realizando escolhas e negociações, redirecionando autorizações em “postos de colaboração e contestação”. Enquanto também ensejam uma redefinição permanente da ideia de sociedade como afirmou Bhabha de forma destacada nessa pesquisa. Por isso “Essa Terra” enlouquece, entra em um processo de dessubjetivação de onde advêm possibilidades de formação de singularidades. Nesse ponto, cabe esclarecer, que Guattari concebe a dessubjetivação como ato da maquinaria capitalística para a captura do desejo, enquanto Agamben a compreende como processo necessário justamente para a profanação, que libertará as pessoas do capitalismo como a nova religião.

Quando Totonhim decreta que “todos têm razão”, surge a condição fundamental para os hibridismos por meio do resgate do desejo capturado pelo agenciamento maquínico capitalístico, por meio de um processo de singularização, que são subjetividades plenas de desejo que se auto-deseja, surge a comunidade que vem fundamentada no qualquer – o que deseja a coisa com todos os seus predicado, *tal qual é*, não é o pertencimento e a própria pertença e é a inteligência de um intelegibilidade. Um desejo que transporta as coisas para o seu próprio “ter lugar”. Desejo, singularidade, profanação, qualqueridade, o caos, o nada-nadificante, tudo isso remete ao ser que vem ou ao ser em sua emergência e tudo isso foi reconhecido em “Essa Terra”. Contudo, mais uma vez vemos um Bhabha claramente político (no sentido cultural), preocupado com a articulação social da diferença na perspectiva das minorias e com os meios para conferir autoridade aos hibridismos.

Este é um romance profanatório, e contemporâneo do início ao fim, talvez por isso dialoga com as teorias que tentam entender o momento atual, a fase do capitalismo global ou tardio. Com sua síntese, suas bricolagens, rupturas, fragmentações, abruptas e velozes deslocamentos de sentido em um curto período, ele evidencia os elementos subjetivadores como agenciamentos maquínicos, trombando, articulando-se, formando novas engrenagens e mudanças de direção. Como todo artista é profanatório, Torres também o é, mas ele se aproxima mais do que outros do profanatório agambeano por se valer da paródia, nela encontrar o ágio, assim, surge o jogo infantil próprio desse conceito do teórico italiano. Existe um jogo formado pelos blocos de sensação pai-mãe-

filhas. O pai queria os filhos para trabalhar na roça(empresa familiar), a mãe queria que os filhos se emancipassem(principalmente as filhas) por meio do conhecimento(razão), as filhas buscam a emancipação sexual. Existem várias profanações, inclusive a profanação da subjetividade moderna, fundada na razão – mas uma vez aparece o desejo como base da subjetividade como considera Guattari.

Há a grande profanação do suicídio, quando ao mesmo tempo Nelo se constitui em personagem conceitual, realizando o corte no caos que inaugura o plano de composição do romance. Existe o espaço profanatório do bar, com a sua picardia, seu solo desterritorializante. No linguajar cheio palavrões, no machismo explícito e desrespeitoso, nos questionamentos a Deus, na relação(como ato de criação literária) da igreja com o banco, no suicídio há uma franca profanação religiosa. Mas a profanação do capitalismo como religião está na subjetividade do Junco, como eles endeusam e desdenham da “civilização” e como desdenham de si mesmo, perante esse modo de vida sofisticado; ao assumirem jocosamente caricatura do homem da roça, desdenham do progresso, do capitalismo, do modernismo, como se tudo fosse uma séria brincadeira de criança ou como se a brincadeira de criança entrasse na seriedade da vida social.

Estou dando conta de dois objetivos específicos dessa pesquisa, no momento: como ocorrem os processos de singularização e profanatórios. Percebo que no romance não exista nenhum processo de singularização em andamento, mas seu plano de imanência está se constituindo a cada ato profanatório que leva ao resgate do desejo. A “cumpadragem” pode ser tomada como processo de singularização, como que em um estado de não-potência. O livro, portanto, constitui-se como profanatório singularizante. O processo engendrado por Nelo foi de crise do seu processo de “individuação”, a captura do desejo pela máquina capitalística começa a se tornar disfuncional. Ele enquanto personagem literário se suicida como consequência da sua incapacidade de resgate de sua máquina desejante. Como personagem conceitual é aquele cujo suicídio abre o plano de imanência e de composição do romance.

