UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO NA ÁREA DE LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

FERNANDA DO NASCIMENTO SIMÕES LOPES

Ocio, de Fabián Casas: uma literatura do presente

Versão corrigida

São Paulo
2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO NA ÁREA DE LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

***Ocio*, de Fabián Casas: uma literatura do presente**

Fernanda do Nascimento Simões Lopes

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestra em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana.

Orientador: Prof. Dr. Pablo Fernando Gasparini

Versão corrigida

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Lo Lopes, Fernanda
 Ocio, de Fabián Casas: uma literatura do presente
 / Fernanda Lopes ; orientador Pablo Gasparini. -
 São Paulo, 2019.
 121 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola
e Hispano-Americana.

1. LITERATURA ARGENTINA. 2. OBJETIVISMO. 3.
NOVELA. 4. IMAGEM. 5. MEMÓRIA. I. Gasparini, Pablo,
orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE
Termo de Ciência e Concordância do orientador

Nome da aluna: Fernanda do Nascimento Simões Lopes

Data da defesa: 25/02/2019

Nome do Prof. orientador: Prof. Dr. Pablo Fernando Gasparini

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 16/04/2019

Prof. Dr. Pablo Fernando Gasparini

Nome: LOPES, Fernanda do Nascimento Simões

Título: *Ocio*, de Fabián Casas: uma literatura do presente

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestra em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana.

Aprovada em: 25 de fevereiro de 2019

Banca examinadora

Profa. Dra. Ana Cecilia Arias Olmos

Instituição: FFLCH/USP

Julgamento:

Profa. Dra. María Alejandra Minelli

Instituição: UNCO (Argentina)

Julgamento:

Profa. Dra. Isabel Cristina Jasinski

Instituição: DELEM/UFPR

Julgamento:

Para minha mãe.

Aquela que desde sempre guiou meus passos e acreditou neles.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro, fundamental para a condução deste projeto.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Pablo Fernando Gasparini, pela leitura atenta, o olhar amigo, a paciência, a ética e por ser uma verdadeira inspiração.

Às professoras Ana Cecilia Olmos e Adriana Kanzepolsky, grandes influências desde os tempos de graduação, cujos apontamentos no Exame de Qualificação, e em tantos outros momentos, foram essenciais para os caminhos que a pesquisa tomou.

Aos professores Adriano Schwartz, Jorge Bracamonte, Isabel Jasinski e María Alejandra Minelli, que me instruíram dentro e fora do espaço das aulas.

Aos colegas da pós-graduação, que, invariavelmente, me auxiliaram em várias etapas, compartilhando conhecimento e mostrando que a pesquisa não se faz de maneira isolada.

A Deus, que me possibilitou ser, estar e prosseguir.

À minha família, sobretudo minha mãe, Diva, e meu irmão, Everaldo, pelo apoio e carinho sinceros.

À minha afilhada, Ana Júlia, que tem a idade deste projeto e me permite olhar a vida com mais leveza.

Às minhas amigas Juliane e Paula, pela escuta, revisão e contribuições valiosas. E a todos os demais amigos e colegas que não conseguiria citar, mas que têm parte importante no desenvolvimento e na finalização desta pesquisa.

À minha eterna professora Lilian Tamiello, que, desde a infância, me despertou o interesse pela literatura.

E ao meu amor, Daniel, companheiro das horas, meu maior ouvinte e que nunca me deixou desistir.

HABITAR O TEMPO*

João Cabral de Melo Neto

Para não matar seu tempo, imaginou:
vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo;
no instante finíssimo em que ocorre,
em ponta de agulha e porém acessível;
viver seu tempo: para o que ir viver
num deserto literal ou de alpendres;
em ermos, que não distraiam de viver
a agulha de um só instante, plenamente.
Plenamente: vivendo-o de dentro dele;
habitá-lo, na agulha de cada instante,
em cada agulha instante: e habitar nele
tudo o que habitar cede ao habitante.

E de volta de ir habitar seu tempo:
ele corre vazio, o tal tempo ao vivo;
e como além de vazio, transparente,
o instante a habitar passa invisível.
Portanto: para não matá-lo, matá-lo;
matar o tempo, enchendo-o de coisas;
em vez do deserto, ir viver nas ruas
onde o enchem e o matam as pessoas;
pois como o tempo ocorre transparente
e só ganha corpo e cor com seu miolo
(o que não passou do que lhe passou),
para habitá-lo: só no passado, morto.

* In: _____. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.

LOPES, F. N. S. *Ocio*, de Fabián Casas: uma literatura do presente. 2019. 121 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

RESUMO

Este trabalho, que tem como *corpus* de análise principal a *nouvelle Ocio* (2000), do escritor argentino Fabián Casas, pretende indagar as possibilidades de um tipo de linguagem que compreenderia (e daria voz a) uma espécie de efeito de realidade do momento presente – ou a captação do presente em seu instante –, uma ideia compartilhada por vários críticos contemporâneos a partir da análise de narrativas recentes. Para isso, serão abordadas, tanto em *Ocio* quanto em outros textos produzidos por Casas (poesia, diário, novela), questões como: o movimento objetivista argentino, que aponta para algumas experiências de enunciação (o ato de dar a ver, os exercícios do olhar); a cultura e os tipos de escritura do imediato; a inscrição de uma prosa-sujeito rítmica, especialmente a partir das postulações sobre ritmo de Henri Meschonnic; e os discursos da intimidade e da memória, ressaltando aspectos como o luto e o ócio.

Palavras-chave: captação do presente; escritura do imediato; ritmo; intimidade; literatura argentina.

LOPES, F. N. S. *Ocio*, de Fabián Casas: una literatura del presente. 2019. 121 p. Disertación (Maestría) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

RESUMEN

Este trabajo, que tiene como corpus de análisis principal la *nouvelle Ocio* (2000), del escritor argentino Fabián Casas, tiene la pretensión de indagar las posibilidades de un tipo de lenguaje que comprendería (y daría voz a) una especie de efecto de realidad del momento presente – o la captación del presente en su instante –, una idea compartida por varios críticos contemporáneos a partir del análisis de narrativas recientes. Para ello, se abordarán, tanto en *Ocio* como en otros textos producidos por Casas (poesía, diario, novela corta), cuestiones como: el movimiento objetivista argentino, que apunta a algunas experiencias de enunciación (el acto de dar a ver, los ejercicios de la mirada); la cultura y los tipos de escritura del inmediato; la inscripción de una prosa-sujeto rítmica, sobre todo a partir de las postulaciones sobre el ritmo de Henri Meschonnic; y los discursos de la intimidad y de la memoria, resaltando aspectos como el luto y el ocio.

Palabras clave: captación del presente; escritura del inmediato; ritmo; intimidad; literatura argentina.

LOPES, F. N. S. *Ocio*, by Fabián Casas: a literature of present. 2019. 121 p. Dissertation (Master's) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

ABSTRACT

This paper, whose the main corpus of analysis is the *nouvelle Ocio* (2000), by the Argentine writer Fabián Casas, intends to investigate the possibilities of a language's type that would contain (and give voice to) a kind of reality's effect of the present moment – or the capture of the present in its instant –, a concept shared by several contemporary critics on the basis of recent narratives' analysis. In order to do so, we will address, in *Ocio* and in other texts written by Casas (poetry, diary, novel), issues such as: the Argentine objectivist movement, which aims some enunciation experiences (the act of giving to see, the exercises of the looking); the culture and kinds of the immediate's writing; the writing of a rhythmic prose-subject, mostly on the basis of Henri Meschonnic's postulations about rhythm; and the discourses of intimacy and memory, emphasizing aspects as mourning and idleness.

Keywords: capture of the present moment; the immediate's writing; rhythm; intimacy; Argentine literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 14

CAPÍTULO 1 A ESCRITA ATUAL DE FABIÁN CASAS 21

- 1.1 Um sopro do presente 21
- 1.2 Movimento objetivista | Uma introdução
à escrita de Fabián Casas 26
 - 1.2.1 Do neobarroco ao objetivismo:
um embate linguístico e literário argentino 26
 - 1.2.2 A experiência objetivista de Fabián Casas 29
- 1.3 A vida sem pausa e a sedução pela instantaneidade 30
 - 1.3.1 Ritmo e sujeito: a linguagem do imediato 38
 - 1.3.2 Possibilidades emergentes de enunciação 43

CAPÍTULO 2 A PERSEGUIÇÃO DE UMA PROSA RÍTMICA 49

- 2.1 *Ocio*, de Fabián Casas: uma experiência do ver 49
- 2.2 Prosa-poesia 56
- 2.3 Olhar/observar: um intensivo exercício de subjetividade 62
 - 2.3.1 A inscrição de uma prosa-sujeito rítmica 67
- 2.4 A escritura de *Ocio*: a criação de um efeito do presente 72

CAPÍTULO 3 RASTROS DO EU 82

- 3.1 Escrever a vida, viver na escrita 82
- 3.2 Um lugar para a intimidade 88
- 3.3 Recordar-se é morrer 94
 - 3.3.1 Guarda do acontecimento: um sujeito da memória 96
 - 3.3.2 Como viver o luto? 100
 - 3.3.2.1 Outras mortes, outros lutos 105
- 3.4 Um elogio ao ócio 107

CONSIDERAÇÕES FINAIS 110

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 114

INTRODUÇÃO

“Apesar do testemunho dos meus sentidos, o tempo de lá, o dos outros, era o verdadeiro, o tempo do presente real. Aceitei o inaceitável: tornei-me adulto. Assim começou minha expulsão do presente.”
Octavio Paz (2017: 78)

“O tempo do presente real.” Conceito óbvio e, ao mesmo tempo, abrangente, esse tempo verdadeiro, pelo menos no sentido apresentado por Octavio Paz no ensaio “A busca do presente” (2017, texto original de 1990), seria o da infância, no qual “o mundo era ilimitado e, não obstante, sempre ao alcance da mão; o tempo era uma substância maleável e um presente sem fissuras” (77), do qual o autor estaria expurgado no momento daquele texto – seu discurso ao receber o Nobel de Literatura em 1990 –, quando já contava com 76 anos, pouco tempo antes da sua morte.

As notícias repetidas, o tempo inelástico, os espaços fraturados, as experiências pouco novas – o “dar conta da vida”, algo que, para o poeta e ensaísta, é alcançado na idade adulta, na busca da realidade real.

Tal imagem é bastante simbólica para questionar a respeito dessa busca do tempo presente (real ou não), uma porta de entrada para o presente¹, e todas as questões que abrange. E é, em certo sentido, a busca ensejada nesta dissertação. Mas não se referindo ao tempo de hoje, como um simples recorte na e da cadeia temporal. E sim na intensificação do contato com a vida, experimentada, em especial, na literatura.

1 Para Paz, também a busca da modernidade, diante da ideia de um presente real que, segundo os seus conceitos, não estaria nos países hispano-americanos, mas naqueles desenvolvidos (Estados Unidos, França, Inglaterra): “[...] queria ser do meu tempo, do meu século. Um pouco depois essa obsessão se tornou ideia fixa: quis ser um poeta moderno” (2017: 79). Nessa busca, não estariam implicados apenas fenômenos ligados às artes e à literatura, mas um prognóstico sobre vários eventos futuros em diversas áreas – da economia ao meio ambiente.

Trata-se de questões muito pertinentes ao se pensar em novos modos de produção da arte na contemporaneidade, os meios de compreendê-la e as próprias práticas artísticas, tentando interrogar uma sociedade que, desprovida dos antigos relatos que propunham abarcá-la em sua totalidade, agora constitui uma espécie de “sociedade sem relato”, conforme o título homônimo de um dos livros do antropólogo argentino Néstor García Canclini, na qual não cabem mais leituras canônicas:

Talvez as respostas para esta interrogação não surjam do campo artístico, mas do que está ocorrendo ao inserir-se com outros e tornar-se arte *pós-autônoma*. Com este termo refiro-me ao processo das últimas décadas no qual aumentam os deslocamentos das práticas artísticas baseadas em *objetos* a práticas baseadas em *contextos* até chegar a *inserir as obras nos meios de comunicação, espaços urbanos, redes digitais e formas de participação social onde parece diluir-se a diferença estética* (grifos do original, 2012: 24).

Uma sociedade que é, então, interpelada pelos artistas, que desafiam consensos e conceitos, tentando conhecer e abarcar o que, no presente, não cessa de escapar. Obras que se inserem e escapam dos lugares-comuns em que sempre residiu a produção artística (os museus, as bienais, as premiações, mas também a televisão, a publicidade, as mídias digitais). E que têm outra relação com o presente – além de “suspenderem” a realidade, encontram-se em um momento prévio, quando o real é possível, quando ainda não se desfez; tratando os fatos como acontecimentos que estão a ponto de ser (GARCÍA CANCLINI, 2012: 20), como se, de algum modo, também produzissem a realidade.

Nesse contexto, invariavelmente, no campo da literatura, pensa-se no incômodo artigo de Josefina Ludmer, “Literaturas posautónomas”, de dezembro de 2006, o qual foi ganhando outras versões nos anos seguintes (com ligeiras modificações, mas mantendo suas ideias centrais), que investe a favor de um debate que, mais do que questionar o novo lugar da literatura no cenário artístico-cultural atual, como a transição de um sistema literário a outro, colocou em questão a transformação do estatuto da literatura hoje, de seu conceito e dos valores a ele associados.

Em resumo, para a crítica argentina, as literaturas pós-autônomas (essas práticas territoriais do cotidiano) estariam fundadas em dois postulados sobre o mundo de hoje. O primeiro é de que todo cultural (e literário)

é econômico e todo econômico é cultural (e literário). E o segundo de que, em relação a essas escrituras, a realidade seria ficção e a ficção, realidade. Nesse intento, não admitiriam leituras literárias, pois não se sabe ou não importa se são ou não são literatura; o que importa é que se instalam em uma realidade cotidiana para “fabricar presente” e seria esse precisamente o seu sentido.

Guardados os devidos comentários e relativizações que precisam ser feitos a tais textos, por exemplo, pelo seu falso caráter de novidade, visto configurar uma questão que vinha sendo contemplada em estudos anteriores, ou o fato de colocar em xeque ideias como as de valor literário, acabando por esvaziar os conceitos com os quais está associado, a postulação de Ludmer serviu de ponto de partida para a análise apresentada nesta dissertação.

Isso porque apresenta como um de seus territórios do presente o bairro de Boedo de Fabián Casas em *Ocio*, publicado pela primeira vez nos anos 2000, *corpus* principal do trabalho, e por trazer à vista questionamentos centrais a respeito de uma espécie de organização presentista da realidade (ou do seu sentido, de modo amplificado), que tem origem e busca estar em constante contato com o presente.

Poeta, narrador, ensaísta e jornalista, Fabián Andrés Casas, nascido em Buenos Aires, hoje contando com 53 anos de idade, estudou Filosofia e começou a trabalhar como jornalista na década de 1990, enveredando pela área esportiva. De modo concomitante, deu-se início a sua carreira literária, quando fundou a revista de poesia *18 Whiskys*, com outros poetas da mesma geração, como José Villa, Daniel Durand e Darío Rojo. Embora a publicação tenha editado somente dois números, teve ampla repercussão no ambiente literário da capital argentina. Na mesma época, publicou *Tuca*, seu primeiro poemário, considerado um emblema da corrente *objetivista*².

A partir de então, nunca mais parou de produzir literatura (nem textos jornalísticos), sendo *Ocio* seu primeiro livro em prosa, depois da publicação de vários de poesia, opondo-se a algumas (notáveis) previsões contrárias, conforme artigo sobre o autor publicado no jornal *La Nación*:

2 A ideia de uma nova escritura desejada ou imaginada, segundo algumas definições gerais, que não se circunscreve a uma imagem objetiva, mais bem a um tom, que prediz certa simplicidade na linguagem, conforme será observado de modo mais pormenorizado no Capítulo 1 desta dissertação.

Tenía ventidós años y quería ser poeta. Había escrito un poemario y Ricardo Piglia le recomendó que se dedicara a otra cosa o que no tuviera hijos. “Me dijo que lo que yo escribía no iba a tener gran repercusión, que no iba a poder mantener una familia. Pero me lo dijo bien, para advertirme”, cuenta Fabián Casas [...] que cometió la imprudencia de no sólo tener un hijo sino dos. De todas formas, Piglia se equivocaba en la mitad de su pronóstico: de ese tiempo a esta parte Casas sí tiene gran repercusión en la colonia literaria, y hace unos años su poesía fue protagonista de un prodigio. [...] Sin embargo, la otra mitad de la sentencia era cierta: “La literatura, en términos económicos, a mí no me dio nada”, confiesa Casas, que dice sin dramatismo, como si fuera lo más natural del mundo, la consecuencia chiflada de querer dedicarse a las palabras (MARIÑO, 2015).

Uma escritura do presente, de um autor bastante atual, que também se volta ao seu presente, inscrita em um espaço-tempo muito recente, o que acaba por dificultar e, ao mesmo tempo, amplificar o campo de sua crítica. *Ocio*, como já dito, publicado inicialmente em 2000 por uma editora independente, já ganhou várias outras edições, inclusive por editoras mais conhecidas, e mesmo uma versão filmográfica em 2010, pela visão dos diretores argentinos Alejandro Lingenti e Juan Villegas.

Inverno em Buenos Aires. Andrés Stella tem 24 anos e sofre com a morte da mãe. Sua vida ingressa em uma zona nebulosa: não tem trabalho, não estuda e não consegue se comunicar com o irmão e com o pai, que completam a sua família apática. Atordoado com a situação, o protagonista (e também narrador) da *nouvelle*, tenta seguir de alguma forma. Vai tateando a vida, hesitante, para conseguir um emprego, dinheiro e estabelecer um contato mais afetivo com a família e o mundo exterior – fora da zona confortável de seu quarto-casa, onde está “hundido en el ocio”.

A história é apresentada a partir de cenas curtas – os campos de ação se subdividem em textos de poucas páginas – sem necessariamente seguir um fluxo temporal contínuo (são várias as digressões ou voltas ao passado), mas todas introjetadas dentro de um tempo presente: o modo como é exibida permite ler (ou ver) os eventos como se acontecessem no mesmo momento em que se dá sua narração; em uma espécie de percepção da experiência que se assemelha ao fotográfico ou fílmico.

Essas ideias gerais serão mais bem desenvolvidas ao longo deste trabalho, com base em alguns conceitos que possibilitam traçar uma leitura

que enseje tanto o *corpus* escolhido quanto o cenário de sua produção e as imagens de presente que consegue dar a ver.

No Capítulo 1, “A escrita atual de Fabián Casas”, a partir do apontamento de novas configurações do campo literário latino-americano, em que as categorias relativas ao estatuto do real e da ficção nos textos literários são problematizadas, nas quais se incluem a própria Ludmer, mas também teóricos como Reinaldo Laddaga, Diana Klinger e Luz Horne, são abordados modos de ver atuais a respeito dessa fábrica de presente de alguns tipos de escritura recentes. Textos em que não se busca representar o real³ senão sinalizá-lo, incluí-lo na forma de indício ou rastro e, ao mesmo tempo, como um modo de intervir no real.

Em um primeiro momento, apresentando os aspectos envolvidos no movimento objetivista argentino, fundamentais para a leitura da escritura produzida por Fabián Casas, e, depois, introduzindo questões sobre possibilidades de um tipo de linguagem que compreenderia (e daria voz a) uma espécie de efeito de realidade do momento presente – ou a captação do presente em seu instante (um “efeito sensível” ou “efeito de indício”), conforme, essencialmente, as ideias de Luz Horne em *Literaturas reales: transformaciones del realismo en la narrativa contemporánea* (2011).

Nesse intercâmbio crítico de textos voltados à análise da literatura argentina recente, serão buscados instrumentos para produzir as relações aqui pensadas – desde a leitura de alguns poemas de Casas, passando por um olhar inicial ao livro *Ocio* até a noção de anotação (*notatio*) de Roland Barthes, de acordo com as proposições dos textos de *A preparação do romance I: da vida à obra* (2005, resultados de um curso apresentado entre 1978 e 1980).

No Capítulo 2, “A perseguição de uma prosa rítmica”, busca-se indagar um tipo de ritmo próprio no primeiro livro em prosa de Casas, capaz de dar conta, ainda que de maneira incipiente, das questões do capítulo inicial. Uma ideia de ritmo dentro do conceito proposto fundamentalmente por Henri Meschonnic⁴, um dos teóricos literários mais importantes das últimas

3 “Real” (do latim, “realis”, de “res” = coisa) aqui entendido dentro de sua definição mais básica: como aquilo que existe efetivamente, sendo, portanto, o oposto de ilusório, fictício. Em termos de metafísica, aquilo que existe por si mesmo, que não dependeu de outro para existir e que existe independentemente de sua representação.

4 “Se a escritura é o que acontece quando alguma coisa é feita na linguagem por um sujeito e que jamais havia sido feito assim até aquele momento, então a escritura participa do desconhecido. Ou seja, do ritmo. Ela começa aí onde cessa o saber. E como o saber é o presente do passado, poderíamos dizer que a escritura é o presente do futuro, o futuro no

décadas, para tratar de um tipo de crítica literária que se esvai das palavras-mestras que, segundo ele, se repetem em um círculo etimológico, falando de si mesmas e sem nada a ensinar sobre o que se espera delas.

Para isso, serão levantadas questões sobre a experiência do ver, um dos traços do gesto compositivo do movimento objetivista⁵, trazendo a questão do gênero a que a narrativa pertenceria, a relação linguístico-literária inerente entre sua prosa e poesia, e o ritmo perseguido em sua escrita, que, em última instância e ao seu modo, assinalaria um “retorno ao real”, discutível ao longo de todo o capítulo.

Para tais objetivos, além de *Ocio*, tomar-se-á como referência o livro *Diarios de la edad del pavo* (2017), último publicado pelo autor, uma reunião de três cadernos escritos entre 1992 e 1997 que compõem uma espécie de diário íntimo de Casas.

Em “Rastros do eu”, o terceiro e último capítulo, verificar-se-á, a partir da recuperação de discursos de intimidade e memória, também implicados nessa busca/captação do instante presente⁶, pelo fato de se inscrever como um texto centrado em um “eu” narrador-protagonista, como a narrativa, do ponto de vista de um discurso singular, pode ser observada como uma espécie de diário de vida capaz de recuperar uma forma-sujeito, intenção também presente nos estudos de Meschonnic.

Nesse capítulo, estarão em discussão dois temas importantes do livro em questão: o luto pela mãe e a questão da ociosidade, inerentes e impulsionadores das ações do personagem principal. Nesse intento, também será utilizada a novela *Veteranos del pánico*, publicada pela primeira vez em 2006, em conjunto com *Ocio*.

Nesse mundo de hibridismos e intersecções, de faltas e presenças e que ainda está a descobrir-se, promovido por Casas e no qual sua escrita inside, como postular uma literatura do presente? A partir, certamente, de seu caráter único e estimulante, propondo uma ideia que não se encerra em si mesma, mas que se abre ao que já foi, é e será:

presente, no momento em que ela tem lugar. Por conseguinte, em certos casos, talvez para sempre, ela é um passado que continua a ter o futuro” (2006: 9), em um dos manifestos do ritmo que propõe ao longo de sua produção crítica, o livro *Linguagem: ritmo e vida*.

5 De acordo com a leitura delineada por Ana Porrúa em *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía*, de 2011, análise na qual o Capítulo 2 estará também embasado.

6 Trata-se de um processo de pensamento que é também um processo de autoconhecimento do sujeito, porque o que se problematiza não é tanto o mundo exterior, mas sim a percepção, especialmente o ato de mirar e as possibilidades e limitações da percepção para apreender o mundo (YUSZCZUK *apud* PORRÚA, 2011: 69).

A reflexão sobre o agora não implica renúncia ao futuro nem esquecimento do passado: o presente é o lugar de encontro dos três tempos. [...] Alternativamente luminoso e sombrio, o presente é uma esfera onde se unem as duas metades, a ação e a contemplação. Assim como tivemos filosofias do passado e do futuro, da eternidade e do nada, amanhã teremos uma filosofia do presente. A experiência poética pode ser uma de suas bases. Que sabemos do presente? Nada ou quase nada. Mas os poetas sabem algo: o presente é o manancial das presenças (PAZ, 2017: 91).

CAPÍTULO 1

A ESCRITA ATUAL DE FABIÁN CASAS

1.1 Um sopro do presente

Minha *experiência de presente* é uma conjugação e justaposição de temporalidades em movimento, carregadas de símbolos, signos e afetos. Em Buenos Aires anos 2000 estou no salto modernizador, na aceleração temporal do neoliberalismo, no presente eterno do império [...], na lacuna temporal do sul, na recessão e na repressão, no chamado à resistência civil e nas primeiras implosões do Estado. Sinto também viver em uma espécie de *déjà-vu*, em que o presente se duplica no espetáculo do presente (grifos nossos, LUDMER, 2013: 29).

Embora contextualizada na Argentina dos anos 2000, a experiência de presente⁷ compartilhada por Josefina Ludmer em um dos diários que transcreve

7 Não interessa aqui a noção de “experiência” em si mesma e em toda a sua amplitude, mas o seu conhecido efeito particular sobre o discurso literário. Em outras palavras, a experiência como valor humano, transmitida mediante a narração. Já quanto à ideia de presente proposta por Ludmer – “el mundo de hoy” –, trata-se do diagnóstico da autora de um *corpus* de escrituras e ensaios críticos publicados do ano 2000 em diante na Argentina (no qual se inclui, conforme dito na “Introdução”, *Ocio*, de Fabián Casas), configurando especulações que querem se remeter a ou dialogar com textos que “acabam de aparecer”, conforme Sandra Contreras em “Cuestiones de valor, énfasis del debate” (2010), o que também sugere que se faça sempre um exercício crítico sobre pensar o presente mais imediato, considerando seu caráter muitas vezes problemático.

em *Aqui América Latina: uma especulação* (2013) consegue trazer à tona um universo mais amplo que seu espaço-tempo, inicialmente, poderia demarcar: um modo de pensar a configuração cultural e política da atualidade, sobretudo latino-americana⁸.

Primeiro, porque apresenta uma noção de experiência que não se encerra em uma temporalidade única (trata-se de uma justaposição de eventos em movimento); segundo, pois está relacionada a uma imaginação pública, a “fábrica do presente” – conforme proposto pela própria Ludmer –, em que cada tempo tem sua realidade, um dos graus da realidade atual. Uma “realidadeficção”, que mistura as fronteiras entre o vivido e o imaginado.

Nesse contexto, refletir-se-ia a respeito de uma nova configuração cultural, para a qual seria necessário recorrer a novos moldes, gêneros e formas de pensamento. E isso representa um desafio à teoria literária, e mesmo à realidade da produção literária, que, por sua vez, coloca hoje como problema a própria realidade: o real como tal, as relações entre criação e realidade, entre ficção e realidade.

Trata-se de pensar em um novo tempo e, ainda, em um novo mundo, no qual cada ponto da realidade, que não se descreve ou se representa, tal como o realismo exigiu desde o século XIX, está posto (exposto) e interligado.

A temporalidade cotidiana (para alguns o puro presente e a realidade) traça um desenho e *parece ter um sentido e um sujeito específico*. É uma temporalidade íntima-pública cortada em fragmentos, ou blocos de tempos (instantes, horas, dias, dias semanais), que incluem uma variedade de ciclos repetitivos. [...] Os blocos fluem sucessivamente em uma série que nunca se unifica e nem totaliza. Fluem no tempo presente (grifos nossos, LUDMER, 2013: 34).

Um sentido específico, pois, no tempo da vida cotidiana, o sentido do que se vê e se vive é transparente, rápido e acessível (mesmo que este último seja

8 Pensando-se, pois, em uma ideia de análise distinta das tradicionais, ao considerar, entre outras, as leituras realizadas por Antonio Cornejo Polar, Ángel Rama e Julio Ramos nas décadas de 1980 e 1990, visto que “el proceso de modernización en Latinoamérica responde a variables lo suficientemente particulares para demandar una comprensión propia y diferenciada” (307), conforme Carlos Hernán Sosa no artigo “Entre la *flânerie* y el ostracismo: la resignificación de la ciudad en Fabián Casas y Martín Gambarotta” (2015).

eventualmente enganoso)⁹. E um sujeito próprio em virtude da questão do íntimo-público, visto uma subjetividade simultaneamente privada e pública do tempo cotidiano. E ambos fluindo no tempo presente.

Essas ideias fazem parte de uma série de intervenções recentes, sobretudo a partir do que afirma Ludmer em seu polêmico ensaio a respeito das literaturas pós-autônomas, como apresentado na “Introdução”, que falam da necessidade vigente de pensar as narrativas presentes – no contexto argentino e, por extensão, latino-americano – não “somente desde a passagem de um sistema literário a outro, mas [pela] transformação do próprio estatuto da literatura hoje, de seu conceito e de seus valores” (2008: 12), conforme Diana Klinger, em “A arte murmurada ao redor do fogo”, sem admitir mais, desse modo, leituras planas¹⁰.

Nesse debate, o olhar passaria a se voltar de maneira mais abrangente a novas práticas literárias que assinalam o fim do ciclo em que haveria limites claros de especificidade e autorreferencialidade: escrituras que são e não são literaturas, são realidade e, também, ficção, e estão para além dos critérios tradicionais do juízo e do valor, o que sintoniza as transformações de certa literatura contemporânea. Produções estas que revelam, em seu conjunto – para além de suas diferenças formais –, um modo de estar sempre fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos, fechados ou contidos; uma marca de muitas manifestações artísticas contemporâneas, sobretudo no âmbito das artes plásticas.

Contudo, é preciso lembrar que, conforme Edgardo H. Berg, em texto recente e desde um ponto de vista bastante atual [“La literatura argentina en tiempos de WhatsApp (notas para un uso nacional del debate)”], de 2016, a quebra epistêmica que significaram as vanguardas históricas no século XX não pode reivindicar uma autonomia pura (e, conseqüentemente, uma pós-autonomia). A literatura e a arte em geral não se definem apenas

9 Conforme Alain Robbe-Grillet (*apud* Teixeira Coelho), no livro *Moderno pós-moderno: modos & versões* (2011), “a tese é de que o mundo é muito mais opaco do que pensava o homem do século XIX e mesmo o homem moderno do século XX e, ao mesmo tempo, muito mais visível – desde que se tenha os olhos adequados. ‘O mundo não é nem significante, nem absurdo’, diz, ‘é o que é’” (113).

10 Significa pensar em outro tipo de leitura possível, a partir dos parâmetros institucionais, mas se esvaindo um pouco deles – “quando se coloca o problema do valor, ele deve ser colocado com base em determinada teoria [...] para que um texto seja institucionalizado como literário, também é preciso adotar certas posições de leitura. O cânone se constitui com exclusões, com repressão, com muita cautela [...]” (LUDMER, 2014: 121) –, permitindo-se estar dentro, mas também fora dos textos.

historicamente por suas migrações e práticas de fusão discursivas, tampouco pela capacidade de encenação e teatralização dos novos suportes midiáticos:

En tanto inscripción de su propia incompletud (*work in progress*) y como experiencia de lo comunicable, la literatura, en más de una ocasión, ha sido definida por fuera de sus dominios. Y como sabemos, en distintos momentos y períodos históricos, su real eficacia social ha sido, la mayoría de las veces, mediata y extemporánea (25).

Em outras palavras, deve-se ter cuidado, nesse movimento de mudanças difusas – e, muitas vezes, velozes – nos modos de escritura e leitura (e na maneira de analisá-las), em não incorrer na dissolução da própria literatura: para Giorgio Agamben, no ensaio “O que é o contemporâneo?”, de 2009, “contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver a obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (63), capaz de fixar o olhar sobre o seu tempo, não para perceber as suas luzes, mas sim sua obscuridade. E, ainda, sem coincidir inteiramente com o presente, criando o distanciamento necessário em relação ao objeto para melhor compreendê-lo.

Tendo em vista essas marcas, trata-se de pensar como essas novas narrativas, em vez de reconstruírem espaços específicos ou lugares aos quais poderiam pertencer, são capazes de perguntar pelo presente em que se manifestam, que cobra também ele, e de maneira insurgente, uma presença.

Não se trata aqui de tentar traçar um panorama da literatura atual produzida na América Latina, *a priori* na Argentina, ao qual se integra o objeto deste estudo, e não haveria condições suficientes de fazê-lo, mas de se acercar dela, tendo em vista sua inserção em um projeto compartilhado por certas manifestações artísticas nas últimas décadas, a partir de uma condição de expressão de singularidades em movimento que se relacionam em sua diferença.

O desejo de tal seria o de oferecer um testemunho ou um documento, de “realizar un ‘fresco’ del mundo contemporáneo” (2011: 11), como bem demonstrado por Luz Horne acerca das transformações do realismo na narrativa latino-americana atual, em *Literaturas reales: transformaciones del realismo en la narrativa contemporánea*, indicando um novo modo de assinalar o real, ideia também estendida às artes plásticas e ao cinema, que já

não busca, como dito, representá-lo, mas antes marcá-lo ou demonstrá-lo em forma de indício, dentro de certo “efeito sensível”¹¹.

Faz-se referência aqui, ainda, ao que Hal Foster propõe no livro *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX* (2014, edição original de 1996), a respeito de mudanças gerais nas artes nas últimas décadas, nas quais estariam imbricadas novas intervenções no espaço, definições ampliadas de arte e, finalmente, diferentes (e também novas) construções do modo de ver. Questionando o lugar da crítica da arte e da teoria contemporâneas, o historiador, a partir do possível mote da “reconexão da arte à vida”, consegue também apontar alguns caminhos para indagar esse novo tipo de registro da realidade.

Nesse sentido, os textos aqui referidos¹² podem ser lidos (embora não somente) a partir dos procedimentos que realizam e das relações que conseguem estabelecer com o mundo que os envolve – nessa espécie de “retorno do real”¹³ – e todos os aspectos implicados nessa questão. Mas nunca de maneira ingênua.

Nessas narrativas, que invocam um tipo de experiência muito singular, inclui-se, à pretensão deste trabalho, e como adiantado na “Introdução”, *Ocio*, primeiro livro em prosa de Fabián Casas (1965-), que compartilha dessas ideias iniciais e, em seu cerne, também está compelido por um desejo de suscitar um presente.

11 Tal concepção, a que se voltará em momento oportuno ao longo deste capítulo, faz referência a novos modos de narrar que não visam a representar o real e devolver uma imagem acabada deste, mas antes, como procura mostrar Ana Cecilia Olmos em sua análise de *Modo linterna*, de Sergio Chejfec, “buscam incorporar algo da ordem do real ao universo literário na forma de indícios ou vestígios [o efeito sensível], isto é, um novo modo de incluir, mostrar ou assinalar o real que resiste tanto à sua captura num significado determinado, operação de sentido que toda representação comporta quanto à autorreferencialidade das estéticas vanguardistas que insistem em negar a capacidade da linguagem para nomear o real” (2018: 55).

12 De acordo com Ludmer, seriam algumas escrituras atuais da realidade cotidiana, como as de Bruno Morales, César Aira, Daniel Link, Fabián Casas e María Sonia Cristoff, ou, para Horne, Caio Fernando Abreu, Sergio Chejfec, João Gilberto Noll e Luiz Ruffato (tendo em conta os critérios particulares de suas escolhas). Seria possível pensar em outras cartografias literárias, mas apenas para apresentar alguns exemplos.

13 Aquém de qualquer questionamento sobre valores/projetos atribuídos ao literário hoje, trata-se de uma preocupação compartilhada por muitos autores latino-americanos – a de mostrar algo da ordem do real: conforme Leyla Perrone-Moisés em *Mutações da literatura no século XXI* (2016), sobre um possível lugar da literatura na cultura contemporânea, “A inteligibilidade da realidade e de sua interpretação’ é a tarefa que Roland Barthes sempre atribuiu à literatura [...] Nossa época é o momento de pensar sobre o passado recente e de criticar os caminhos do presente” (48-9).

1.2 Movimento objetivista | Uma introdução à escrita de Fabián Casas

1.2.1 Do neobarroco ao objetivismo: um embate linguístico e literário argentino

Ao se propor tratar a respeito da literatura argentina mais recente, sobretudo no que se valora à poesia, eventualmente se faz referência a dois movimentos que, quase concomitantes do ponto de vista geracional, foram antagônicos no sentido de desenvolverem projetos estéticos distintos. Neobarrocos e objetivistas (ou neobjetivistas) fizeram (e fazem) parte de muitas análises de tendências poéticas argentinas das décadas de 1980 e 1990, respectivamente, “lo que aun hoy llamamos nueva poesía argentina empieza a comienzos de la década del 80 del siglo que pasó” (2007: 23), conforme Martín Prieto em sua tentativa de historicizar a poesia produzida no país nos últimos anos.

Fazendo alguns contrapontos entre os princípios que regem os dois movimentos literários em questão, o autor chama a atenção para um artigo de García Helder, publicado na edição número 4 do *Diario de Poesía*¹⁴, sob o título “El neobarroco en la Argentina”, em que, além de impugnar total ou parcialmente o movimento neobarroco, inscreveu os princípios daquilo a que se convencionou chamar na mesma publicação de “objetivismo”¹⁵, cuja ambição, segundo ele, é imaginar uma poesia sem heroísmos de linguagem, “pero arriesgada en su tarea de lograr algún tipo de belleza mediante la precisión, lo breve, la fácil o difícil claridad, rasgos que de manera implícita o explícita censura el neobarroco” (HELDER *apud* PRIETO, 2007: 28-9).

Nesse sentido, tratava-se de um tipo de poesia que, de algum modo, se colocava em uma posição contrária ao neobarroco, corrente integrada por poetas de vários países latino-americanos inicialmente influenciados pelo

14 Fundada e dirigida por Daniel Samoilovich em 1986, a revista argentina *Diario de Poesía*, que mesclava nomes nacionais ainda desconhecidos com traduções de escritores estrangeiros, foi publicada trimestralmente até o ano de 2011.

15 Segundo Ana Porrúa, no artigo “Poéticas de la mirada objetiva”, objetivismo é um “término utilizado para describir un modo de escritura, particularmente de la escritura en verso, [que] reconoce en el poema un objeto a ser considerado como tal. El Objetivismo entiende el poema con un ojo especialmente atento a su aspecto estructural: como ha sido construido. El término tuvo su origen en 1931 cuando un pequeño grupo de poetas, mediante su auto-denominación ‘Los Objetivistas’, comenzó a presentar su trabajo: George Oppen, Louis Zukofsky, Charles Reznikoff, Lorine Niedecker y William Carlos Williams. [...] El movimiento nunca gozó de amplia aceptación y fue pronto abandonado” (2007: 5).

cubano José Lezama Lima e, depois, recontextualizados graças ao também cubano Severo Sarduy, que haviam forjado “una poesía que efectivamente ha dado nueva lozanía al barroco histórico, sobre todo por los modos en que se genera un discurso subversivo, que frustra los planos de la oración ordenada, lógica y directa” (SEFAMÍ, 1998: 420).

Entre os primeiros anos da década de 1980, começava a se falar do neobarroco como uma das tradições poéticas hegemônicas do momento na América Latina. Conforme Nicolás Rosa, na Argentina, em 1983, “existiría – según parece – un barroco moderno: no podemos usar otro nombre frente a la proliferación de *formas* barrocas que se instauran, en diferentes niveles en la literatura actual” (grifo do original, 3), ao introduzir o livro de poesia de Héctor Piccoli, *Si no a enhestar el oro oído*. Os postulados básicos desse movimento tinham sido desenvolvidos, como brevemente indicado, no texto clássico de Severo Sarduy, “El barroco y el neobarroco” (2011, originalmente de 1972) – “lo barroco estaba destinado, desde su nacimiento, a la ambigüedad, a la difusión semántica. [...] Más que ampliar, [...], el concepto de barroco, nos interesaría, al contrario, restringirlo, reducirlo a un esquema operatorio preciso [...] (5-7)”.

No que confere à linguagem, como expõe Néstor Perlongher no “Prólogo” a *Caribe transplatino. Poesía neobarroca cubana y rio-platense* (1991), um ensaio importante para pensar a respeito do universo neobarroco, “trata-se – diz Sarduy – de ‘obliterar o significante de um sentido dado, mas não o substituindo por outro, e sim por uma cadeia de significantes que progride metonimicamente e que acaba por circunscrever o significante ausente, traçando uma órbita ao seu redor...” (16).

O neobarroco representa um movimento que, apesar das disparidades entre os poetas que dele fazem parte ou são apontados desse modo¹⁶ – “o barroco contemporâneo carece de um solo literário homogêneo onde montar o entretecido de suas minas” (PERLONGHER, 1991: 21-2) –, apresenta características que lhe conferem certa unicidade. Em seu trabalho com a linguagem, a poética neobarroca privilegiou o significante, suas sonoridades e semelhanças, conforme Santiago Guindon, no artigo “Ancestros textuales y descendencias contemporáneas: el caso Joaquín Giannuzzi – Fabián

16 Não se trata, de maneira geral, de uma escola, um movimento homogêneo e passível de uma definição clara, mas antes um “estado de sensibilidade, estado de espírito coletivo que marca o clima, ‘caracteriza’ uma época ou um foco” (1991: 13), conforme Perlongher, um tipo de corte geracional, visto a amplitude de poetas (de variáveis estilística e temática) que o termo abarcou.

Casas”, sobre algumas heranças contemporâneas da poesia argentina, em detrimento do plano do significado, eliminando-se, mediante a referência das palavras entre si, sua subordinação a um fim comunicativo.

A gramática dessa corrente, se de algum modo é possível assim concebê-la ou resumi-la, tinha como base o fato de configurar uma língua na qual a mímese estaria limitada e a palavra imbricada entre o arcaísmo e o neologismo, ainda segundo Guindon, em que “una frase [está sempre] distanciada de la lengua cotidiana, más cercana a la construcción de un artificio” (2014: 241).