O que coloco como questionamento sobre o aspecto profanatório si é que ela promove a retomada do valor de uso ou seja retira os objetos do seu valor de troca, desmonta toda semiótica de seu fetiche. Isso se faz, segundo Agamben, deslocando objetos, colocando em um contexto que não lhe é próprio. Acho que existe isso em “Essa Terra”, a égua

toma o lugar da esposa para Alcino, o bar toma o lugar das instituições subjetivadoras, e dos os guetos de resistência ao mesmo tempo.

O Estado é deslocado para a delegacia. Este é um romance lançado no auge do regime militar. O rádio e faladorzinho como um corno. As mulheres virgens esperam pelos homens da Petrobras, até ficarem com os “tabacos ensebados” e a prostituta é morta por eles de tanto transar. O pai de Nelo entrega a terra de graça para o irmão ganancioso. Estamos em um vilarejo pré-capitalista, mas essas profanações já se dirigem para as forças capitalista que se inserem para capturar o desejo de seus moradores. É uma resistência e uma profanação às investidas capitalistas que constroem a subjetividade migratória. Torres também faz seu jogo infantil, sua profanação - representa a negligência do Estado, do governo, pela não-representação e pela representação paródica do delegado. Mas a não-representação cria um fora de lugar sutil e complexo, o governo estadual, no caso, não é citado, é o não-reconhecido, o não-existente, o que não se conta, ele é deslocado para o vazio abissal. É uma realidade e uma vingança.

Sim, mas quanto ao valor de uso, este conceito é empregado por Marx para representar a relação com os objetos reconhecendo-o como resultado da força de trabalho e no valor de troca como a materialização de exploração da classe trabalhadora, junto com todo aparato que o institui como mecanismo de opressão. Uma sociedade baseada no valor de uso significaria uma sociedade sem opressores nem oprimidos, uma sociedade socialista, mas o que temos em “Essa Terra” é uma sociedade pré-capitalista. No meu entender, nunca existirá um único ato profanatório capaz de produzir essa mudança, mas diversos, com o surgimento de uma sociedade profanatória. Também é discutível, já há algum tempo, a tese de que o capitalismo é uma etapa necessária para a constituição do socialismo. Marx também fez, em seus escritos, uma aproximação muito grande entre o valor de uso e valor da mercadoria atribuído ao produto pelo artesão nas sociedades pré-capitalistas. De qualquer forma, é bom que se deixe claro, que o ato profanatório de Agamben gera a “comunidade que vem”, que, para ele, é a comunidade de amigos e não uma sociedade socialista necessariamente.

Apesar dessa questão tirar a clareza desses atos profanatórios, acho que ele não os inviabiliza, no mínimo, o romance em si é profanatório por questionar o capitalismo estabelecendo nitidamente a fronteira com uma sociedade pré-capitalista, como também pelo ato do suicídio em si, porque desterritorializa o discurso do sucesso e do progresso

do capitalismo. Para maior clareza, a singularização é o resultado inevitável do ato profanatório. Estou conscientemente unindo Guattari com Agamben, mesmo sabendo que ele foi mais influenciado por Foucault. Sua concepção de capitalismo como religião é construída por um processo arqueológico, tirado do pensamento foucaultiano.

O último dos objetivos específicos refere-se aos elementos niilistas e nadificantes, no caso, a pretensão era colocá-los em relevo. Acho que boa parte das profanações são nadificantes, a loucura coletiva no penúltimo e no último capítulos é a representação do caos, portanto do niilismo e da nadificação. Tanto que Totonhim e o pai no fim do romance são os indivíduos movidos pelo desejo de potência, capazes de provocar processos de subjetividade singularizadora. O prefeito, o delegado, Pedro Infante, o dono do bar, se nadificam, a mãe se nadifica. Alcino, o louco, diante da loucura coletiva, resgata seu desejo, faz mergulho total no caos, readquire seu desejo de potência, por ele pode surgir a comunidade que vem, não falo do personagem louco, mas do devir louco, que se transforma na voz do silêncio do suicídio, a expressão de sua não-potência.

Subjetividade vista como o principal capital do sistema econômico, praticamente como sua matéria prima, como seu elemento constitutivo, não seria tão danosa se partisse de uma decisão consciente dos sujeitos, mas como vimos aqui em toda essa pesquisa, ele se apoia em uma colonização do inconsciente dos indivíduos coletivamente pelo uso de várias máquinas subjetivadoras entre elas a linguagem, inserindo-se também o inconsciente ótico e outros processos semiológicos, práticas, atos e gestos. Em termos de linguagem se confirmam os pressupostos de Barthes e Deleuze. Barthes afirma que um idioma se caracteriza mais pelo que ele obriga a dizer e o que ele impede de dizer. A assimetria do poder está na própria constituição da língua de forma medular e na sua composição celular ou atômica.