Tais características ajudam a dar o tom central para a proposta dos neobarrocos, cuja ideia de construção poética se distancia de qualquer pensamento de simplificação ou planificação. E é justamente aí em que reside sua principal diferença em relação ao objetivismo, movimento pontual para a análise da textualidade de Fabián Casas:

Buena parte de la poesía que se escribió en Latinoamérica en los años ochenta participaba todavía de la mallarmeana *alegría* del poeta por haber inventado una palabra y de *resignación sin pena* frente al hecho de que todo el sentido del poema fuese la misma “dosis de poesía que ella contiene” y “el espejismo de las palabras mismas”. [...] *De modo que es muy difícil no pensar en la poesía argentina de los noventa como una reacción contra esa estética*: se huye del neologismo culto hasta llegar al territorio opuesto, el de la lengua coloquial, al habla de la calle, al *argot*; y se intenta que la forma poética no tenga ningún contenido o significado por sí misma (grifos nossos e do original, DOBRY, 1999: 46).

A despeito de suas pretensas similaridades, que de fato existem, e mesmo de não tentar imprimir definições estanques em relação aos seus projetos estéticos, o que se mostra claramente é que o objetivismo se revelou um movimento que se contrapunha ao neobarroco a partir de um dos referentes mais particulares e, ao mesmo tempo, abrangentes quando desse tipo de análise: suas diferenças estão, fundamentalmente, relacionadas ao modo como compunham sua poesia – o procedimento de sua construção e as intenções resultadas desse trabalho.

Retomando Edgardo Dobry, ao se tratar do objetivismo, está-se tomando a ação de *filmar*, que seria uma metáfora de olhar, observar, “mirar”. De um tipo de observação que

no se eleva por sobre la chatura de la realidad, sino que deliberadamente se pone a la misma altura: chatura de paisaje, deliberada chatura de una lengua que renuncia a registros cultos y procedimientos retóricos para *film*ar la realidad en el mismo caos y en los mismo chirridos con que se manifiesta (grifo do original, 1999: 45).

O objetivismo proposto pelos poetas nascidos na década de 1960, entre eles Fabián Casas, dá vazão a um novo modo de composição, que tende a celebrar a matéria, com enfoque no denso tecido de experiências somáticas que o objeto “filmado” inculca: essencialmente pautada pela observação (uma poesia do olhar, em que um “olho-câmera” registra de modo apaixonado e, ao mesmo tempo, técnico o mundo com a objetividade própria de uma máquina), mas capaz de despertar diversos outros sentidos. Por essência, trata-se de uma poesia marcada pelo que vemos e o que nos olha, tomando préstimo das ideias de Georges Didi-Huberman em livro homônimo¹⁷, em uma relação nunca unilateral, mas formada por muitas partes – o objeto, a paisagem, o poeta, a poesia, o leitor, o universo que os antecede e que existe apesar deles.

Sem pretender abarcar o excesso de que se ocupavam os neobarrocos, mas extraindo dos elementos simples da cotidianidade, com um vocabulário mais restrito e apostando na carga semântica da palavra, os objetivistas conseguiram criar uma espécie de registro do presente (um modo atual de observá-lo), também ele desdobrado em som, sentido e ritmo, próprio.

1.2.2 A experiência objetivista de Fabián Casas

Cuando vivamos juntos y tengamos hijos se acaba esto.
Se acaba el cannabis, el whisky
el tai chi a cualquier hora,
la ropa usada, el hip hop, el trash,
las canciones pasadas de moda.
 (“Problemas de la vida moderna”, CASAS, 2010: 140)

17 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

A poesia¹⁸ de Fabián Casas – que “está siempre en un estado de pregunta” (2005/2006: 3), segundo o próprio –, deriva de distintos lugares, sobretudo, conforme análises a respeito, do uso coloquial da linguagem, das contradições da vida real, da vida diária em sua invariável banalidade e, ao mesmo tempo, beleza.

Nascido em Buenos Aires, em 1965, Casas é um reconhecido fundador da poesia objetivista e uma das figuras centrais da chamada “geração dos 90”, fazendo parte do grupo editor, no começo desse período, das revistas *La Mineta* e *18 Whiskys*, muito importantes para a fundamentação da corrente em questão.

Totalmente envolvida na concepção e produção desse novo tipo de fazer estético, sua poesia é um grande exemplo do que se pretende neste trabalho, sobretudo em seus momentos iniciais: registrar e balizar a influência do movimento objetivista na criação de um tipo de escrita rítmica (e atual) que, conforme se tentará demonstrar, pautará de maneira muito particular o primeiro livro em prosa do autor, *Ocio*, escrito nos anos 1990 e publicado pela primeira vez no ano de 2000.

A singularidade com que o sujeito lírico apresenta o que pode vir a ser perdido a partir do momento em que um casal tem filhos no poema em destaque, do livro *El spleen de Boedo*¹⁹ (2003), pelo recurso da enumeração, “nos ofrece un momento de descanso, una pausa para la reflexión, un breve instante para explorar los límites del yo en contacto con su entorno” (2012a: 158), como definido por Francine Masiello, no artigo “Cuerpo y materia: una lectura de la poesía contemporánea argentina”, exemplificando, de maneira geral, as intenções da corrente objetivista à qual o poeta se afiliou.

18 Aos moldes de uma introdução à escritura de Casas, serão apresentados alguns de seus poemas, sem distinção de ordem ou destaque, dada a sua influência na produção literária do autor. Nesse sentido, ainda que o *corpus* desta dissertação seja *Ocio*, um livro em prosa, neste capítulo inicial explorar-se-ão, através de sua criação poética, alguns motivos que possam fundamentar as ideias aqui propostas. Todos os poemas (e excertos) utilizados foram extraídos de: CASAS, Fabián. *Boedo. Todos los poemas*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2010.

19 Aqui, uma referência ao livro *O spleen de Paris (Le spleen de Paris)*, publicação póstuma de Charles Baudelaire, composto por 50 pequenos poemas em prosa. Entre outras referências, contemporâneas e clássicas, Baudelaire também fará parte da “voz estranha” a que Casas evoca ao longo de sua escrita, “uno nace e inmediatamente es arrullado o conmovido por la voz de nuestros mayores, por la voz cansada de los locutores de tv y la voz matutina de nuestros maestros” (CASAS, 2016: 333). Vale ressaltar, ainda, que tais remissões não estão presentes apenas como uma influência, mas claramente descritas em seus poemas, ensaios e, finalmente, romances.

Concisamente explora – são apenas cinco versos compostos a partir da expressão “se acaba esto”, oferecendo tema e motivo para tal –, como o faz em grande parte de sua poética, “una mirada al presente vacío” (MASIELLO, 2012a: 158). E isso resulta não somente das imagens a que se refere, mas também do ritmo criado, generalista, veloz, objetivo, como o é o da própria cadência urbana, que cerceia as vozes, os espaços e, de algum modo, a construção e recuperação dos sentidos.

Aqui, segundo Ana Porrúa, em sua exposição a respeito da poesia argentina recente, no livro *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía* (2011), “la mirada es el soporte de la imagen o la escena; el sujeto (en una poesía que se caracteriza como objetivista) es el soporte de los objetos. Él ordena la relación de algo que está afuera” (PORRÚA, 2011: 45), cuja intenção não é descrever o objeto – ainda que isso seja necessário para situá-lo na cena –, mas antes um modo de percebê-lo, captando-o a partir dos sentidos que traz à tona, e com foco naquilo que ele tem a dizer.

Quando se acaba a fase de um relacionamento em que o casal não tem filhos, além dos sentimentos ali dirimidos (próprios daquele tipo de relação), vão-se os objetos/itens/ações que faziam parte dessa história pregressa, visto que estes também contêm suas próprias experiências, o que, por sua vez, é bastante característico dos “problemas da vida moderna”.

Contudo, não se trata de uma poética que coleciona objetos/imagens arbitrariamente, como o termo “objetivista” poderia propor de maneira inicial, e sim de um modo de instalar e registrar o presente, conforme se pode observar em outro dos poemas do escritor:

La radio anuncia precipitaciones aisladas
ningún parte sobre mi corazón
Sólo precipitaciones aisladas,
un frente de frío que avanza
sobre la ciudad donde vivo.
(CASAS, 2010: 25)

Parte do livro *Tuca* (1990), o poema oferece elementos da busca objetivista de uma poesia, conforme a definição já citada de Helder, sem “heroísmos de linguagem”, prosaica, em que a palavra recupera seu significado direto, denotativo, e de um olhar capaz de sobrevoar a realidade ao entorno, também urbana, como próprio de sua produção estética, mas sem extinguir a lírica ali posta em cena. Os elementos trazidos à tona – a rádio, o informe do tempo, a frente fria que avança, a cidade que a aguarda – são aspectos que,

se em um primeiro momento parecem representar o todo do poema, tratam de recuperar, formando um cenário, uma subjetividade implícita, pois, de todas as previsões oferecidas, “ningún parte sobre mi corazón”.

Nesse sentido, revela-se um objetivismo que “no es la ausencia de la subjetividad (...) sino ‘una actitud donde la subjetividad esté presente por ausencia, yacente para ser leída en las entrelíneas del texto’” (PRIETO *apud* RUBIO, 2007: 40). E, mais uma vez, uma subjetividade realizada a partir de um objeto, a rádio que anuncia e precipita uma cascata de eventos/emoções.

E, adiantando algumas questões futuras para esta análise, é possível dizer que, nas ideias reveladas por sua poética, pode consistir também a construção da prosa do escritor. Em uma entrevista concedida a Osvaldo Aguirre no *Diario de Poesía* (n. 71), ao ser perguntado a respeito de quanto há de sua poesia em *Ocio*, Casas responde que

escribí *Ocio* a lo largo de cuatro años, paralelamente a *El Salmón* [livro de poesia publicado em 1996]. [...] Parte de la sensación de que había textos que yo quería escribir que tenían más una *respiración* de prosa y no de verso corto. La verdad, no hago muchas diferencias entre verso y prosa más allá de lo formal, que es evidente. Prosa y verso forman parte del mismo trabajo. A veces una obsesión viene con una respiración más larga y otras veces más corta (grifo nosso, 2005/2006: 3).

A metáfora de Fabián Casas é interessante para compreender a sua forma de conceber e produzir literatura: para ele, a respiração para um e outro tipo é o que difere, mas a intencionalidade, o que ele chama de “obsessão”, não se altera. E é essa espécie de respiração que tornará seus escritos únicos, partindo, nesse sentido, da ideia de ritmo, conforme proposto por Henri Meschonnic em vários estudos, como em *Linguagem: ritmo e vida* (uma reunião de alguns de seus escritos). Para o crítico,

A linguagem fala da linguagem. O que ela mostra melhor é o que você faz dela. Por isso somos todos, nós mesmos, inteiramente, o conteúdo da linguagem. A linguagem é, a cada vez, o sujeito inteiro. Sua história. Que significa mais o que ele não diz do que o que ele diz. O que interessa é descobrir como. [...]

É por isso que o ritmo, que não está em nenhuma palavra separadamente, mas em todas juntas, é o gosto do sentido. Sua física (grifos nossos, 2006: 4).

Trazendo à tona a ideia de atingir “o sujeito em todo sujeito”, ou seja, demonstrando a relação empírica entre sujeito e ritmo (sujeito como linguagem), e de suplantar os obstáculos de que o conceito quase hegemônico de signo²⁰ se vale, Meschonnic enxerga na poesia, indo além, segundo ele, da oposição entre verso e prosa, uma possibilidade de transformar os modos de ver, ouvir, sentir, compreender e dizer a linguagem (e, por que não dizer, de ver, ouvir, sentir, compreender e dizer a própria vida).

Assim, pelo partido do ritmo, e tendo em mente o conceito e as ideias propostas pela corrente objetivista argentina, voltada claramente à produção de poesia, deseja-se construir um percurso que considere como tais preceitos podem também se inserir na produção em prosa de Fabián Casas:

Oscurece: ya casi es noche cerrada. Me imagino a las familias alrededor de las mesas, preparadas para cenar, con los hogares encendidos y los leños quemándose en su felicidad. Las rutinas cotidianas del verano modificadas hasta el próximo año. Pero no para mí: yo estoy, desde hace meses, hundido en el ocio. Como, cago, duermo; soy una biología que tiene rumbo (CASAS, 2010: 9).

O excerto, extraído da primeira página de *Ocio*, e já revelador do mote da narrativa (em resumo, o momento suspensivo em que o protagonista Andrés Stella vive após a morte da mãe), é capaz de revelar a prosa também rítmica do autor. Combinando elementos próprios da poesia objetivista (a observação, a fala cotidiana, a profusão de sentidos) e as virtudes da prosa (capaz de promover um olhar mais ampliado sobre as cenas a partir

20 O crítico francês rejeita a concepção de signo na medida em que enxerga nela uma categoria da língua, assim como o sentido e o enunciado, quando, na verdade, deseja se remeter às categorias específicas do discurso, como a enunciação, a significância, a relação da linguagem com o corpo. Segundo ele, visto que o “contínuo da linguagem ao sujeito, da linguagem à história, à literatura [é] mascarado pelo contínuo das palavras e das coisas, o contínuo da natureza, o único que o signo ouve” (2006: 5), pensar nessas ideias bastante trabalhadas do ponto de vista da linguagem dificultaria o seu trabalho em relação ao ritmo da escritura.

da narração), trata-se de uma particular inscrição que este sujeito realiza de sua história.

Nesse sentido, poesia e prosa – intercâmbio necessário na análise da produção literária de Casas²¹ – estariam imbricadas em um conjunto mais amplo, que é, inicialmente, o do movimento objetivista, sobretudo dentro do conceito de um tipo de ritmo próprio, para pensar uma escrita que joga luz a uma experiência do presente.

1.3 A vida sem pausa e a sedução pela instantaneidade

À medida que o espaço se encolhe para se tornar uma aldeia “global” de telecomunicações e uma “espaçonave planetária” de interdependências econômicas e ecológicas – para usar apenas duas imagens familiares cotidianas – e à medida que os horizontes temporais se encurtam até o ponto em que *o presente é tudo que existe*, temos que aprender a lidar com um sentimento avassalador de compreensão de nossos mundos espaciais e temporais (grifos nossos, HARVEY *apud* HALL, 2014: 40).

O trecho, extraído do livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, de Stuart Hall, sintetiza de maneira bastante clara o impacto que as mudanças espaço-temporais podem produzir no indivíduo e, por consequência, na formação de sua identidade. Trata-se de um novo tempo – a que se daria o nome de pós-modernismo²² – e de um novo sujeito, cenário no qual o cotidiano aparece cada vez mais estandardizado, estereotipado, submetido a

21 A problemática a respeito da imbricação entre poesia e prosa, priorizando como ela se transfere à escritura de Fabián Casas, será fundamentada de maneira mais pormenorizada no Capítulo 2, voltado à análise propriamente dita de *Ocio*.

22 Embora, segundo Hal Foster, em *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*, cujos conceitos serão importantes para algumas questões deste trabalho, o conceito de pós-modernismo tenha se tornado, nos últimos tempos, *démodé*, não se deve necessariamente renunciar a ele, mas tomá-lo de maneira pontual. “Cada época sonha a seguinte, como Walter Benjamin certa vez observou, mas nesse processo ela revê a anterior. Não existe um simples *agora*: todo presente é assíncrono, uma mistura de tempos diferentes; logo, não existe transição pontual entre o moderno e o pós-moderno. [...] Nesse aspecto, o modernismo e o pós-modernismo têm de ser vistos juntos” (2014: 189). Para os fins deste trabalho, tomaremos com maior propriedade o termo “pós-modernidade” no sentido de uma condição pós-moderna, que ainda permanecerá.

uma reprodução acelerada de objetos de consumo, e o *presente é tudo que existe*, invadindo muitas das instâncias da vida.

Nesse sentido, como observado no início deste capítulo, surge a necessidade, no campo das artes, em que reside a literatura, de tentar registrar este presente que insurge – “temos que aprender a lidar com um sentimento avassalador de compreensão de nossos mundos espaciais e temporais” –, mas de uma maneira distinta do que anteriormente se fizera.

Assim como antes se pensava na escrita, na pintura, no desenho, na fotografia ou em outros tipos de simbolização por meio da arte dentro de sequências de tempo-espço predefinidas – considerando o modo de viver e de produzir até meados do início do século XX –, agora se pergunta, diante do novo cenário concebido sob a globalização, sobre um novo modo (um modo atual) de nomear o presente.

Diante desse novo desafio literário contemporâneo, ou desse modo de leitura novo conforme tem sido posto, verifica-se de forma mais evidente um enfoque deliberado “en la inmediatez, la cual conduce a un decidido énfasis en los efectos somáticos del encuentro entre el individuo y su mundo y sus consecuencias éticas” (MASIELLO, 2012a: 80), promovendo um tipo de reflexão e uma versão distintas sobre esse sujeito e sua posição frente ao mundo²³.

Essa ideia de registro está fortemente marcada pela captação de algo do instantâneo e de uma realidade presentificada²⁴, dentro de um campo sociocultural flutuante – “Hoje vivemos uma utopia no sentido etimológico do termo, uma espécie de não lugar, de desrealidade real que cria um mundo chamado virtual, sem tempo, nem espessura e nem resistência, em que cada um pode estar em toda parte e, portanto, em nenhuma” (LUDMER, 2013: 84). Em outras palavras, significa pensar nas coisas quanto à sua impermanência e sua transição, e não em seu destino final ou durável, em que o presente (“o aqui e agora”) é o cenário, mas também uma espécie de endosso.

23 Conforme Foster, “para Fredric Jamenson [em *Pós-modernismo e política*, de 1984], o sintoma primordial do pós-modernismo é um colapso esquizofrênico da linguagem e da temporalidade que provoca um investimento compensador na imagem e no instante” (2014: 156).

24 “[...] Es esa cosa de cultivar el instante de la escena, presentificar la escena” (80), conforme o conceito apresentado por Reinaldo Laddaga, em *Espectáculos de realidad* (2007), sobre a necessidade urgente de a obra de arte, e a literatura, por conseguinte, colocar à vista, tornar passível de observação o momento atual, isolando-o.

Em outro dos poemas de Casas, “Tratando de ver como será”, é possível repercutir essas ideias:

En el medio de los días contados
la tensión del poema
corre hacia su fin
sin esperanza de resurrección.
[...]
Tratando de decir palabras
que se hacen papilla en la boca
y saber que los grandes días
están en un baúl que se cierra de golpe.
("Tratando de ver como será", CASAS, 2012: 149)

O título do poema, que encerra o livro *El spleen de Boedo* (2003), permite adiantar o desejo do sujeito nele inscrito – trata-se de ver como será, como estará, como resistirá a poesia diante do quadro abrupto de automatismo e desesperança em que ela insiste em existir²⁵ –, “en el medio de los días contados”, em que as palavras “se hacen papilla en la boca” e os grandes dias “están en un baúl que se cierra de golpe”, Casas faz uso de recursos aparentemente banais e facilmente reconhecíveis para realizar um questionamento profundo sobre o seu ofício, que, por sua vez, diz muito sobre o próprio escritor.

Além disso, “tratando de decir palabras”, o sujeito lírico rompe com a ideia de um significado estrito, promovendo algo como uma desintegração do signo. Ao dizê-las, indistintamente, ele não pretende constituir uma narrativa central, mas admitir que o leitor preencha os interstícios do poema, em um movimento em que não cabem apenas o referencial e sua descrição (o simples encontro de um objeto e de sua expressão). O real modo de significar, muito mais que no sentido das palavras, está no ritmo.

Aqui, vale destacar o lugar do sujeito neste novo tempo-espço e na construção da subjetividade, importante para a poética objetivista e, por consequência, para um tipo de linguagem capaz de captar a realidade

25 “Na cultura atual, dominada por um mercado que trata as obras de arte como produtos vendáveis, a literatura pode inserir-se como mercadoria, ou pode resistir, como bem imaterial. Em nossa sociedade consumista e utilitária, a poesia pode continuar sendo um ‘inutensílio’ (Leminski), e a ficção pode continuar sendo um convite à crítica ou à evasão dessa sociedade. A literatura é, assim, um dos poucos exercícios de liberdade que ainda nos resta” (PERRONE-MOISÉS, 2016: 37).

interpelando-a. Conforme as ideias, mais uma vez, de Meschonnic, quando da análise do que se configuraria o ritmo dentro do conceito de oralidade, em que esta seria um trabalho de si sobre si e para os outros: “O ritmo, então, é uma missão do sujeito. A experimentação imprevisível da alteridade sobre a identidade” (2006: 7).

Isso se reverberaria em uma relação do sujeito com o mundo, tal como demonstrado na crítica quanto ao objetivismo, considerando-se tanto a ligação entre o olhar e o objeto observado quanto entre o mundo e o sujeito, bem como as marcas que essa “experimentação imprevisível da alteridade sobre a identidade”²⁶ consegue promover no processo e no resultado da escritura.

Em certo sentido, escritor e matéria não teriam, diante do cenário em questão, contornos tão precisos, formando um contínuo – “da linguagem ao sujeito, da linguagem à história, à literatura, que é mascarado pelo contínuo das palavras e das coisas, o contínuo da natureza, o único que o signo ouve” (MESCHONNIC, 2006: 5) – e tudo (ou muito) pudesse fazer parte de sua composição:

un texto que registre y exponga y el despliegue concomitante de la vida y la escritura, la escritura incitando el despliegue de la vida, la vida forzando su inscripción en la escritura, en un circuito donde se enlazan en la misma vasta improvisación, que es al mismo tiempo la de acciones corporales y la de inscripciones (LADDAGA, 2007: 19).