Deleuze enfatiza a criação de uma sintaxe que faça a língua soar como estrangeira, fazer desvios para “revelar a vida nas coisas”. Isso é inviabilizado na língua oficial porque ela já foi preparada para expressar o universalismo, calcado na razão para sustentar uma certa ordem social, suas narrativas e suas históricas relações de opressão e subalternidade. A individuação, que vejo claramente na postura de Nelo, também está condicionada pela língua. Para Deleuze esse deslocamento sintático só ocorre quando se utiliza a língua de forma que se impeça de dizer “eu”. Os personagens apesar de

individuais são tomados por um devir, que os ultrapassa, difícil de suportar, assim se encontram de forma vibrátil, procedendo vizinhanças, no plano de composição.

Acho que também cumpri minha meta com relação ao uso de conceitos menores dos Estudos Culturais, mostrando detalhes do convívio em fronteira e suas formas de subjetivação: “elo de reciprocidade”, “o fato da negritude”(da nordestinidade), “o retorno rendentor”, “o senso coletivo do eu”, “proliferação subalterna da diferença”, “densidade seletiva de fixação”, esses utilizados por Hall. De Bhabha temos: “corpo coletivo das identidades minoritárias”, “momento intervalar”, o “além”, “espaço de intervenção”, “tempo revisionário”, “espaço intersticial- que se interroga e se reinaugura”, a “comunidade concebida como projeto”. fazendo uma ligação com Deleuze, esses são conceitos que brotam de uma sintaxe intersticial.

Uma fronteira, identificada, inicialmente em Canclini entre modernidade e contemporaneidade foi se aprofundando com a leitura de Silviano Santiago e tomou grande relevância com os estudos de Andreas Huyssen. Eu não tenho dúvida de que Antônio Torres é um dos escritores que inauguram a contemporaneidade no romance brasileiro, talvez seja o primeiro, o pioneiro nessa saída(e reentrada no) do modernismo, e mais que isso, ele tematiza as questões da modernidade nesse romance e coloca demandas de valor subjetivo(o corpos coletivo das minorias...) reclamadas por essa forma atual de composição artística.

O etapismo, o futuro como promessa de dias melhores, a crença na tecnologia e na razão como base de um progresso constante, a forma de olhar o presente em uma perspectiva futura(ainda não) e o passado como prenúncio do presente(o pré-modernismo), as proposições conflituosas entre a autonomia da arte e a sua democratização, a racionalidade e a hermenêutica da profundidade, toda essa fundamentação moderna é subvertida e reapropriada a partir de uma estética da imersão no espaço público, com a preocupação de inserir com maior potência as vozes que ainda estão na margem do discurso político e cultural. Tentei também colocar em plano os enunciados que desconstroem os preconceitos com a sociedade de massa. Abordando o papel que a chamada Indústria cultural pode assumir no nosso fazer artístico e na nossa construção da ideia de sociedade.

O resgate das vanguardas históricas, outro ponto abordado, vejo muito presente no estilo de Torres, na consciência com que ele rompe o tempo cronológico, como

fragmenta o texto, a forma como faz deslocamentos rápidos, abruptos, de grande criatividade e poética em curtos espaços, por vezes dentro do mesmo período e como ele por meio de uma criação sintática, constrói uma literatura menor, escrita para a comunidade que vem e para o povo que falta. Os personagens de Torres são revelados na ação, não existe propriamente uma descrição que os apresente ao leitor. Existe humanidade neles, mas sabemos que são seres de ficção, para o autor, não existe contradição entre esses campos.

Acredito que esta pesquisa alcançou seus objetivos e foi além deles detalhando, contextualizando os recursos produtivos utilizados por Antônio Torres para apresentar a subjetividade capitalística em seu romance e como ela ocorre no ambiente migratório ou nas zonas de fronteira cultural. Interessante foi que, além de constatar a presença desse algo, pude deduzir que tipo de percepção tinha o autor a respeito dele, não por uma intuição ou por uma interpretação simbólica, mas pelo uso de uma lógica que foi possível acionar devido aos enunciados teóricos mobilizados.