As narrativas contemporâneas questionadas aqui funcionariam, desse modo, como uma reprodução, uma transmissão daquilo que está posto, e “imediatizado”, uma grande cena²⁷ de um espetáculo que se inicia, uma

26 Meschonnic, ao fundamentar a ideia de ritmo e de seu papel na constituição dos sujeitos-linguagem – visto sua indissociabilidade –, aponta que “o ritmo é a organização-linguagem do contínuo de que somos feitos. Com toda a alteridade que funda nossa identidade” (2015: 3), conforme o ensaio “Manifesto em defesa do ritmo”. Não se trata, pois, de apontar um sujeito identitário, fortemente marcado e passível de uma definição clara, mas de uma forma-sujeito, “que renova o sentido das coisas, [pela qual] temos acesso ao sentido do qual temos que nos desfazer, que em torno de nós se faz por se desfazer, e que, aproximando-se dessa sensação de tudo em movimento, nós mesmos somos uma parte deste movimento” (2015: 3).

27 No mesmo sentido, para Luz Horne, ao falar a respeito de textos que podem resultar de imagens, “[...] lo que es importante subrayar si es que tomamos la idea de una imagen fílmica es la discontinuidad, la idea de que no se trata de una película en donde prevalezca

performance, um projeto artístico que se propõe interativo etc. E a subjetividade ali inserida toma forma a partir das condições do entorno do sujeito e do modo como as torna reais, a partir de sua escrita.

Tomando novamente como mote a poética de Casas,

Pienso en toda la gente
que a esta hora mira la televisión.
Una lluvia finísima
cae en la calle
y emerge desde el suelo
un silencio precario.
De la ventana hacia afuera
los límites de mi lenguaje
crearon un mundo
que ya no me interesa. [...]
("Hacia afuera", CASAS, 2010: 60)

O início do poema em questão, do livro *El salmón* (1995), é bastante elucidativo quanto a um exercício de reflexão e experiência de escrita tomado aqui, sobretudo em relação a uma das imagens que ele cria: a palavra que testemunha um instante também o fixa e diz algo a respeito. Trata-se de um modo de observar, mirar, recuperando uma memória (a afetividade presente deste sujeito), mas também a criando.

A disposição dos versos, o ritmo e o caráter descritivo (um tipo de temporalidade instantânea) ajudam a compor esse cenário conhecido, factível, mas, em muito sentido, imaginado. São os limites e, ao mesmo tempo, possibilidades, diante dessa espécie de encantamento pelo que é instantâneo, de encontrar uma voz, hoje, para o presente em uma escrita também fundamentalmente atual.

1.3.1 Ritmo e sujeito: a linguagem do imediato

Si tuviera que rotular algunos períodos de mi vida, a mi niñez la ubicaría bajo el título de "La Escolástica de mi viejo" y a mi adolescencia como "El Imperio de los Sentidos". Después viene esta parte en la que estoy, una mezcla de adolescencia

lo narrativo, sino que se enfatiza el carácter de 'escena', de momento detenido o de instantaneidad" (2011: 85).

y juventud, siempre imprecisa, a la que no le encuentro la vuelta (CASAS, 2010: 11-2).

Utilizando recursos característicos de uma obra literária, o personagem que protagoniza *Ocio*, um leitor feroz, dispõe as etapas de sua vida – também ela uma obra aberta – em capítulos, rótulos, de acordo com os fatores que incidiram com maior propriedade em cada uma delas. De maneira jocosa, o autor dá a conhecer, em breves linhas, o que constituiu o passado mais e menos recente que, de certa maneira, resultou na parte “siempre imprecisa, a la que no le encuentro la vuelta”, atual, que substancia a narrativa. E, nesse sentido, determina um sujeito capaz de reconstruir momentos da vida (re)construindo-se a si mesmo.

Pensando na capacidade generativa da língua, em que, respeitando-se os limites da gramaticalidade, tudo pode ganhar existência, e nas questões também percorridas por Meschonnic, são as particularidades de usos da linguagem que a farão cada vez mais se distanciar da concepção quase sempre determinista de signo (segundo Émile Benveniste), fortemente determinada pela palavra, para alcançar o nível do discurso e do *sujeito*, este como função da linguagem.

No capítulo “A paixão pelo signo”, de *O retorno do real*, Foster traz algumas ideias a respeito da concepção de signo dentro do campo cultural pós-estruturalista. Derrida, segundo ele, por exemplo, parece projetá-la sobre um momento passado, a partir de uma ruptura epistemológica produzida na linguística estrutural: “foi então o momento em que a linguagem invadiu o campo problemático universal; foi então o momento em que, na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso” (DERRIDA *apud* FOSTER, 2014: 83) o que obrigaria a pensar a estrutura à parte de um centro fixo ou de uma presença central e ampliaria o jogo da significação.

Diante disso, conforme o texto “Manifesto em defesa do ritmo”, também de Meschonnic, as palavras não seriam feitas para designar as coisas, mas “estão ali para nos situar entre as coisas. Vê-las como designações é mostrar que se tem a mais pobre ideia da linguagem. A mais comum também. É o combate, desde sempre, do poema contra o signo” (2015: 4). Em outras palavras, as palavras não serviriam a uma instrumentalização da linguagem ou a uma representação convencionada, visto não ser esta a ideia também da busca do presente trabalhada nesta análise, porque

o poema é o momento de uma escuta. E o signo só nos dá a ver. Ele é surdo e ensurdece. Somente o poema pode nos

conectar com a voz, nos fazer passar de voz em voz, nos tornarmos uma escuta. Dar-nos toda a linguagem como escuta. E o contínuo dessa escuta inclui, impõe um contínuo entre os sujeitos que somos, a linguagem que nos tornamos [...] (grifos nossos, MESCHONNIC, 2015: 4).

Assim, não haveria intermediação entre sujeito e o que se faz escutar, visto ser e estar nele a própria linguagem, “somente há poema se uma forma de vida transforma uma forma de linguagem e, de maneira recíproca, se uma forma de linguagem transforma uma vida” (MESCHONNIC, 2015: 1). Essa ideia, a qual o autor relaciona à figura do *ritmo* (não a confundindo aqui com as concepções de rima, métrica etc.), permeará todo o constructo de ritmo imaginado em *Ocio*, que, uma vez capaz de promover uma mudança contínua da própria realidade em que subsiste e a qual tenta, de algum modo, representar, não estará no mundo, nas coisas, mas no sujeito que está sujeito ao mundo e à linguagem como o sentido da vida.

Por meio de uma temporalidade instantânea, tais textos procuram novos modos de ascender a algo a que se pode dar o nome de “real” ou “realidade” e que coincide com um núcleo inenarrável, pré-simbólico, conforme se pode observar em outro dos poemas de Casas:

Era uno de esos días en que todo sale bien.
 Había limpiado la casa y escrito
 dos o tres poemas que me gustaban.
 No pedía más.
 Entonces salí al pasillo para tirar la basura
 y detrás de mí, por una correntada,
 la puerta se cerró.
 Quedé sin llaves y a oscuras
 sintiendo las voces de mis vecinos
 a través de sus puertas.
 Es transitório, me dije;
 pero así también podría ser la muerte:
 un pasillo oscuro,
 una puerta cerrada con la llave adentro
 la basura en la mano.
 (“Sin llaves y a oscuras”, CASAS, 2010: 44)

Em quinze linhas, nas quais convivem, em paralelo e em convergência, a cotidianidade e a eternidade, o poeta faz uma anedota prosaica sobre como

colocar o lixo para fora de casa o fez vislumbrar a inevitabilidade da morte. O poema, extraído do livro *El salmón*, mostra, conforme as ideias apresentadas até aqui, um esforço por encontrar um tipo de expressão que se adapte à época e que mostre algo da temporalidade presente²⁸: a partir da suspensão de um fluxo temporal. Desde a constatação de que o dia estava indo bem, as tarefas exercidas, o fato de ficar trancado para fora da casa depois de levar o lixo para fora até a comparação entre aquela situação transitória com o que poderia ser a figura da morte – tudo se passa de maneira breve, como um *flash*. “Es transitorio, me dije”, mas assim também poderia ser todo o restante. Uma poética que permite descobrir que, por trás de cada instante, há uma maquinaria complexa que move o mundo.

Não se trata, pois, de pensar em um contato com ou a pretensa representação da realidade, do entorno, mas de um ritmo atual que a coloca a ver, considerando a influência do movimento objetivista, a partir do que ela tem a dizer.

E, retomando as questões trazidas inicialmente a respeito da promoção de um “efeito sensível”, segundo Horne, sua ideia seria a de fazer um “fresco de la época actual”, para a qual haveria uma exigência dupla: “por un lado es preciso que sea *un modo* representativo adecuado al presente [...] y por otro lado es necesario que diga algo *sobre el presente*” (grifos do original, 2011: 24). Embora a segunda parte não interesse para o caminho buscado nesta análise, a primeira se mostra bastante importante – como atingir um modo atual (ou novo) para nomear o real? “¿Qué se necesita en esta época para que a través de una textualidad se adivine una presencia real?” (HORNE, 2011: 25).

São vários os caminhos possíveis, sobretudo a partir das estratégias utilizadas na própria escritura das narrativas (como compartilhado no último tópico deste capítulo), mas a ideia aqui é pensar em um potencial crítico no

28 Embora já mostrado, vale o reforço: não se trata aqui de uma temporalidade única (embora se empreguem os termos “contemporâneo” ou “pós-modernidade”), mas relacionada a um momento de produção/publicação compartilhado por várias narrativas recentes (incluindo a de Casas) – o seu presente –, em que se assinala a impossibilidade de qualquer tipo de mimese. À diferença da vanguarda, que produzia descontinuidades para marcar uma distância entre linguagem e realidade e para marcar a artificialidade da representação, o intento agora é observar a descontinuidade como “un ajuste del realismo a su propia contemporaneidad y el resultado de un cambio percibido en la temporalidad” (HORNE, 2011: 107). A fragmentação, por exemplo, entre outros elementos da escritura, não é mais usada como uma força negativa, mas positiva.

qual, conforme Jean-Luc Nancy, em um ensaio sobre o modo de pensar a arte contemporânea (“A arte, o fragmento”), se tem acesso aberto

a uma apresentação, a uma vinda em presença – e através desta vinda [...] quer dizer, que aquilo que constitui “mundo” e “sentido” já não se deixa designar numa presença dada, consumada e “finita”, senão que se confunde com a vinda, como o in-finito de uma vinda em presença, ou de um *e-vir* (grifo do original, NANCY *apud* GARRAMUÑO, 2014: 255).

Uma vinda, e não uma presença dada, em que não caberiam mais aspectos totalitários, a partir da qual se poderia pensar a literatura fora de si, atravessada por forças que a descentram e também a perfuram, e que não pode ser estática nem se sustentar em algum tipo de especificidade. Campo no qual mais do que processos díspares e individuais, constroem-se intercâmbios: a literatura como uma vinda, uma passagem, que se figura como parte do mundo e imiscuída nele, e não como uma esfera independente e autônoma.

O sujeito, nesse sentido, mantém-se em uma constante relação com o objeto a que se referencia, em uma experiência de presente transcrita, mas também possível através do texto.

La mujer de la inmobiliaria tenía unos 50 años y un pelo parecido a ese pasto ralo que crece a los costados de la vía del tren. Después de despedir a la parejita me dio la mano, me dijo “buenas tardes” y me invitó a seguirla. Atravesamos el hall y subimos a un ascensor muy estrecho. Fueron cinco pisos en silencio. No hay nada más horrible que viajar en ascensor con un desconocido (CASAS, 2010: 46).

Quando Andrés Stella, em uma busca ainda difusa por sair do estado ocioso em que se encontra, enganando seu pai de que estaria procurando um emprego, termina em um encontro com uma funcionária de uma imobiliária responsável pela locação de um apartamento cujo anúncio leu no jornal, dá-se a cena em destaque. Com frases curtas, encadeadas, pouca apreciação pelos detalhes e fluxos de pensamentos imediatos, compõe-se, mais do que um relato, um ritmo próprio, escutando-se a narrativa, em uma espécie de “filme falado”: algo da oralidade não mais concebida como a ausência de

escrita e a única passagem da boca à orelha, mas como uma organização do discurso regida pelo ritmo.

Ao fazer uma análise de alguns textos de César Aira, Horne traz luz a essas questões, afirmando que, à medida que a linguagem não consegue alcançar aquilo a que se está referenciando, a narrativa passa a avançar de um modo literal e direto, sem figurações, sem sentidos duplos, sem excessos nem ironias. “Se trata de una ‘longitud vulgar’ que logra entrar en un ‘más allá’ de la explicación y del lenguaje para el cual la verosimilitud y el registro representativo es impotente” (2011: 60), momento em que o “mundo real” se faz presente²⁹.

Pautando-se por um efeito de “immediatez” que o texto produz, trata-se de pensar em modos de dizer o presente, em sua forma, em seu caráter subjetivo, nas imagens que propõe e, por extensão, no cenário estético-social mais amplo a partir do qual pode explorar diferentes e novos sentidos.

1.3.2 Possibilidades emergentes de enunciação

“Não há presente
cada instante é instante
passado que está sendo.”³⁰

Carles Camps Mundó (*apud* NAVAS, 2017: 120)

A fim de ampliar a discussão a respeito dos limites e das possibilidades das operações de certas narrativas atuais, atendo-se, claramente, ao livro *Ocio* – que se inclui no cenário apresentado –, pretende-se buscar conceitos outros capazes de oferecer maior substrato a essas ideias, por exemplo o recurso narrativo da anotação (*notatio*), como prática enunciativa de captação de um momento que se dissipa assim que percebido.

29 Obviamente, como aborda Florencia Garramuño, em *Frutos extraños: sobre a inespecificidade na crítica contemporânea* (2014), “realidade e ficção não são indistintas; veja-se bem: são os textos que, ao se instalarem na tensão de uma indefinição entre realidade e ficção, perfazem uma sorte de intercâmbio entre as potências de uma e outra ordem, fazendo com que o texto apareça como a sombra de uma realidade que não consegue iluminar-se por si mesma” (*e-book*, 122 – posição da página segundo o sistema Kindle) – a “realidadeficção” de Ludmer, uma espécie de indiferenciação que se articula em muitas práticas literárias recentes.

30 *Dies de Nit* (Fragmento). Trad. Ronald Polito.

Há um momento na vida de um homem – por conseguinte, dos homens – em que tudo está terminado, os livros escritos, o universo silencioso, os seres em repouso. *Só resta a tarefa de o anunciar: é fácil.* Mas como essa palavra suplementar corre o risco de romper o equilíbrio – e onde encontrar a força para dizê-lo? Onde encontrar ainda um lugar para ela? – não a pronunciamos, e a tarefa permanece inacabada. *Escreve-se apenas o que acabo de escrever; finalmente, também não o escrevemos* (grifos nossos, BLANCHOT *apud* BARTHES, 2005: 10-11).

A dificuldade afirmada por Maurice Blanchot, citado, por sua vez, por Roland Barthes, em seu primeiro volume de *A preparação do romance*, é aquela eventualmente encontrada por todo e qualquer escritor que se depara com a palavra e sua (in)capacidade inerente de criar matéria literária. Entre o que se quer dizer e o que será dito, há um obstáculo visível, mas não intransponível, cujo resultado sempre residirá em algo inacabado.

Investindo-se de tais noções, e pensando em modos de enunciar a noção de imediato evocada pelo presente, com base em Barthes, também no primeiro volume de *A preparação do romance*, resultado do último curso ministrado pelo crítico no Collège de France, propõe-se o conceito da *anotação (notatio)*:

Anotação, a prática de “anotar”: *notatio*. Em que nível ela se situa? Nível do “real” (o que escolher), nível do “dizer” (que forma, que produto dar à *Notatio*? O que essa prática implica do sentido, do tempo, do instante, do dizer?). A *Notatio* aparece de chofre na intersecção *problemática* de um rio de linguagem, linguagem ininterrupta: a vida – que é texto ao mesmo tempo encadeado, prosseguido, sucessivo, e texto superposto, histologia de textos em corte, palimpsesto –, e de um gesto sagrado: *marcar* (isolar: sacrifício, bode expiatório etc.) (grifos do original, 2005: 37).

Trata-se de uma problemática, do ponto de vista literário, em que, não se tendo acesso total ao que efetivamente aconteceu, ainda que se disponha da memória daquele que conta (e daí também o problema de sua confiabilidade) para tal ensejo, intenta-se produzir, no exercício da escritura, a própria experiência – quase de maneira “imediata” ao ocorrido. A partir da impossibilidade de abarcar uma experiência (a vida, essa linguagem

ininterrupta) em sua integralidade, que, por si só, não pode sê-lo, propõe-se que ela seja captada em seu curso, a partir do isolamento de um momento. E, embora as ideias barthesianas no livro em questão tenham como objeto de análise a poesia, e, neste trabalho, esteja posto o exame de um texto em prosa, é possível aproveitá-las para as noções aqui propostas: pelo formato como se apresenta, algo como um “diário de vida”³¹, em *Ocio*, pode-se entrever a anotação como possibilidade narrativa:

Me quedé callado y me puse a pensar. Cuando me quedo callado, automáticamente me pongo a pensar. Es increíble. Y a veces también recuerdo lo que pienso. Inventar no invento. Recuerdo cosas, historias. Por lo general recuerdo algo y lo modifico. Así es más fácil. Igual me parece que si está todo inventado no vale la pena (CASAS, 2010: 55).

Pode-se arriscar a dizer que a tentativa do personagem é de não criar distinção entre algo anterior – ou mesmo concomitante ao momento da narrativa – e a própria criação literária. O pensamento (ou o colocar-se a pensar), como motivo, dar-se-ia no mesmo instante, no tempo da narrativa, de sua “anotação” – a escrita:

É necessário capturar uma lasca do presente, tal como ela *salta* à nossa observação, à consciência. 1) *Lasca*? Sim, meus *scoops* pessoais e interiores (*scoop*: pá, ação de recolher com uma concha, saque, captura, novidade) → as (mínimas) notícias que são sensacionais para mim, e que eu quero “capturar” na própria vida. 2) Instantaneidade (grifos do original, BARTHES, 2005: 184-5).

A partir dos acontecimentos presentes no livro, comumente sem causa, contingentes como uma fotografia de rua, um clique³², muito próximo da ques-

31 Conforme Tamara Kamenszain, em *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay*, a propósito de um modo de fazer compartilhado pelas narrativas contemporâneas, “tal vez sea por eso que, equidistantes de la prosa y de la poesía, ciertos textos con los que hoy nos encontramos se sienten cómodos tomando, de un modo u otro, el formato del diario, único artilugio narrativo que los reenvía desde el pretérito al presente íntimo de la poesía [e, por extensão, de certa prosa]” (2016: 227).

32 Como também demonstra Horne, com isso pretende-se exibir um estado de coisas que não segue um modo representativo, mas que se dá por meio de um registro que imita

tão da instantaneidade, vê-se na anotação proposta por Barthes um valioso procedimento, em que a narrativa se mostra tanto uma experiência momentânea quanto uma experiência de memória, singular e coletiva:

Até aqui falei da *Notatio* como uma captura *ao vivo*, como se houvesse um acordo instantâneo entre aquilo que é visto, observado, e o que é escrito → Na verdade, muito frequentemente, há um *efeito retardado* na *Notatio: Nota*³³, aquilo que depois de uma espécie de latência probatória, volta sem que o queiramos, insiste → O que a Memória deve preservar não é a coisa, é sua volta, pois essa volta já tem algo de uma forma – de uma Frase [...] (grifos do original, BARTHES, 2005: 188).

Em outras palavras, trata-se de uma insistência, uma latência do dizer que cerca este sujeito para que dê forma àquilo que está sendo ou foi experienciado – imediata ou tardiamente (ainda que a primeira seja o ponto-chave para este trabalho). Embora seja o aceno do real contido na fotografia, como demonstrado em muitos de seus estudos, assim como no haikai (conforme o livro em questão), que interesse a Barthes,

tudo se passa como se, por meio de um ou outro, tocássemos esse real. O Barthes que projeta ser romancista se pergunta como passar da anotação para o romance. Limites que tanto a fotografia e o haikai ultrapassam (a generalidade e a narratividade) para se aproximar da acidentalidade efêmera da *Notatio* (anotação), capturando fragmentos do presente tal como ele se apresenta à consciência (BUENO: 2017, 207).

o fotográfico: “Produciendo una ‘exposición prolongada’, una discontinuidad que corta la progresión, se genera la ilusión de eliminar la sucesión característica del orden lingüístico y la estructura narrativa se desestabiliza [...], permitiendo nombrar algo que no se puede decir de un modo directo” (2011: 100).

33 Barthes usa o exemplo do haikai, já que uma “forma exemplar da Anotação do Presente = ato mínimo de enunciação, forma ultrabreve, átomo de frase que *anota* (marca, cinge, glorifica: dota de uma *fama*) um elemento tênue da vida ‘real’, presente, concomitante” (grifos do original, 2005: 47-8), para dar forma ao que ele chama de nota, anotação. Ainda que um tipo discursivo muito particular, mesmo dentro da poesia, pode-se, pelo caráter universal da proposta do crítico, levar a mesma ideia para outros tipos de gêneros e produções, sobretudo o romance, do qual o autor se ocupa com maior propriedade no segundo volume de *A preparação do romance*.

Pensando na literatura como algo somente passível de ser construído com vida, e no arrebatamento do presente vivido, não há outro lugar que não na escritura para encontrar um meio de fazê-lo, sendo uma das possibilidades, como demonstrado, a anotação – “à medida que [o presente] ‘cai’ em cima e embaixo de nós (sob nosso olhar, nossa escuta)” (BARTHES, 2005: 36-7), captura-se e recupera-se o que tem urgência por ser dito, recolhendo-se de uma linguagem coloquial, direta e imediata para buscar a verdadeira recriação de um momento – um instante poético.

Contudo, não pensando em um território artístico, como o da própria fotografia, “em que [nos últimos tempos] a trivialidade tem conquistado certo patamar muitas vezes ralo, rente ao chão do simples registro. Muitas vezes sem potenciação alguma do imaginário, contribuindo com imagens [...] sem nenhuma vibração” (2017: 116), segundo o artista plástico Adolfo Montejo Navas, em *Fotografia & poesia (afinidades eletivas)*, e sim, novamente, como uma visão do mundo em estado de não totalidade, como interstício, como recusa de explicação categorizada, ligado a algo que está e não está elucidado.

Trata-se de questionar como se pensam esses tipos de conexões na literatura de agora (ou do agora), como é possível pensar a causalidade, a temporalidade e a narratividade hoje, quão imediatas se acredita que sejam. E conceber a vida de modo paradoxal, e não pelos preceitos, por exemplo, do historicismo – remota e ao mesmo tempo imediata:

Por isso o presente que a contemporaneidade percebe tem as vértebras quebradas. O nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar. O seu dorso está fraturado, e nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura. [...] o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um “muito cedo” que é, também, um “muito tarde”: de um “já” que é, também, um “ainda não”. E, do mesmo modo, reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós (AGAMBEN, 2009: 65-6).

Em um dos trechos de *Diarios de la edad del pavo*, livro publicado mais recentemente de Fabián Casas – uma reunião de textos que compõem uma espécie de diário íntimo –, há um questionamento: “¿En que reside esta manía materialista de fijar, para cuando, la vida? Yo, yo: así se piensa: así se habla. Esto es realismo y, es, también, ficción absoluta” (2017: 52). Em seu caráter de impermanência e instantaneidade, não existem espaços para reparar a vida. Antes repercuti-la, atualizá-la, dando a voz àquele que a irrompe – o sujeito –, naquilo que é realidade e, também, ficção: uma narrativa do presente.

CAPÍTULO 2

A PERSEGUIÇÃO DE UMA PROSA RÍTMICA

2.1 *Ocio*, de Fabián Casas: uma experiência do ver

Pasó el verano, que me parecía eterno, y llegó el invierno. Mi viejo mira televisión en su pieza. Mi hermano acaba de salir a dar su vuelta nocturna. Pongo *Abbey Road*, de Los Beatles, y hojeo, de Roli, su colección de comics. Somos tres islas, es verdad (2010: 73).

A passagem que encerra o livro *Ocio* é bastante sintomática e sugestiva a respeito de que se trata esse romance (mais bem uma *nouvelle*) de Fabián Casas: está referido o período suspensivo (“ocioso”) que se seguiu da morte da mãe do protagonista, fato que provoca um deslocamento de espaço e dos personagens principais e, de certa maneira, torna-se o motor inicial e, por extensão, o mote da narrativa.

Como dito no Capítulo 1, primeiro texto em prosa de Fabián Casas, já bastante conhecido por sua poesia e atuante na promulgação do movimento objetivista, *Ocio* também foi o livro que o escritor mais demorou para escrever (foram vários anos entre a ideia inicial e sua efetiva publicação por uma editora independente), conforme descrito em seu *Diarios de la edad del pavo* (2017)³⁴, em que se exibem alguns de seus processos de escritura:

34 Guardadas as devidas diferenças de gênero, visto se tratar de um diário íntimo, o livro em questão ajudará a trabalhar alguns pontos presentes em *Ocio*, por isso a apresentação aqui de alguns de seus trechos. *Diarios de la edad del pavo* reproduz quase sem alterações três cadernos escritos por Fabián Casas durante 6 anos (entre 1992 e 1997) sem

“no volví a tocar *Ocio*, que avanza de a saltos. A veces pierdo el deseo de esa moneda y en otras ocasiones la siento en su esencia, creo escuchar los latidos de su construcción” (286), isso ao final do ano de 1995.

Entende-se aqui *Ocio* como uma *nouvelle*, uma “novela curta” (e é importante dizê-lo, a partir das características que apresenta) dentro do conceito de Gilles Deleuze e Félix Guattari no sintético e bastante esclarecedor “1874 – Tres novelas cortas, o ¿Qué ha pasado?”³⁵, visto estar todo reunido em torno da pergunta “¿Qué ha pasado? ¿Qué ha podido pasar?” (2002: 197), diferentemente do conto, que mantém em suspenso um questionamento a respeito do futuro, e do romance, que compreende uma variação temporal entre os dois últimos.

Contudo, não se trata de remeter a narrativa a um passado, como se a leitura estivesse predominantemente voltada a compreender e/ou decifrar algo que aconteceu, mas de afirmar, considerando-a uma novela, que, “en el propio presente, [ela faz referência] a la dimensión formal de algo que ha pasado, incluso si ese algo no es nada o permanece incognoscible” (2002: 199). Em *Ocio*, não se sabe exatamente o que desencadeou (ou tem desencadeado) o momento exposto pelo narrador-personagem Andrés Stella, embora se ofereçam pistas para isso. Tampouco faz-se menção ao que está por vir. Naquela história, o autor parece jogar com as dimensões do tempo para fazer a narrativa presente, despertando um desejo no leitor de conhecer seu pretenso segredo, ainda que o incitando, ao mesmo tempo, a esquecê-lo.

Então, “o que aconteceu em *Ocio*?”: talvez nada que se possa perceber à primeira vista, ou que se tenha acesso instantaneamente, ou que seja de fato perceptível. Antes, Casas dá a ver a sua narrativa e tudo que a compõe, conferindo um olhar e um tempo únicos para tratar uma matéria que é universal: a do luto pela morte – literal e simbólica – da mãe³⁶.

a intenção de publicá-los, tentando dar conta dos pensamentos do escritor no início de sua formação, e jogando luz à cena literária dos anos 1990, de modo desordenado e catártico, sem interpretações ou algum tipo de revisão. Conforme Alberto Giordano, em *Una posibilidad de vida. Escrituras Íntimas* (2006), o gênero diário pretende vislumbrar quem se é ou quem se está sendo (“estoy tratando de escribir algo, de anotar en este diario que sigo siendo un hombre y que voy a escribir” – CASAS, 2017: 163) – o que, de certa maneira, também se dá em *Ocio*, como um espaço de exame contínuo e de autoconhecimento do sujeito que narra a história.

35 Capítulo pertencente ao livro *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez com colaboração de Umbelina Larraceleta. 5. ed. Valencia: Pre-Textos, 2002.

36 É um tema que percorre outras narrativas de Casas, como poderá ser visto principalmente no Capítulo 3, rememorando a história pessoal do escritor: “Adiós, mamá, te escribo este diario donde intento fijar de una bella manera tu imagen, tu persona, algo de lo

Como sintetizado no Capítulo 1, Andrés Stella passa quase a totalidade da história trancado em seu quarto, lendo, ouvindo música e usando drogas [além de passar a vendê-las com o amigo Roli]. Em sua casa, vive com o pai e o irmão. Sua mãe, aquela que colocava certa ordem à vida de todos e as comunicava, como dito, está morta. Agora, cada um segue por conta própria – “cuando volví [depois de viajar], al poco tiempo, murió mi mamá y mi familia se desintegró. Quiero decir: seguimos viviendo bajo el mismo techo; pero cada uno en su zona, conservando ciertas costumbres, más por inercia que por convicción” (2010: 12) – por isso, a referência às três ilhas no excerto inicialmente apresentado neste capítulo³⁷.

E é também possível entrever, ainda que brevemente, nessa citação inicial, o tipo de linguagem adotado pelo autor, cuja análise compreende a proposta deste trabalho, que reúne o principal movimento literário ao qual Casas esteve relacionado – o do objetivismo³⁸ –, à possibilidade de observar a criação de um ritmo próprio, no qual se insere, ainda, um projeto comum das artes nas últimas décadas, como bem demonstrado por Luz Horne em *Literaturas reales: transformaciones del realismo en la narrativa contemporánea* (2011), retomando as questões apresentadas no Capítulo 1, sobre uma espécie de “retorno ao real”, em um novo tipo de registro do presente.

Como ponto de ligação com o movimento objetivista, há no excerto final de *Ocio* colocado em evidência – e ao longo da narrativa – uma persistente atenção ao sensorial ou à percepção humana (a observação sobre a mudança do tempo, a olhada na televisão, a escuta do disco dos Beatles, o caráter tátil de pegar os quadrinhos) como mediadores do texto, tanto dos objetos quanto das emoções que este tenta expressar:

maspreciado para mí. Adiós, te escribo hoy cuando no puedo volver a pararme frente a tu tumba” (*Diarios*, 2017: 23).

37 No primeiro caderno de *Diarios de la edad del pavo*, ao fazer referência ao que viria a ser posteriormente *Ocio*, Casas afirma: “tengo mi segunda novela a medio escribir. Debería definir más filosóficamente los movimientos de los personajes. De todas formas todo parte de esta frase: ‘Lo que se pudre forma una familia’. Escribo aquí que mi primer novela no sirve para nada” (grifos nossos, 2017: 16). Isso resulta importante tendo em vista que as narrativas do autor estão fundamentalmente centradas por relatos familiares, não exatamente felizes, mas que movem a sua escritura (tanto em sua produção poética quanto de prosa, sobretudo em suas novelas).

38 Entre as várias concepções que abarcam essa denominação, já trabalhadas no Capítulo 1, estão também “el intento de crear palabras artefactos que tengan la evidencia y la disponibilidad de los objetos” (1990: 18), de Daniel Samoilovich, ou algo “que hizo dirigir la vista hacia las cosas” (1988: 36), de Daniel Freidemberg, ambos responsáveis, entre outros, por, de alguma forma, conceber e difundir essa nova estética, o que ajuda a compreender o tipo de escritura concebido por Casas.

Estamos delante de una red de tejidos, ruidos y perspectivas impares que abarcan flujos del mundo globalizado a principios del nuevo milenio y aquí la poesía³⁹ deviene el espacio para la exploración de los cinco sentidos, para poner a prueba la libertad del autor al afirmarse con respecto a las “cosas” que están a su alcance, para trabajar con la cosificación de las palabras y sus efectos de representación. Más que nada, recuerda la importancia de cerrar las distancias que separan al hablante del mundo, de reflexionar sobre el flujo constante que desordena nuestro deseo (MASIELLO, 2012a: 147-8).

Segundo Francine Masiello, em artigo já citado, o qual se propõe a analisar, entre outras, a própria poética de Fabián Casas, trata-se de uma linguagem, seguindo os traços objetivistas, voltada aos olhares e aos sentidos, com foco no que os próprios objetos – as coisas – têm a dizer, a partir de seu fácil alcance, buscando, em uma segunda instância, um efeito de captura do momento presente. Em uma das passagens iniciais de *Ocio*, de um encontro rápido entre Andrés Stella e o pai, observa-se como poderiam funcionar tais ideias:

Se recuesta [o pai de Andrés] completamente y su mano – como un cangrejo – se arrastra sobre la frazada hasta alcanzar mi mano. Está fría y sudada. Las manos de mi papá y las mías son iguales. Las de mi mamá eran chicas y gordas. Las de mi papá son largas y delicadas. *Le doy una mirada a la pieza y me detengo sobre el lomo oscuro de la pantalla del televisor. Esta era la pieza de mis viejos, ahora es la pieza de mi viejo. En una parte del ropero están los vestidos de mi vieja.* De golpe, mi viejo dice: “Tu madre era igual a mi madre... para mí era su reencarnación... era tan buena como ella... mi mamá siempre me decía que había que ser bueno en la vida...” (grifos nossos, 2010: 15).

39 Embora a corrente objetivista seja essencialmente poética, pelo modo como o livro de Casas se apresenta, uma espécie de “diário de vida” (nesse sentido, também suas semelhanças com os diários que publicou posteriormente) – conforme brevemente exposto no Capítulo 1 –, e pela visível herança dos propósitos desse movimento em seus mais variáveis trabalhos, é possível tomar *Ocio* aqui também como referência (este trabalho deter-se-á mais à frente no estudo dessa questão).

O cômodo – registrado brevemente pelo olhar do protagonista –, que outrora pertencia ao pai e à mãe, agora é de somente um deles, mas o guarda-roupa ainda retém o vestuário daquela que não mais faz parte do casal. Aquém e além das próprias emoções transfiguradas pelos personagens – o luto, a falta de intimidade entre eles, a memória trazida à tona, demonstrados, por exemplo, pela descrição do encontro desajeitado das mãos de pai e filho e da comparação de tamanho entre elas –, estão os objetos (a cama, o quarto, o televisor, os vestidos da mãe), que também significam e, por si sós, têm algo a dizer, como se oferecessem uma presença em vinda.

É como se as palavras estivessem coisificadas, aceitando o sentido habitual da verbalidade e sua capacidade, dentro de seus limites simbólicos, de representação. A palavra, também ela, é um objeto⁴⁰: “Esta era la pieza de *mis viejos*, ahora es la pieza de *mi viejo*” – com a simples mudança pronominal (embora também contribua a mudança verbal), mas mantendo o referente (a paternidade), o sentido de pertencimento altera-se totalmente, assim como tudo a ele relacionado (a família que já não existe mais como outrora se conhecera, o pai que agora está só, a mãe que não mais faz parte da vida de todos).

E isso é possível a partir da intermediação de um sujeito, que exhibe, descreve e constrói o que *vê* ou *que faz ver* – “lo mío es lo que queda, no yo. Queda la presencia de mis cosas, *su testimonio*” (grifos nossos, 24), conforme Tamara Kamenszain, em *La boca del testimonio: lo que dice la poesía* (2007), livro importante para pensar na poesia hispano-americana recente.

Seriam estes os traços do objetivismo, em que o olhar (*la mirada*) representaria um gesto compositivo⁴¹, diante do qual o texto estaria como um construtor, e não mero reproduzidor de algo: “las cosas son, de por sí, intocables para el lenguaje; por consiguiente, se trata de que la imaginación poética registre las percepciones y la palabra construya objetos, esos objetos que la mirada ha capturado” (CALABRESE, 2011: 144). Não basta que os objetos estejam postos; o sujeito, a partir da relação que estabelece (ou estabeleceu) com eles, promove um tipo de percepção particular⁴²,

40 Conforme Daniel Samoilovich a respeito do objetivismo: “no se refiere a la presunción de traducir los objetos a palabras [...] sino al intento de crear palabras-artefactos que tengan la evidencia y la disponibilidad de los objetos” (*apud* MASIELLO, 2012a: 146).

41 A *caligrafia objetivista* proposta por Ana Porrúa, cujas marcas são “el trazo, el color, el volumen y la superficie” (69), em *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía* (2011), sobre os possíveis efeitos da poesia argentina mais recente.

42 Seguindo as ideias objetivistas, trata-se de uma tendência que combina um registro descritivo com base na percepção dos objetos e/ou fatos sem desdenhar “un principio de

construindo-os e reconstruindo-os. E esta, por sua vez, se dará de modo diferente na leitura, através do que o olhar do leitor também venha a contribuir (sua memória pessoal) e consiga capturar.

Um tipo de escritura que reconhece “en el poema un objeto a ser considerado como tal. El Objetivismo entiende el poema con un ojo especialmente atento a su aspecto estructural: cómo ha sido construido” (PORRÚA, 2011: 71), tendo em conta a definição de Williams Carlos Williams, um dos expoentes do movimento objetivista norte-americano, inspiração para o argentino que se seguiria décadas depois, a respeito do termo “objetivismo”.

Nesse sentido, as coisas-palavras não aparecem no texto com a intenção de imitar aquilo que se oferece ao olhar do sujeito, mas sim como uma fenomenologia da percepção visual, produto de uma relação entre sujeito e objeto em que cabem o que é imediatamente visto e, também, imaginado, idealizado, combinado, trazido da memória. A mente (e todas as sensações dela advindas) – e não apenas o olho por si mesmo – posta em cena, responsável não somente por trazer os objetos à tona, mas também por lhes dar um novo significado, em um exercício de tensão subjetiva.

À continuidade da cena apresentada, depois de tentar se desfazer de um contato um tanto desconfortável com o pai, em razão da falta de familiaridade entre ambos, o narrador encerra: “De golpe mi viejo apaga la luz. El televisor se convierte en una masa negra y detrás de él, en los vidrios de la puerta de la pieza, se refleja el fuego de la estufa del patio. Se me ocurre que fue en esa oscuridad donde mis viejos se convirtieron en hermanos” (CASAS, 2010: 15).

No apagar das luzes, os objetos ganham nova dimensão (convertendo-se em outros, como o fato de a TV virar agora uma espécie de massa escura), além de permitirem a inscrição de alguns que não estavam presentes em um primeiro momento, como o aquecedor do quintal. Porém, novamente, rememorando a relação entre os pais do personagem e a imagem daquela que já não mais está [“mi vieja, lo que ella era, ya no está más; pero siempre se incubía algo simbólico que después hace metástasis en el corazón” (2017: 76), como descrito por Casas em uma das partes de seus *Diarios*] – indo além de uma *evidência visível* que o objeto apenas isoladamente e por si mesmo poderia oferecer. Nesse momento, estaria construída uma nova atitude, para a qual se deve

anécdota, por lo que podemos decir que es el espacio en el que se exhibe una anécdota de la percepción” (GUINDON, 2014: 243).

*[abrir] os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir e algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí (grifos do original, DIDI-HUBERMAN, 2010: 34).*

Abrir os olhos para experimentar o que não se vê: é a partir do olhar do narrador – e do efeito que pretende, o de enunciar o imediato –, que é possível enxergar sobre e além do que imediatamente se vê, em um tipo de construção no qual “ver” é uma operação do sujeito que sente, retém, mas também perde. Uma narrativa que pode ser o espaço em que o “ver” funcione como um procedimento que dispara certas derivas, mas também uma superfície opaca que se apresenta como um limite, visto que, ao colocar os olhos sobre algo, automaticamente, algo será preterido, ficando longe do alcance.

Em *O que vemos, o que nos olha* (2010, edição original de 1992), Georges Didi-Huberman traça um panorama sobre alguns tipos de representações artísticas contemporâneas, sobretudo a arte minimalista – as tensões que sentimos entre os espaços, as imagens que vemos e as formas que conhecemos –, para questionar o nosso modo de ver e apreciar as imagens⁴³. E sua proposta se abre a pensar a respeito daquilo que observamos, mas que também nos observa: em uma ideia de cerco que se relaciona com um modo de observar distanciado, mas que supõe esse caráter duplo; “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre

43 O conceito de imagem a que se toma aqui está também em *Modos de ver*, de John Berger, em que o autor a define como “una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos. Toda imagen encarna un modo de ver [...]” (2016: 6). Trata-se de uma expansão de procedimentos, materiais e imagens na construção da narrativa literária que dá vazão a uma visualidade muito própria dos meios atuais, conforme Ellen Maria Martins de Vasconcellos em “Entre (ou além) (d)o real e a ficção: A televisão em *Realidad*, de Sergio Bizzio, e *Bajo este sol tremendo*, de Carlos Busqued” (2017).

a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (DIDI-HUBERMAN, 2010: 31).

Essas questões fariam compor uma tendência da visualidade de se reconhecer “entre”, conforme a concepção de uma literatura como uma vinda, abandonando os conceitos antes tranquilos, como os da arte-fotografia, em um novo tempo que apenas pode estar entre os interstícios da linguagem, se não quiser se prender em algo que não tem nenhuma distância com relação à realidade, inventando um lugar para não compactuar com o dizível, o factível, aquilo passível de uma descrição que se aproxima de uma apropriação. Uma falta de definição em que a imagem não prende nada, mas sim prolonga essa falta de completude.

A arte minimalista, por exemplo, anuncia um novo interesse no corpo, “na *presença* de seus objetos, que em geral são unitários e simétricos [...], exatamente como as pessoas. E essa implicação da presença leva a uma nova preocupação com a percepção, ou seja, *uma nova preocupação com o sujeito*” (grifos nossos, FOSTER, 2014: 57-6). Afinal, o que as coisas, os objetos e o ambiente – e esse novo sujeito – em Casas têm a dizer?

2.2 Prosa-poesia

“Nunca he pensado en la forma. Siempre ha surgido
por sí misma, de como soy y como escribo.”
Thomas Bernhard (*apud* CASAS, 2017: 123)

Ainda que, em um primeiro momento, voltadas para a construção em verso, as questões apresentadas são tomadas aqui no sentido de propor um modo de dizer próprio de Fabián Casas, cuja prosa é um devir, em seu sentido mais amplo, de sua poesia, visto que ambas, escritas às vezes paralelamente, assemelham-se e circunscrevem-se.