Outra constatação a que chego é que “Essa Terra” é um romance mais propenso a ser entendido e apropriado hoje do que quando foi lançado. Todos os desafios atuais relacionados aos pequenos vilarejos estão nele presentes, todas as aflições migratórias também, como ele também está em posição de ser uma referencial estético para a produção artística das gerações que estão por vir. “Essa Terra” é uma demonstração de como se pode conjugar a narrativa em prosa com a poesia e como fazer uma obra que se comunica tão bem com as preocupações e elaborações filosóficas. Realizei cinco leituras dessa obra, leria ou lerei outras cinco. Tive a boa notícia de que ela já está roteirizada para ir para as telas. Ela é uma criação que se auto-sustenta, que extrapola o tempo cronológico, como as histórias míticas.

No meio do caminho dessa pesquisa, Antônio Torres se torna um imortal, acho que foi uma grande escolha. Sentia quando citavam os ícones da nossa cultura, no discurso do turismo, não o mencionavam nem a Tom Zé, eles que são nossos homens da contemporaneidade brasileira, duas figuras da região de Alagoinhas, onde se localiza o programa de pós-graduação para o qual escrevo e de onde escrevo. Isso é um bom sinal, a Bahia toda e o Brasil estão ainda pulsando com muita força culturalmente. Espero que essas linhas possam contribuir de algum modo com a nossa cultura, mesmo que da forma mais indireta e mais modesta.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem** – Lisboa: Editorial Presença, 1993
- _____. **O homem sem conteúdo** – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012
- _____. **O Homo Sacer - O poder soberano e a vida nua I** – Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- _____. **O Reino e a Glória** – São Paulo: Boitempo, 2011
- _____. **O que é o contemporâneo e outros ensaios** – Chapecó- SC, Argus, 2009.
- _____. **Profanações** – São Paulo: Boitempo, 2007
- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo. Ed. Cortez, 2011.
- ALVES, Crsitiana da Cruz. **O JUNCO: lugar-personagem na obra dos escritores d’essa terra**. Dissertação para o Programa de Pós-graduação em Crítica cultural- UNEB, Campus II, Alagoinhas-Ba- 2011.
- BHARTES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1977
- BHABHA, Homi K. **Locais da Cultura** in: O Local da Cultura. Belo Horizonte. Ed: UFMG, 1998.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Modernismo sem Modernidade** in: Culturas Híbridas. São Paulo. Ed. USP, 2011.
- DELEUZE, Gilles e GATARRI, Felix. **Kafka: Por uma literatura menor?**. Rio de Janeiro: Imago. Editora, 1977.
- _____. **O que é uma a filosofia?**. Rio de Janeiro: Editora 44, 1992.
- DELEUZE, Giles. Literatura e a Vida in: [http://www.jefponte.com.br/livros/DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida.pdf](http://www.jefponte.com.br/livros/DELEUZE,Gilles.A%20literatura%20e%20a%20vida.pdf), acessado em 20 de novembro de 2013.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.
- FERREIRA, Giovandro Marcus e tal(org.). **Mídia, discurso e sentido**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Aula inaugural no collège france, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola. Editora, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: ED. LTC, 1989.
- GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis-RJ: Ed. Vozes, 2011.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo a logica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática. Editora, 2004.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2009
- HOHLFELDT, Antonio e tal(org.). **Teorias da Comunicação: Conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2012.
- HUYSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ
- MALINOWSKI, Bronislaw. **Uma Teoria Científica da Cultura**. Rio de Janeiro: Ed Zahar, 1975.
- SANTOS, Écristio R.S. **Produção e Circulação nas Histórias em Quadrinhos**. Anais do III Seminário Nacional de Educação e Cultura- SENALIC- Fronteiras e Margens Culturais- São Cristovão-SE – junho, 2011.
- SANTIAGO, Silviano. **O Cosmopolitismo do Pobre**. Belo Horizonte: UFMG Editora, 2004.
- TORRES, Antônio. **Carta ao Bispo**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2005.
- _____. **Essa Terra**. Rio de Janeiro: Ed. BestBolso, 2008.
- _____. **O Cachorro e o Lobo**. Rio de Janeiro: Record, 2007
- _____. **Um Taxi para Viena D'Áustria**. São Paulo: Ed. Schwarcz, 1992.
- WELLEK, René e WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. Biblioteca Universitária, 1955.