Nesse momento, torna-se imperioso tratar um pouco sobre essa distinção, importante para pensar a produção do autor e que será lida aqui mais em sua concordância que em sua dissonância, dentro daquilo a que Giorgio Agamben se refere em *Ideia da prosa*,

o verso, no próprio ato com o qual, quebrando um nexo sintático, afirma a sua própria intimidade, é, no entanto, irresistivelmente atraído para lançar a ponte para o verso seguinte, para atingir aquilo que rejeitou fora de si: esboça uma *figura*

de prosa, mas como um gesto que atesta a sua versatilidade. Nesse mergulho de cabeça sobre o abismo do sentido, a unidade puramente sonora do verso transgride, com a sua medida, também a sua identidade (grifos nossos, 2013: 31).

Trata-se de considerar, dentro da definição de verso, em oposição à prosa, possibilidades de relacioná-los, quando da existência de um no outro, ganhando-se maior fôlego – sobretudo no caso apresentado, o de um poeta já conhecido (e marcado por um movimento literário) que se propôs a escrever romances –, ao se observar as características que os atraem e os mobilizam.

A *versura*, que, embora não referenciada nos tratados de métrica, constitui o cerne do verso (e cuja manifestação é o *enjambement*⁴⁴), é um gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo para duas direções opostas, para trás (verso) e para diante (prosa). Essa suspensão, essa sublime hesitação entre o sentido e o som, é a herança poética que o pensamento deve levar até o fim (AGAMBEN, 2013: 31-2).

O ponto aqui levantado não representa uma recusa total ao que os estudos literários formais determinam a respeito da distinção entre verso e prosa, mas uma possibilidade de enxergar e transpor aspectos que, se em algum momento os separavam, como o de métrica, podem agora constitui-los em algo único, em um movimento em direção a uma *prosa do poema*, que coincidiria, por sua vez, com um movimento em direção às formas-sujeitos, segundo Henri Meschonnic⁴⁵.

44 Conforme Marcos Siscar, em “Figuras de prosa: a ideia da ‘prosa’ como questão de poesia” (2015): “[...] Para Agamben, o *enjambement* seria o símbolo da aspiração ao ‘essencial hibridismo de todo discurso humano’. Ainda que a poesia, posteriormente, seja reproximada do poder de hesitação e de suspensão do *enjambement*, em ‘O fim do poema’ [também do autor], não é descabido especular sobre a sugestão de sub-reptícia de transposição do poema que palpita na nomeação de seu ‘fim’, como gesto na direção de uma *ideia de prosa*” (29-30).

45 Neste Capítulo 2, serão usados os seguintes ensaios/textos do crítico francês: *Linguagem: ritmo e vida* (2006), *La poética como crítica del sentido* (2007) e “Manifesto em defesa do ritmo” (2015), além de outros, ainda que em menor proporção. Pelo caráter intercambiável de sua obra, e mesmo a repetição de alguns conceitos entre um estudo e outro, não serão especificados os livros quando de sua citação, mas apenas o ano em que foram publicados (considerando suas traduções, em português e espanhol, e não as edições originais).

Tomar-se-ia, portanto, essa prosa fundamentada em uma linguagem que não pode ser confinada à ditadura do signo, nem à especificidade de uma forma, quer seja verso, quer seja prosa. Na poesia, a linguagem “se hace voz”, o ritmo: visão-audição, emanção, submissão à própria escuta, gravitação das possibilidades. Um extenso *continuum* que vai além do referente, o objeto observado (o nomear), integrando o sujeito (sugerir, aludir, criar possibilidades).

Conforme Violeta Percia, no artigo “Pensar la noción de ritmo. Tráfico entre poesía en verso y poesía en prosa” (2009), estaria pautada aqui uma crítica ao modelo de signo considerando o ritmo não aquele que designa a alternância de um tempo forte e um tempo frágil, e sim o que é capaz de organizar o movimento da palavra na linguagem.

Partindo de uma relação entre reflexões de Mallarmé (“Crisis de verso”, 1897) e Lezama Lima (“La dignidad de la poesía”, 1968), além das do próprio Meschonnic, Percia propõe que é no espaço da poesia “donde vuelve a ser posible pensar lo real, el más del sentido, el límite del texto, desbordado en el ritmo del discurso, del poema. Que es el abrirse de quién habla en la historia, en el lenguaje” (2009: 11), em um movimento cada vez mais distanciado dos aspectos formais, ou melhor, menos limitado a eles. O ritmo como o lugar no qual é possível recuperar uma voz.

Em outras palavras, uma espécie de substância poética⁴⁶ permanentemente resistente a se restringir apenas ao corpo do poema, necessariamente limitado por uma forma. Para Lezama Lima, conforme ensaio analisado por Percia, a poesia seria instante e descontinuidade, um fluxo irregular, matéria informe que escapa das coordenadas temporais e espaciais, que se localiza em uma zona intermediária, um terreno distinto daquele em que o signo reside.

Estaria assim constituído um modo de pensar atual – do *continuum* do sentido – no qual se imbricariam, na linguagem e com a linguagem, um corpo, o devir de uma história, a experiência do tempo, a memória. E um sujeito. Este que não é mais (ou apenas) aquele gramatical, categorizado,

46 Em relação ao tema, Siscar também aponta o fato de que a prosa é uma *questão de poesia*. Melhor dizendo, segundo o autor, aquilo a que se chama de prosa, quando da discussão da relação entre prosa e poesia, constitui uma das reflexões fundamentais que a poesia moderna vem fazendo sobre si mesma. Nesse sentido, interessa a ele (e também nesta análise) a questão da “prosa” como um problema tradicional ou convencionalmente – embora não exclusivamente –, da competência e do interesse da *poética*.

aparentemente contemplado na integridade do signo, mas a busca de algo que o transcende: um *nós*.

O narrador de *Ocio* realiza um registro memorialístico-testimonial de um conjunto de personagens que vão crescendo em um cenário cotidiano – o lar, os romances lidos, os discos de *rock*, o cinema, as discussões familiares, o ócio – de uma experiência coletiva, “el ‘yo’ que narra es un sobreviviente o [...] un ‘veterano del pánico⁴⁷” (CALARCO, 2011: 10), que faz uma espécie de apelo emocional a uma época passível ou não de uma identificação instantânea, tratando de trazer à tona um modo próprio de dizer.

Em certo sentido, e buscando traçar uma correspondência com os poetas objetivistas, poder-se-ia dizer que Casas tenta fazer também uma reflexão sobre sua geração. O sujeito coletivo da experiência apresentada em *Ocio*, e de outras narrativas do autor, encarnaria, por uma extensão metonímica, uma parte da geração que nasceu ao longo da década de 1960 e que cresceu com a declinação e a queda das últimas ilusões modernas. E este é o movimento do sujeito que interessa aqui, como demonstrado em mais uma passagem do livro, na qual o narrador-protagonista, em um instante cotidiano banal – que ganha corporeidade dentro desse espaço imagético –, contempla o cenário pelo qual percorre e que o faz pensar,

Caminé por la calle Maza, crucé la avenida San Juan y bajé hasta Cochabamba. Tuve la sensación de que las cosas estaban detenidas. Yo caminaba por un mundo que con sólo mirarlo fijamente perdía su capacidad de realidad. Nunca pude soportar la excesiva realidad y ahora, paradójicamente, su pérdida me abrumaba. [...] Entonces necesité tocar las cosas y palpé el caño frío de un semáforo: como esas palabras que repetimos hasta que su sentido queda eliminado, los objetos se me escapaban disparados hacía una zona donde el tacto y la vista era una pobre certidumbre (CASAS, 2010: 68).

Ao jogar com as ideias de realidade e não realidade a partir dos sentidos da visão e do tato (os sentidos a que faz referência a poesia objetivista), Andrés Stella oferece um sentido amplo à ideia de poesia que se deseja

⁴⁷ Referência a *Veteranos del pánico*, novela de Casas publicada em 2005 e posteriormente editada (o que acontece até hoje) em conjunto com *Ocio* (como exemplo, a edição utilizada neste trabalho intitulada *Ocio, seguido de Veteranos del pánico*), da qual também serão extraídos motivos para dar suporte à análise no Capítulo 3.

valorar nesta análise. A perda da realidade somente ao mirá-la fixamente e o medo de perdê-la, o tocar das coisas como uma possibilidade de retornar à realidade e, ao mesmo tempo, como um processo de deixá-las ir, e, ao final, a inserção de uma zona na qual o tato e a visão fariam parte de uma certeza, embora pobre.

Ao mesmo tempo que há em *Ocio* uma recusa a elementos nomeadamente “poéticos”, no trecho apresentado pode-se entrever a incorporação de uma linguagem fortemente subjetiva, também presente em outros momentos: a repetição sonora promovida pelos verbos “caminé”, “crucé”, “bajé”, “necesité”, “palpé” marca de maneira bastante precisa os passos do protagonista; a estrutura das frases/orações sempre iniciadas por um “eu”; as frases curtas que se ordenam como versos, embora sem ter necessariamente esta forma; as imagens líricas evocadas.

Durante aquele que seria um simples passeio, há uma longa digressão de um sujeito sobre si, seu entorno, seu ofício (as palavras capazes de nomear o mundo), a percepção da realidade, em uma intensa relação de reciprocidade com a cidade – é o protagonista que emite, pensa ou sente, mas também aquele cenário, já que “siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. Nuestra visión está en continua actividad, en continuo movimiento, aprendiendo continuamente las cosas que se encuentran en un círculo cuyo centro es ella misma, constituyendo lo que está presente para nosotros tal cual somos” (2016: 5), conforme Berger em seu *Modos de ver*.

A poesia (ou poética), a partir do conceito de ritmo, seria pensada como uma articulação do corpo à linguagem: “todo lo que se hace con el lenguaje, y que las palabras se hacen unas a otras, infinitamente más de lo que dicen” (MESCHONNIC, 2007: 32). É “como esas palabras que repetimos hasta que su sentido queda eliminado”, “la sensación de que las cosas [estão] detenidas” e/ou não “suportar la excesiva realidad” ao caminhar pela cidade: sensações possíveis tanto pelo entorno (a excessiva realidade) que insiste em estar presente – o semáforo – quanto por aquele que a inscreve – que cruza a Avenida San Juan e que tem a sensação de que as coisas “estaban detenidas”⁴⁸. Uma das características apresentadas também

48 As questões trazidas pelo excerto descrito poderiam servir de referência para outros temas desenvolvidos nesta análise, mas estará limitada ao mote deste tópico, da potencial relação prosa-poesia (ou poesia-prosa, considerando a trajetória do autor) que consta no livro. De todo modo, ele vale para iluminar um dos conceitos do Capítulo 1, conforme mais uma vez as ideias de Horne, levantadas por Olmos: aqui, faz-se jus a uma narrativa que não se debruça sobre o presente por meio de relatos que avançam no sentido cronológico de uma progressão temporal, mas tendendo a fazer um corte na sequência narrativa, na

por Masiello ao tratar da poesia objetivista, ao dizer que as referências externas ao sujeito organizam o seu modo de pensar.

O sujeito aqui é outro; aquele que não somente exhibe a realidade do seu entorno (tentando, de algum modo, referenciá-la), mas da qual é partícipe e uma figura capaz de modificá-la. E a inserção, apresentação e representação na narrativa desse sujeito precisam ser repensadas; a poesia e a própria vida transitando entre um lugar e outro. “É poema tudo o que, na linguagem, realiza esse recitativo que é uma máxima subjetivação do discurso. Prosa, verso ou linha” (MESCHONNIC, 2015: 3), em que a poesia – categoria do discurso – obrigaria a pensar uma corporeidade máxima da linguagem, a própria individualidade.

Aqui, como as discussões trazidas a respeito do gênero – e tentando ampliar esse universo muitas vezes marcadamente conceitual –, também significa pensar em uma maneira específica de tratar uma matéria universal nem sempre passível de uma categorização (ou que independe desta), já que, mais uma vez segundo Deleuze e Guattari, estamos “hechos de líneas”. E não somente fazendo referência a linhas de escritura; “las líneas de escritura se conjugan con otras líneas, líneas de vida, líneas de suerte o de mala suerte, líneas que crean la variación de la propia línea de escritura, líneas que están *entre las líneas* escritas” (grifos do original, 2002: 1999), que pertencem, por sua vez, a todos e a qualquer gênero.

Nesse sentido, ao tomar, entre outras, as propostas a respeito do objetivismo, estas também serão estendidas à prosa de Casas, pensando-a como uma poesia [e este é o termo-chave] que está longe de qualquer programa ortodoxo ou fixo⁴⁹, atenta mais ao concreto que à abstração (ao visível mais que ao invisível), à linguagem simples ou ao tom médio, mais às falas que ao artifício de uma escritura que repudia toda forma de realismo (PORRÚA, 2011).

tentativa de capturar algo do presente não no fluxo do tempo, e sim em sua suspensão, em um fragmento de tempo, no instante (2018: 57), a partir do que se proporia como um “presente absoluto”.

49 Mais do que uma consequência de uma renomeação – poesia pensada como uma poética que abrange tanto aquilo a que se convencionou chamar de prosa ou poesia –, trata-se da alteração no espaço de circulação, de leitura e de discussão dos textos. O que está em jogo, em última instância, não é apenas uma negociação com as diferentes visões da prática poética, mas a escolha de determinado tipo de relação com o texto à qual novas práticas de escrita atuais se reportariam, tal como previsto de modo geral por Ludmer.

2.3 Olhar/observar: um intensivo exercício de subjetividade⁵⁰

"A arte é algo que se vê."⁵¹

Donald Judd (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2010: 61)

"El hombre está siempre más acá y más allá de lo humano, es el umbral central por el que transitan incesantemente las corrientes de lo humano y de lo inhumano, de la subjetivación."

Giorgio Agamben (*apud* KAMENSZAIN, 2007: 33)

Ao retomar os excertos de *Ocio*, também se depreende (ou se herda) da poesia objetivista, como já brevemente trazido, uma característica muito peculiar: um modo de dizer, de compor a narrativa, pautado em um exercício de *observação*, em que o texto pode ser o espaço no qual o olhar funciona como um dispositivo, capaz de armar, desenvolver e encerrar certas emoções. Mas não como um mero registro, visto que não "se trata de fotografías que postulan *una verdad*, sino la puesta en suspenso de la relación entre el ojo y el lenguaje (aun desde la convicción de su atadura)" (grifo do original, PORRÚA, 2011: 84).

Aqui, o mais importante é verificar como se dá o ato de olhar (a *mirada*), em que medida ele se compõe e trabalha para produzir o texto:

Subí a mi pieza y encendí la luz, pero no la luz del techo sino la del escritorio. Busqué en los cajones una caja donde tenía fotos familiares. A veces me daban ganas de miraras [...]. La fotografía es una de las cosas más crueles que existen. Es un evento satánico. El perro, con el pelo húmedo, miraba a la cámara. Me quedé mirando la foto hasta que se me humedecieron los ojos. Entonces apagué la luz, me tiré en la cama y me puse a llorar como un hijo de puta. Después me levanté, me

50 Aqui, trata-se de pensar em subjetividade como construção de um olhar que assume posições diversas em relação à chamada pós-modernidade: na qual a figura do sujeito, ao mesmo tempo, tem sido cada vez mais exposta, mas constantemente anulada. Nesse sentido, não se pode tomá-la no sentido-alvo da crítica de Meschonnic em seus postulados – "não à confusão entre *subjetividade*, essa psicologia, em que o lirismo permanece preso, esses metros que fazemos cantar, e a *subjetivação* da forma-sujeito que é o poema" (2015: 8) –, em que a subjetividade, segundo ele, costuma estar resumida a questões psicológicas.

51 "Art is something you look at" (tradução livre).

sequé la cara con un buzo y me sentí mejor (CASAS, 2010: 49-50).

O excerto em questão, quase anedótico por tratar justamente de um momento em que o personagem olha fotografias antigas (ou seja, a reprodução de uma imagem dentro de outra), é um bom exemplo de um modo de composição muito particular. A descrição funciona menos como um artifício para situar os personagens (e o leitor) na cena, e mais como um procedimento: como uma filmagem, retomando a imagem de Edgardo Dobry apresentada no Capítulo 1, que está posta no mesmo plano entre o sujeito e aquilo que se propõe a observar.

Em cenas soltas, dentro de uma mais ampla, o narrador-protagonista convida o leitor a conhecer o cenário, o objetivo de sua ação primeira, ver a fotografia com ele, conhecer seu pensamento e o que essa cena o levou a fazer em seguida – sem uma seleção ou organização aparente, fazendo um “recorte da vida”, da maneira como ela acontece diante da mediação do registro, em uma tentativa de captar esse fragmento temporal do instante da experiência, quase imediatamente ao que está sendo narrado.

O último aspecto citado – o da instantaneidade – compreende também, como citado no Capítulo 1, um tipo (ou a busca) de uma expressão que consiga se adaptar à época atual e que exiba algo da temporalidade própria do momento presente. Não se trata de uma representação do real como convencionalizada pelas formas clássicas do realismo, propondo um “efeito do real”. O termo, conforme entendimento proposto pelo ensaio “O efeito de real”, de Roland Barthes, diz respeito a uma ideia do real, que, por muito tempo, estaria posto para se opor à verossimilhança, isto é, à própria ordem da narrativa, a fim de não a contaminar. A proposta dele seria a de que “a notação ‘real’, parcelar, intersticial [...] de que se levanta aqui o caso, renuncia a essa introdução implícita e, desembaraçada de toda segunda intenção postulativa, toma lugar no tecido estrutural” (BARTHES, 2012: 189), dentro de uma lógica intrinsecamente representacional. Conforme Olmos, “trata-se de um resto que retém certa materialidade do real na literatura, um resto pelo qual o texto se mobiliza para produzir um ‘efeito sensível’ e dizer algo acerca do mundo [...]” (2018: 59).

Nesse exercício, pensar-se-ia em um texto que registre e exponha o desdobramento concomitante da vida e da escritura, a escritura incitando o desdobramento da vida, a vida forçando sua inscrição na escritura, em um circuito no qual se enlaçam na mesma extensa improvisação, que é, ao

mesmo tempo, a das ações corporais e a das inscrições, conforme as ideias de Reinaldo Laddaga, em *Espectáculos de realidad* (2007).

Essa questão é importante, pois determina, ao mesmo tempo, a cadência do texto e a razão de fazê-lo: “ante la falta de tiempo de la época actual, se trata de captar algo de lo instantáneo, de hacer una suerte de ficción de ‘presente absoluto’” (HORNE, 2011: 25-6). Sem divisão em capítulos, *Ocio* se constitui por cenas breves e entrecortadas que retratam um momento de luto do protagonista pela morte da mãe e os vieses derivados desse episódio.

Expostas como *flashes*, algo muito próprio do imediatismo da época atual (implicando, a partir de uma crítica da temporalidade de nossa época – a instantaneidade –, uma possibilidade literária), essas cenas funcionam como imagens autônomas, sem um fio visível de condução que as encadeie, promovendo uma impressão de descontinuidade entre elas – reflexo, talvez, da fragmentação temporal característica das últimas décadas⁵².

A narrativa avança de modo literal e direto, sem figurações, com frases curtas, pouca apreciação pelos detalhes e fluxos de pensamento instantâneos, sem excessos, em um ritmo⁵³ marcadamente atual:

Volví a mi casa. Un gato, antes de entrar, se me cruzó y se acurrucó debajo de un camión. Avancé y, cuando metía la llave en la cerradura de la puerta de calle, escuché un ruido similar al de una corneta, un chillido agudo que salía de abajo del camión. Me bastó girar la cabeza para ver al gato negro cruzar la calle con la rata en la boca. El chillido era el miserable canto de muerte del roedor. Abrí la puerta, caminé bajo

52 No tempo de uma espécie de pós-modernidade estática, “en un presente vivido como inmodificable, saturado de espectáculos, escenografías y simulacros de sí mismos” (CASULLO *apud* PORRÚA, 2004: 19), alguns textos poéticos dos anos 1990 “optan por indagar los modos de la mirada, por detener de algún modo el fluir de las imágenes, la circulación descontextualizada de los objetos y por construir la subjetividad en ese gesto” (PORRÚA, 2004: 2).

53 Conforme adiantado no Capítulo 1, o conceito de *ritmo* trazido para esta análise é o de Henri Meschonnic, que, suplantando os obstáculos de que a definição quase hegemônica de signo se vale, propõe ser o ritmo uma atividade do sujeito: “Se o significado for uma atividade do sujeito, se o ritmo for uma organização de significado no discurso, o ritmo é necessariamente uma organização ou configuração do sujeito em seu discurso. Uma teoria do ritmo no discurso é, portanto, uma teoria do sujeito na linguagem. Não pode haver uma teoria do ritmo sem a teoria do sujeito, nenhuma teoria do sujeito sem teoria do ritmo. A linguagem é um elemento do sujeito, o elemento mais subjetivo, o mais subjetivo que é o de ritmo” (tradução livre, 1982: 71).

la llovizna el trecho del pasillo que conduce a mi casa, abrí la puerta de mi casa, subí la escalera hacia mi pieza, me desnudé y me tiré en la cama. Sentí, de a ratos, el chillido del animal en mi cabeza, y me dormí. Llovió toda la noche estrepitosamente (CASAS, 2010: 69).

Novamente, o autor joga luz sobre um evento aparentemente banal para demarcar um tipo de linguagem sucinto, com uma descrição despida de minudências e genérica (“los neobjetivistas proponen un registro seco, controlado” – PORRÚA, 2004: 106), essencialmente determinado pela criação de uma imagem fílmica. Trata-se, nesse sentido, de compreender *Ocio* a partir da metáfora de um olhar que não quer se restringir apenas aos seus objetos, de uma paisagem e de uma língua – tomando as ideias da corrente objetivista – que renunciam a registros cultos e de procedimentos visivelmente artísticos para filmar a realidade no mesmo caos e nos ruídos com que se manifesta.

E, ao mesmo tempo, tem-se em conta um sujeito também ele descontínuo – “este narrador no sólo se encuentra inmerso en un universo de ‘formas que se deshacen’, sin continuidad, sin compacidad, sin constancia, sino que él mismo carece de esos atributos” (LADDAGA, 2007: 87) –, constantemente modificado pelo seu entorno, incerto diante das incertezas do mundo.

Na construção dessas imagens, pode-se valer dos modos de transmissão propostos por Norman Friedman, em “O ponto de vista na ficção”, ao tratar do “autor onisciente intruso”, uma das categorias de mediação que sugere. Aqui, configurar-se-ia uma cena imediata (o mostrar) – “a cena imediata emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer” (2002: 172), em que o evento predominaria em detrimento da atitude latente do narrador.

Contudo, é ainda a voz do narrador intruso que está mais vigente – o sujeito – falando frequentemente por meio de um “eu” ou “nós”, em uma relação entre a onisciência (um ponto de vista totalmente ilimitado) do autor, em que o leitor pode ter acesso a tudo que acontece na cena por diversos ângulos, e sua consciência (incluindo suas intromissões e generalizações autorais sobre a vida). Em outras palavras, embora se insista na apresentação de uma cena, não se constitui um olhar direto, limpo, isento de interferências, já que “hay una subjetividad que acota o desborda la posible

objetividad de la mirada” (PORRÚA, 2004: 131). Um tipo de texto que não se instala em nenhum registro definitivo.

Considerando desse modo, o importante neste excerto (e no restante do texto) não seria o narrativo, mas o caráter de “cena”, de um momento detido ou instantâneo. Nesse sentido, não existiria a ideia de continuidade presumida entre as diferentes ações descritas durante a novela: não há referências mútuas ou um sentido de consistência que faça o leitor estabelecer relações possíveis e claras entre elas. E, ainda, não há um significado assinalado, ou uma finalidade clara, ou uma interpretação pronta – compreendidas em si mesmas, cada poesia/cena tem o objetivo de

“Captar el instante”, quizás la bandera de todo poeta en cualquier momento histórico, aquí [no objetivismo] representa un deseo de poner un alto al fluir del tiempo y, sin olvidar la historia (el antes y después), de dislocar la serie temporal e inventar nuevas combinatorias, siempre que se ubica al yo al centro de estas operaciones. Percibir lo perezado, entonces, y captarlos en el poema, aunque ahora se trata de capturar el realismo sucio de la ciudad (MASIELLO, 2012a: 151).

O *continuum* que vai desde a presença corriqueira de um gato que vai parar debaixo de um caminhão ao mesmo tempo que o personagem começa a girar a chave para entrar em casa até este, ao ouvir uma espécie de grito, virar e se deparar com o mesmo gato com um rato na boca, o que explicaria o barulho ouvido – somados ao que esse evento provocou no personagem e o trajeto percorrido até sua entrada efetivamente em casa e lembrar-se do imediato acontecimento – formam um instante único.

O encadeamento dos verbos, as frases curtas separadas por uma respiração breve (quase inexistente) e o fluxo de pensamento instantâneo do personagem são capazes de deter, em um momento isolado, o ápice do tempo, refugando qualquer ideia de permanência e transcendendo o caráter de durabilidade. Trata-se de imagens que são uma espécie de nós que, por meio, novamente, do dispositivo objetivista, articulam visibilidade e discursividade de diversas maneiras.

2.3.1 A inscrição de uma prosa-sujeito rítmica

“Porque somos todos los sujetos del psicoanálisis,
pero todos no son el sujeto del poema.”

Henri Meschonnic (2007: 185)

A partir desse momento, com base nos pontos fundamentais deste Capítulo 2, configura-se uma ideia de *ritmo*, sobretudo a de Henri Meschonnic, vinculada com a atividade de sujeitos falantes no seio de uma história e de uma cultura, em detrimento de seu uso puramente linguístico – “[...] el ritmo altera el *status* del sujeto del poema, el estado de la lengua y la lengua del Estado” (2004: 259), conforme Jorge Monteleone em “Ritmo, sujeto, poema” a propósito da ideia do crítico francês. Diante de uma lógica discursiva, “el ritmo en el lenguaje puede aparecer como la organización del movimiento en la palabra, la organización de un discurso por un sujeto y de un sujeto por su discurso. Ya no sentido, ya no una forma, sino sujeto” (MESCHONNIC, 2007: 187-8) – e esta é a ideia que se tenta alcançar quando da análise de *Ocio*.

Trata-se de analisar o texto trazendo à tona as marcas do ritmo⁵⁴, o que implica tomá-lo, no nível do discurso, como infinito do sujeito e da linguagem. O campo de embate, nesse contexto, é a própria linguagem, renunciando, como já dito, ao dualismo entre o signo e a função representativa daquela, o qual traça um abismo entre forma e conteúdo, significado e significante, entre as palavras e as coisas.

O ritmo, dentro dessa ideia, não muda nada no sentido lexical. “Se ele muda alguma coisa, já que tudo o que chega ao discurso modifica o discurso, isto só pode ser no modo de significar. [...] As próprias condições da enunciação transformam a significação (não o sentido do enunciado)” (2010: 49), conforme, mais uma vez, Meschonnic ao tratar agora da relação entre ritmo e tradução.

Na passagem em que descreve uma visita ao amigo de longa data no hospital depois de este passar por um episódio de overdose, Andrés Stella

54 Segundo Edgardo H. Berg, novamente em “La literatura argentina en tiempos de WhatsApp (notas para un uso nacional del debate)”, ao se referir à escrita de Fabián Casas: “[compreende] una poesía y una prosa polirrítmica que hace ingresar una política del habla (hablas locales, regionales o de clase) a partir de los contrapuntos y ritmos entrecortados” (2016: 20).

constrói um percurso que vai desde os procedimentos-padrão de poder ver um paciente na UTI até a lembrança da amizade dos dois:

Cuando llegué a terapia intensiva, una enfermera me informó que para poder entrar tenía que ponerme las ropas obligatorias. Entré en un minivestuario donde el olor a pis era más intenso. Me puse botas, barbijo y guantes. La enfermera me condujo hasta la entrada de sala de terapia intensiva. [...] Me pareció que estaba en la góndola de los helados de un supermercado. Roli dormía en un costado. Me acerqué lo más que pude – aunque no había nada que me detuviera – y lo miré fijo. Debo de haber estado así más de media hora. Su cara tenía una gran serenidad. Cada minuto de nuestra vida en común pasó por delante de los ojos de la mente (CASAS, 2010: 70).

E, ao fazê-lo, tudo o que, em um primeiro momento, poderia ser dispensável (como o vestuário que precisou colocar para poder entrar no ambiente em que Roli estava) torna-se indispensável (um apego e um apelo aos objetos), em um gesto compositivo que marca um modo de ver único – enfocando o extenso tecido de experiências somáticas que o texto exige –, pois indissociável daquele que o propõe (a relação particular entre os dois personagens que permitiu aos dois chegarem àquele momento e terem visões próprias sobre o que acontece/aconteceu – ainda que Roli não tenha uma participação ativa no contexto apresentado), em um modo de fala-escuta sutil, mas com marcas mais genéricas (a vestimenta obrigatória, os espaços percorridos, a presença de uma enfermeira sem identidade, a comparação entre a disposição das camas dos doentes com gôndolas de um supermercado), necessárias para torná-la enunciação, uma significação possível⁵⁵. Uma ideia de insistência em recuperar o contato com o entorno e de fazê-lo constar, fazê-lo presente.

Além disso, a importância mais uma vez do tempo da narrativa; ao mesmo tempo que é proposta uma cena curta, dá-se a representação de uma amizade de anos, jogando-se com a intensidade de cada momento: durante os 30 minutos em que Andrés observa a serenidade do rosto do

55 “¡La imaginación al poder! Imposible: la imaginación y el poder son antagónicos. Ahí donde un escritor empieza a escribir desde un supuesto poder, empieza a achatarse” (2017: 218), diz Casas em uma parte de seus *Diarios*.

amigo, “cada minuto [da vida deles] en común pasó por delante de los ojos de la mente”.

Novamente, a poesia é, desse modo, uma voz; como um gesto na superfície da vida e da consciência. E compreenderia leis e possibilidades da “respiração” (tomando préstimo da metáfora proposta por Casas e citada no Capítulo 1) do sujeito que escreve e escuta.

Para colmo, Roli había empezado a picarse. Hasta ese entonces nunca nos habíamos picado. [...] Pero una tarde, de aburridos, Roli sacó unas jeringas que se había olvidado Picasso en su casa tiempo atrás y se inyectó cocaína. Estuve a punto de seguirlo, pero resistí. Soy hipocondríaco, y una jeringa en mi cuerpo es demasiado. Desde que tengo memoria lucho contra esto. Una vez, a los siete años, llevé a mi mamá corriendo a la guardia del Ramos Mejía porque yo sentía que tenía una viruta en la garganta. Estábamos esperando que nos atendieran cuando entraron dos enfermeros con un chico sobre una camilla. El chico gritaba desesperado. Inmediatamente la viruta – que yo pensaba era de un lápiz que había estado masticando en el colegio – se disolvió. Le dije a mi mamá que podíamos volvernos. Así empecé (CASAS, 2010: 57-8).

Por meio da criação de uma de suas microcenas (que, por sua vez, estão inseridas em quadros mais amplos), há um trabalho minucioso do autor com e sobre a língua, rubricando um ritmo fortemente ligado a um sujeito. Em poucas linhas e sem interrupções, o leitor pode conhecer desde o momento atual da história do narrador-protagonista (quando resiste a injetar cocaína seguindo seu amigo Roli), passando pelo fato de ser hipocondríaco (algo que permeia suas decisões) até uma justificativa histórica para o seu ato presente: retomando-se uma memória de infância (quando presenciou uma criança gritando no hospital e viu o próprio incômodo da lasca que dizia estar em sua garganta – motivo que o havia levado até o hospital – simplesmente desaparecer pelo medo de passar pelo mesmo) e, mais uma vez, a ausência/presença da figura de sua mãe (aquela que permanece de modo constante em suas lembranças, mas não em sua vida atual).

Nesse intento, se a subjetividade se constitui não somente como interioridade, mas também produzida por instâncias individuais, coletivas e institucionais, segundo Félix Guattari, em “Da produção de subjetividade” (1992), o sujeito de Fabián Casas, como quando da citação anterior de

Laddaga, parece equiparar-se ao cenário que o rodeia, incluindo seus objetos, buscando nele algo da própria identidade colocada em suspenso.

Segundo, novamente, Ana Porrúa, aqui está inserida uma caligrafia que borra a divisão entre o que está dentro e fora, desenhando uma imagem que ao mesmo tempo amplifica o olhar e deixa entrever apenas fragmentos parciais, própria do conceito de ritmo proposto por Meschonnic ("las escenas o los fragmentos discursivos se presentan como pequeñas ondas concéntricas alrededor de la premisa general" – PORRÚA, 2007: 4). Casas entra e sai da narrativa de maneira fluida, referindo-se a objetos/coisas que podem ser familiares e estranhos, mas, sobretudo, ele inquieta e faz o leitor finalmente *ver*.

O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do 'dom visual' para se satisfazer com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. *Ver é sempre uma operação de sujeito*, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor (grifos nossos, DIDI-HUBERMAN, 2010: 77).

E, nesse intento, a noção de ritmo em *Ocio*: não é exatamente um olhar completo e abrangente daquilo que se apresenta, mas o modo como o sujeito o emite – e, por consequência, aquilo que este dá a ver. Conforme Meschonnic, "[...] somente o poema pode nos dar o que somente ele faz, a escuta de tudo o que não se sabe que se ouve, de tudo o que não se sabe que se diz e de tudo que não se sabe dizer, porque se acredita que a linguagem é feita de palavras" (2015: 5), ou seja, determinando, ao escolher ora mostrar, ora abstrair, o que será mostrado e o que será observado, antevendo algo que não se conhece, mas deixando algo pelo caminho.

Nos excertos apresentados, assim como em toda a narrativa, a "mirada" não se detém a grandes extensões, mas a zonas delimitadas; o olhar é rápido e capaz de captar ou desacelerar, mas sempre com foco em algo, realizando um trajeto, um caminho do objeto ao olhar, da descrição à recepção. Na importância dada aos objetos, nas imagens criadas, nas sensações provocadas, nos sentidos interpelados, no caráter episódico da narrativa: trata-se da particular inscrição que o sujeito (Andrés Stella) faz de sua história.

Nesse sentido, importa mais o que não se diz do que o que está visível. Na ordem tanto do simbólico quanto do verossímil, o que Casas pratica em *Ocio* é uma maneira singular de promover um “efeito de realidade”, usando procedimentos que vão desde uma descrição sucinta e mesmo seca – “Para colmo, Roli había empezado a picarse. Hasta ese entonces nunca nos había-mos picado [...] Pero una tarde, de aburridos, Roli sacó unas jeringas que se había olvidado Picasso en su casa tiempo atrás y se inyectó cocaína” – até uma narrativa primorosa e bastante sutil, como na explicação a respeito da origem de sua hipocondria⁵⁶ – “Desde que tengo memoria lucho contra esto”.

No vaivém rítmico, compreende-se que a mais simples imagem nunca é simples; diante dos objetos exibidos, presentificados, aludidos, nosso ver é inquietado:

ora, nesse lançamento que vai e volta, no qual um lugar se instaura, no qual todavia “a ausência dá conteúdo ao objeto” ao mesmo tempo que constitui o próprio sujeito, o visível se acha de parte a parte inquietado: pois o que está aí presente se arrisca sempre a desaparecer ao menor gesto compulsivo; mas o que desaparece atrás da cortina não é inteiramente *invisível*, ainda tatilmente retido pela ponta do fio (grifo do original, DIDI-HUBERMAN, 2010: 96).

E isso a partir dos objetos aos quais faz frente e do sujeito que os exhibe: *Ocio*, assim como outras poéticas produzidas por Casas, opta por indagar os modos de ver (que também são modos de interpretar) – entre o visível e o invisível, o que pode ou não ser recuperado, o que se está ao alcance ou não do olhar –, por deter de algum modo a fluidez das imagens, a circulação descontextualizada dos objetos e construir, finalmente, a subjetividade desse gesto.

⁵⁶ A questão da hipocondria é tão pungente em Casas que alguns autores a consideram mesmo uma chave de leitura de *Ocio*. Nesse sentido, a própria epígrafe do livro – “In the end, every hipocondriac is his own prophet” (“No final, todo hipocondríaco é seu próprio profeta”, em tradução livre) –, do poeta norte-americano Robert Lowell, considerado o fundador da poesia confessional.

2.4 A escritura de *Ocio*: a criação de um efeito do presente

Soy como los gatos, que cuando se dejan de lamer para lavarse, están muertos. Estar vivo, de todas formas, no significa nada (CASAS, 2010: 13).

O material narrativo de *Ocio* vem, como já dito, de distintos lugares e por diferentes vozes – do ambiente e das relações familiares, das descobertas literárias, da memória, do bairro, das amizades e de um sujeito que não é único, embora a narrativa seja revelada por um narrador-protagonista –, mas, sobretudo, reside na força de sua linguagem, a partir da qual “Casas logra que lo evocado se convierta en un universo vívido donde lo cotidiano adquiere el valor de lo excepcional y se mitifica” (CALARCO, 2011: 10).

Nesse intento, são diversas as possibilidades de sua escritura, tanto em relação às imagens a que faz referência quanto ao modo como as compõe. Na verdade, trata-se de um campo bastante próximo ao espaço e ao tempo narrados, sem idealizações, porque o que se vê e o que se ouve⁵⁷ funcionam como um caminho que permite recuperar essa paisagem (PORRÚA, 2011), como se as palavras, mesmo com sua resistência inerente, pudessem delinear/revelar esse cenário.

Contudo, para isso, a experiência dada de maneira isolada não é o bastante para ensinar o discurso:

Viver não basta. Todo mundo vive. Sentir não basta. Todo mundo é sensível. *A experiência não basta. O discurso sobre a experiência não basta. Para que haja um poema.*

Não à ilusão de que o viver precede o escrever. Que ver o mundo modifica o olhar. Quando é o contrário: a exigência de um sentido que não está ali e a transformação do sentido por todos os sentidos que muda a nossa relação com o mundo (grifos nossos, MESCHONNIC, 2015: 7).

57 Sobre tais efeitos relacionados com o sentido, vale trazer uma breve reflexão de Jean-Luc Nancy em *À escuta* (2014), sobre o que ele chama de “presenças sonora e visível: “ali onde a presença visível ou tátil se mantém em um ‘ao mesmo tempo’ essencialmente móvel”, vibrando com o ir-e-vir entre a fonte e o ouvido, através do espaço aberto, presença de presença mais do que pura presença. Poder-se-ia propor dizer: há o *simultâneo* do visível e o *contemporâneo* do audível” (grifos do original, 33).

Em outras palavras, é como se, conforme a citação que principia este tópico, estar vivo, de todas as formas, não significasse nada, já que a escritura exige algo além do imediatamente visível. A metáfora que o narrador faz em relação aos gatos é, também, bastante reveladora: a partir do momento em que o ato de se lamber passa a ser configurado como um ato de se lavar, o sentido inicial, genuíno, da ação de se lamber (para o modo como os gatos se banham) transforma-se completamente, visto que os animais não o compreendem dessa forma (sentido atribuído pelos seres humanos, diante de sua visão social de mundo).

Seguindo as ideias de Meschonnic, trata-se “da exigência de um sentido que não está ali e a transformação do sentido por todos os sentidos que muda a nossa relação com o mundo” – o que se propõe na narrativa de Casas, novamente, são modos de ver. Algo também da ordem do significado e da significância, mas, sobretudo, de ritmo [“el ritmo como sentido del sujeto es a la vez subjetivo y social, sentido y historia” (MESCHONNIC, 2007: 85)], que será alcançado ou não a partir (ou até onde) o leitor consegue enxergar.

Em *Ocio*, bem como em outros escritos do autor, nada é fruto de mera causalidade. Durante a exibição daquele momento da vida de Andrés Stella, o narrador-protagonista faz uso de diversas referências a outras obras culturais, sobretudo da música e da literatura⁵⁸ – “el ritmo es la inscripción de un sujeto en su historia” (MESCHONNIC, 2007: 94).

The Beatles, Frank Zappa, Led Zeppelin, The Rolling Stones, grandes clássicos mundiais, e Manal e Pescado Rabioso, bandas fundacionais do *rock* argentino, estão entre os principais nomes musicais citados, criando, além da experiência sensorial auditiva comum à estética objetivista, relações com os pensamentos do personagem principal e a construção da narrativa. A presença constante, por exemplo, do lado B do disco *Abbey Road*, dos Beatles, permite de algum modo entrever algumas emoções e etapas de sua vida. “Depois da faculdade e de todo o dinheiro gasto/não vejo futuro, não pago o aluguel/acabou todo o dinheiro/qualquer emprego é um saco/manhã de domingo, voltando atrás/caminhão amarelo lento, não tenho para onde

58 Assim como em vários momentos dos *Diarios*: “Otra discusión con Lali. Parecemos el libro de Borges. Sin embargo cada vez que nos enfrentamos nos damos cuenta de todo lo que está en juego entre nosotros dos. Ahora se fue a revelar unas fotos y yo estoy escuchando *Abbey Road* e intentando escribir una nota sobre Horcón para el suplemento. [...] Me deprimió mucho la muerte de Frank Zappa” (2017: 178).

ir”⁵⁹, canta Paul McCartney em “You never give me your money”, em uma clara associação ao período ocioso pelo qual Andrés está passando:

- Hoy puede cambiar tu vida – dijo [Roli].
- Al ritmo que voy me parece imposible – dije, mientras me sentaba.
- ¿Sí?
- Yes, no hago nada o casi nada.
- Nadie hace nada – dijo Roli sonriendo –. Pero, ¿qué clase de nada? [...]
- Escucho música, me masturbo, como y cago – le contesté.
- Todo un estilo, pero hasta para eso se necesita plata (CASAS, 2010: 38).

Por meio de sua escrita enfática no cotidiano e em referências populares, Casas, assim como outros escritores contemporâneos, faz uma grande e arriscada reflexão sobre a cultura do imediato, apoiada por um modo de dizer que faz graça (basta ter em conta o diálogo entre os amigos apresentado), mas também muito angustiada: embora o momento narrado integre uma experiência particular, exhibe diversos anseios de uma geração – que era a sua e a posterior a ele –, para a qual muitos efeitos da pós-modernidade trouxeram resultados desfavoráveis.

Nesse sentido, pode-se pensar no que Francine Masiello discorre em outro artigo além do até agora citado, “En los bordes del cráter (sobre la generación del noventa en Argentina)” (2012b):

Estamos en un mundo textual de referencias materiales precisas [...]. Al mismo tiempo, hay que advertir: no viajamos por un camino saturado de efectos nostálgicos; más bien, nos rodean escenas de objetos baratos y descartables. [Assim], los poetas dialogan con sus coetáneos en el campo del relato, compartiendo con ellos una disposición anímica con respecto a su entorno. Viviendo todos la inmediatez, enfrentando los residuos de una cultura gastada, los poetas de las generaciones recientes muestran una apertura violenta del lenguaje, apuntan a un discurso que pareciera superar no sólo el lirismo

59 “Out of college, money spent/See no future, pay no rent/All the money’s gone,/Any jobber got the sack/Monday morning, turning back/Yellow lorry slow, nowhere to go” (tradução livre).

de antes, sino también el trabajo de duelo en su articulación habitual (90).

Apesar de fazer uma espécie de apelo geracional, convocando um sujeito particular-coletivo, o narrador não o faz de maneira nostálgica, e sim pausando-se em imagens distintas (menos melancólicas, mais descritivas) para explicar a condição humana atual, descobrindo novos e atrativos materiais para filtrar a premente crise resultada dessa “cultura gastada”. E o procedimento escolhido reside na construção de um referente excessivamente “icônico”⁶⁰, em que os objetos, os lugares e suas descrições funcionam como referenciais⁶¹ de um tempo cultural e histórico e específico – os anos 1970 –, observados, como já dito nos registros musicais, mas também nas marcas, nos produtos, nos filmes, nos equipamentos tecnológicos.

E isso se dá não somente pelas imagens populares que evoca [“saqué unas tabletas de Redoxón [...] y Refrianol” (31); “Puse *Revolver*, de Los Beatles, y volví a la cama a seguir leyendo” (32); “para esa época fui al cine a ver ‘Terminator’” (52) – todas passagens de *Ocio*], ícones da cultura de massa do período, mas também pelo tom assumido: a simplicidade da linguagem (como no rasgo anti-heroico proposto por Helder quando da definição da poesia objetivista) indo contra qualquer tipo de excesso e atendo-se a uma espécie de economia narrativa, predominantemente coloquial (das falas da rua)⁶², contrastando com a posição desse “eu” testemunhal que também tem algo a dizer e implicando traços poéticos e pautados por uma memória subjetiva. São as marcas do texto que têm a ver com a

60 “Con ‘icónico’ aludimos al procedimiento destinado a reconstruir la minuciosidad de la experiencia en el tiempo y el espacio por intermedio de una descripción específica”, de acordo com Santiago Guindon em “Ancestros textuales y descendencias contemporáneas: el caso Roberto Arlt – Fabián Casas” (2014).

61 Essa incorporação do referencial dentro da literatura, a que se remeterá de modo mais direto à frente, pode se equiparar ao que estudam alguns críticos, como os já citados aqui: Reinaldo Laddaga diz que a literatura incorpora “fragmentos de realidad” (2007), Florencia Garramuño fala de “los restos de lo real” (2009) e Tamara Kamenszain de uma realidade que “no se copia ni se representa ni se recrea sino que, simplemente, se roba” (2007).

62 Segundo Martín Calarco, em “Intersecciones entre la narrativa de Fabián Casas y Martín Rejtman o la educación sentimental de una generación”, Casas constrói um universo próprio regido por leis enunciadas em um idioma restrito. “Lejos de dar por supuesta la universalidad de ese lenguaje, el narrador oficia de antropólogo-sociolingüista-traductor, reflexiona sobre los fenómenos léxicos que atraviesan su experiencia cotidiana y los traduce para el ‘lector-escucha’ como quien da testimonio de una verdad de otro modo irre recuperable” (2011: 11).

composição (e não apenas descrição) das imagens, a sintaxe, a musicalidade, um ritmo próprio.

Em todos esses aspectos, é possível dizer que há algo da ordem do real, porém dentro de um sistema perceptivo bastante singular: uma ideia de ficção desenvolvida a partir de indícios (ou “*ficción de índice*”, conforme as ideias de Luz Horne⁶³). Mais do que deflagrar de modo pormenorizado imagens e fatos, por meio, por exemplo, de longas descrições ou interpretações psicológicas dos personagens, promovem-se instantes, trazendo uma presença real daquilo que é exposto e levando a cabo, finalmente, a experiência.

Contudo, a comparação com a imagem estabelecida aqui não se dá a partir de sua significação analógica ou figurativa: na verdade, o que se busca dentro de *Ocio* é criar a ilusão de que o texto pode conservar algo da materialidade ou sensorialidade própria do real, quando o aspecto que assinala a imagem é aquele relacionado ao seu caráter de indicialidade.

“O poeta não descreve a cadeira: a põe na nossa frente”, diz Octavio Paz em *O arco e a lira* (2010, texto original de 1956). Em lugar de representação, portanto, presença:

Como se a semelhança com a realidade não só não fosse definidora, mas também insuficiente. É o que ocorre dentro da poesia, na imagem criada do real (em que se fundem as palavras e coisas de outra forma): uma imagem que reúne, engloba sem interferências, que não é regida por linhas de forças codificadas (NAVAS, 2017: 25).

Para o artista, desse modo, trata-se de uma realidade criada, e não a preexistente, porque esta não suporta uma representação tal qual⁶⁴. Mais

63 No capítulo “Un sueño realizado: efecto indicial”, Luz Horne faz uma extensa análise, a partir de César Aira, a respeito dessa ideia. Em determinando momento, a autora remete, assim como sucintamente demonstrado neste trabalho, ao “efeito de real” de Barthes – “si tomamos esta idea de ‘ficción de índice’, podríamos decir que en este realismo hay una suerte de reemplazo del ‘efecto de real’ (Barthes), en donde las leyes de verosimilitud eran el elemento clave, por un ‘efecto de materialidad’ o un ‘efecto indicial’, en donde ya no importa si se trata de algo verosímil en su composición y en donde la coherencia textual se ve interrumpida, sino que lo que interesa es que se haga ‘como sí’ el texto pudiera conservar ciertos rastros materiales o corporales propios de lo real” (2011: 116).

64 Aqui, vale trazer uma reflexão pontual de Mail Marques de Azevedo no ensaio “Verdade e representação em *Beatriz e Virgílio*, de Yann Martel” (2018), ao falar a respeito do evento do Holocausto, “para Wolfgang Iser, a tríade real, imaginário, fictício abarca a

indícios – recortes, fragmentos ou cenas no caso de *Ocio* –, que se reúnem para fabricar um presente, conforme as ideias pairantes de Ludmer. O texto é erigido como uma suspensão, pretendendo se inscrever no fôlego contínuo das coisas.

Nesse contexto, outro procedimento empregado por Casas refere-se ao modo como configura o espaço, sobretudo pela identificação de um mapa portenho: o bairro de Boedo⁶⁵. Assim, as distintas sequências da narração destinadas a descrever lugares, como as ruas, as praças dos bairros, as avenidas, os pontos turísticos etc., não podem ser indeferidas como aspectos que submergem à narração em momentos de morosidade, pois, desde o ponto de vista da construção referencial, são fundamentais para conformar uma “ilusão de realidade”; a poética, embora siga sendo aquela dos textos literários, conforme as ideias de ritmo indagadas, converte-se em poética do discurso, do sujeito e da sociedade:

Era una noche hermosa. En la calle el Dodge colorado descansaba junto al árbol de casa. No había un alma y el farol de la mitad de cuadra apenas alumbraba. Como el auto estaba frío, lo dejé calentar de a poco, mientras desempañaba los vidrios. Hasta que puse primera y salí. Agarré Estados Unidos, Loria, pasé por la puerta del mítico “Bariloche”, el hotel alojamiento del barrio. Después tomé San Juan hasta Constitución. Recorrí los alrededores de la estación de trenes, el puente levadizo que se alza a sus espaldas y las calles empedradas que se pierden en la provincia. A la hora volví a casa y me cuidé de dejar el auto en el mismo lugar (CASAS, 2010: 43).

Desde o bairro, pode-se entrever o modo como o autor apreende o seu entorno; sempre como uma experiência, um devir de uma cidade, que existe apesar dele, mas que ganha formas e contornos a partir da relação que este

experiência do homem com o que percebe como real, o processo imaginário de conceber as limitações e as potencialidades de tal experiência e a transformação desse processo em obras, ou seja, a concretização do imaginário por meio da ficção” (95) – mais do que sua representação, a relação implícita entre sua percepção, descrição e posterior ficcionalização.

⁶⁵ Embora não seja foco desta análise, é importante aludir ao fato de que Boedo é “el barrio en el que, como sabemos, se funda e identifica una de las tradiciones realistas y populistas más fuertes en la literatura argentina” (CONTRERAS, 2011: 2), fazendo parte de muitas outras narrativas de Casas, como *Los lemmings y otros* (2005).

cria com esse cenário⁶⁶. No trecho, Andrés Stella “empresta” o carro do irmão para dar uma volta breve pela cidade, a tempo de colocá-lo no lugar e ninguém notar. Seu objetivo, mais do que se acercar de seus domínios, é criar um *continuum* entre o sujeito e o espaço – revelado a partir do momento que aquele o percorre, passa perto, ouve seus silêncios, transcreve sua memória e que o dá, efetivamente, a ver.

No excerto em questão, a cidade é determinada por este eu – “*Agarré Estados Unidos, Loria, pasé por la puerta del mítico ‘Bariloche’, el hotel alojamiento del barrio. Después tomé San Juan hasta Constitución. Recorrí los alrededores de la estación de trenes [...]*” –, um passeante noturno [ou seja, uma cidade já distinta, pois sem estar condicionada pelos aspectos da cotidianidade diurna], que, fundamentalmente, a conhece como uma parte sua.

Conforme Masiello, ainda que em relação à produção poética do autor, Casas “cuestiona la experiencia de la ciudad y el efecto que ésta deja en el cuerpo del observador. Su meta es acercarse a la ciudad moderna y sentir sus pulsiones, sin caer ni en la sobriedad didáctica ni en la melancolía sentimentalista por el pasado perdido” (2012b: 98). Com um olhar seco, um tom breve e uma linguagem simples, faz-se em *Ocio* um relato comum do bairro (matérias mínimas com um mínimo de linguagem). E emprega-se, mais uma vez, o dispositivo objetivista, que atravessa as ordens da visibilidade e da enunciação, misturando-as e propondo articulações diversas, que, também, presumem uma história: “hay algo del pasado que persiste, que insiste en interpelarnos desde el presente de la imagen” (PORRÚA, 2011, 86)⁶⁷.

66 A espacialidade também se constituirá aspecto importante para a construção de um lugar de intimidade em *Ocio*, conforme abordado no Capítulo 3 deste trabalho, embora invariavelmente, ao pensar nesses tipos de discursos, volte-se tão somente à questão da temporalidade. Para Leonor Arfuch, em “Cronotopías de la intimidad” (2005): “la narración de una vida – umbral entre lo íntimo, lo privado y lo público – despliega, casi obligadamente, el arco de la temporalidad [...] Pero esa temporalidad es también espacialidad: geografías, lugares, moradas, escenas donde los cuerpos se dibujan en un ámbito que es a menudo la marca más consistente de la cronología, el anclaje más nítido de la afectividad” (226).

67 De acordo com Berger, “una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos. Toda imagen encarna un modo de ver. [...] Sin embargo, aunque toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver” (2016: 6).

Outra estratégia que vale mencionar, por seu largo uso na novela e em vários escritos do autor, são as referências literárias que propõe [como a Charles Baudelaire, citado no Capítulo 1]: uma espécie de biblioteca a que não apenas faz menção, mas que determina uma práxis.

No caso de *Ocio*, a literatura também funciona como um hipertexto das vivências do narrador-protagonista Andrés e os livros que ele lê refletem uma parte de sua história:

Entonces subí a mi pieza y me puse a leer *El juguete rabioso*. Tenía ese libro porque una tarde, hace ya varios años, mi viejo me preguntó qué me gustaba hacer. “Me gusta leer”, le dije. A la semana me compró una colección completa de clásicos de literatura. Me propuse liquidar uno por semana, pero no pude [...] Estuve con Arlt hasta que me dormí (CASAS, 2010: 42-3).

Na citação, além de o leitor ter acesso ao momento presente da trajetória do personagem, pode alcançar o seu passado, em um trajeto realidade-memória-vida, e fazer uma relação entre sua história e a do livro a que rememora. A obra literária como uma exposição da realidade, inerente a ela, convertida em linguagem e estilo, e revelando, assim, o modo como os homens veem a si mesmos e o seu mundo.

El juguete rabioso, publicado pela primeira vez em 1926, por exemplo, de Roberto Arlt, conta a história de Silvio Astier, um jovem que luta por escapar da miséria e da humilhação a que se vê submetido como consequência de sua condição social, marcada pela marginalidade e pela pobreza. E, embora a vida de Andrés Stella não seja exatamente a de Astier, suas histórias se unem em um ponto culminante – ambos são espécies de anti-heróis. Também não é coincidência o fato de que os dois autores (Arlt e Casas, os dois jornalistas) escondam em suas respectivas obras múltiplos elementos autobiográficos⁶⁸, nem que ambos descrevam com tanta avidez as esquinas de Buenos Aires.

68 Na verdade, trata-se da construção de um “eu” que traduz na escrita os dados biográficos do autor (fator explorado em muitas de suas entrevistas e na relação estabelecida entre seus escritos), e não necessariamente um relato autobiográfico, conforme será observado de modo pormenorizado no Capítulo 3. Como pista para essa questão, nos *Diarios*, Casas escreve que “Es raro, como si yo fuera una persona desconocida; porque es evidente que mi vida real cuando pasa al papel se ve falseada. O mejor dijo: mi vida se convierte en real solo en la escritura” (2017: 137).

De maneira geral, considerando todas as dinâmicas de que se utiliza o autor, sobretudo em *Ocio*, algo como uma figuração urbana, María Alejandra Minelli afirma em “Localizaciones literarias en tiempos globalizados” (2008):

Fabián Casas trabaja un lenguaje representacional que juega con la “transparencia” que produce la ilusión realista, pero se abre a un modo de representación exploratorio, que produce enfoques metonímicos a través de “estocadas experienciales” que vinculan lo local y lo global; su escritura articula en una compleja trama el registro íntimo de la mirada infantojuvenil, el barrio, la memoria pública argentina y la experiencia de la cultura literaria y urbana de la época (4).

Ainda que *Ocio* consista em uma narrativa que esteja no presente, a partir de uma voz que registra as impressões, sensações, observações, pensamentos do personagem Andrés Stella no momento do relato – dentro da tentativa provocada aqui de capturar o presente no instante –, também se vale de uma série de “estocadas experienciales”, em uma escritura que articula registros íntimos e públicos que fazem parte de um repertório intrínseco e que não podem estar desvinculadas desse sujeito, ou melhor, de sua história social.

Em uma entrevista, ao ser perguntado sobre uma suposta afirmação a respeito de qual seria a função do escritor (“hacer que el lenguaje brille”), Fabián Casas respondeu que o que lhe interessava verdadeiramente era buscar a “voz estranha”, uma voz que não é a sua própria, mas algo que surge, trabalhando-se contra a sua habilidade, o que demonstrou mais tarde em um ensaio:

Uno nace e inmediatamente es arrullado o conmovido por la voz de nuestros mayores, por la voz cansada de los locutores de TV y la voz matutina de nuestros maestros. Pero, paralelo a estos sonidos, se engendra otro tipo de diálogo. Hay alguien hablándonos desde los comienzos de los tiempos, pero pocas veces intercepta nuestros destinos. [...] A esto, que voy a llamar la Voz Extraña, no se lo puede definir, pero se lo reconoce. Tiene las características de la poesía. Y a veces se la puede aislar del cuchicheo incesante de nuestro ego (CASAS, 2016: 333).

E é preciso dizê-lo também em sua própria poética: qual a voz estranha que a constitui⁶⁹? Pois, em sua leitura, pode-se percebê-la, tateá-la, observá-la e, afinal, escutá-la. Posta em cena, em muitas cenas, em um ritmo prosificado, mas não prosaico, forma um contínuo que vai de uma forma de linguagem a uma forma de vida e de uma forma de vida a uma de linguagem, e de sujeito.

69 Nos *Diarios*, uma passagem oportuna a respeito: “Escribir porque sí y no con esta necesidad de transcender y trascenderme. Escribo para la posteridad; pero la posteridad nunca nos pertenece. No creo en este diario. No creo en mí. Y, sin embargo, en esta dialéctica entre hacer y no hacer, pasa toda la vida; lo mejor de la vida. Una vez, mirando un programa de televisión, oí que un locutor le preguntaba a un ciego si no ver era como ver con los ojos cerrados. El ciego le contestó: ‘No ver, para un ciego, es ver con un dedo’. Cuando me preguntan por qué escribo, pienso en esa frase” (CASAS, 2017: 31).

CAPÍTULO 3

RASTROS DO EU

3.1 Escrever a vida, viver na escrita

“Uma vida compreende hiatos e parênteses, retomadas e reticências, acelerações e descompressões, líquidos e sólidos, oposições que mobilizamos para caracterizar o sofrimento neste início de século XXI.”
Christian Dunker (2017: 16)

“Trabajo con lo que tengo a mano” – é desse modo que Fabián Casas define, de modo geral, sua forma de escrever. Na maioria das entrevistas que concede – senão em todas –, o autor resume com a expressão “no tengo imaginación”⁷⁰ aquilo a que dá voz e que permite construir, inicialmente, sua poesia, e, depois, sua prosa.

E percorrendo um pouco mais os seus escritos, indo além do que o próprio propõe, visto que, de algum modo, essa prática acaba por moldar a sua análise crítica, vê-se neles a criação, certamente, de “una intimidad inofensiva”, tomando préstimo do título do livro homônimo de Tamara

70 Tal ideia faz parte de várias declarações do escritor, mas faz-se menção aqui a uma entrevista concedida a Martín Pérez Calarco e Andrés Gallina, em 2011, em que Casas, quando da interpelação “Vos solés decir que no tenés imaginación, parece haber mucho de biográfico en tu obra”, afirma: “Sí, tiene mucho de biográfico. No tengo imaginación en el sentido de decir: ‘bueno, voy a escribir *Harry Potter*’, siempre construyo a través de cosas que tengo de mi experiencia” (279).

Kamenszain, de 2016, em que “eu” e “mundo” hoje – do ponto de vista do poema e da narrativa – confundem os seus limites, não podendo ser lidos de maneira estática.

A poeta e ensaísta argentina não usa da escrita de Fabián Casas como exemplo daqueles “que escriben con lo que hay”, subtítulo do livro de ensaios citado, mas poderia fazê-lo, já que o autor cumpre as suas prerrogativas:

[...] hoy nos encontramos, tanto en la poesía como en la narrativa, con una búsqueda que intenta insuflarle vida al adelgazado yo enunciativo del formalismo. Y lo que resulta es una especie de post-yo que, liberado de las disquisiciones acerca de su posición en el texto, se hace presente, irrumpe alegremente, pero ya no a la manera centralista y autoritaria de aquel incuestionado yo autoral, sino en un estado de apertura tal que, salido de sí, confunde sus límites con el mundo que se hace presente en esa operatoria (KAMENSZAIN, 2016: 6⁷¹).

Na verdade, estaria aqui formada uma possibilidade de “jugarse la vida”, um tipo de movimento que parece se dar de modo contrário ao “contar lo mío”, supondo, nesse sentido, a criação de uma zona de indiferenciação que é, segundo Deleuze, “un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido” (DELEUZE *apud* KAMENSZAIN, 2016: 326). Como se essa escritura da vida irrompesse independentemente do sujeito que a controla ou a que se refere e, ao fim e ao cabo, não representasse algo possível de se extrair da realidade, tampouco encerrasse uma história, ao que parece, já conhecida. Tal prática da narrativa de vida estaria posta como um:

processo de formação do ser, através das experiências que ele atravessa, como um caminhar orientado a uma forma adequada e realizada de si mesmo (ainda que nunca seja atingida) [...]: na autobiografia⁷² literária assim como nas práticas

71 Pelo fato de ter sido utilizada a versão *e-book*, as citações serão referenciadas de acordo com a posição de leitura (sistema Kindle), e não conforme a paginação do livro impresso.

72 Na esteira dos possíveis empregos desse ou de termos afins, pode-se trazer à tona uma das primeiras ideias postas por Arfuch em seu *O espaço biográfico – dilemas da subjetividade contemporânea* (2010): “a simples menção do ‘biográfico’ remete, em primeira instância, a um universo de gêneros discursivos consagrados que tentam apreender a qualidade evanescente da vida opondo, à repetição cansativa dos dias, aos desfalecimentos da

de histórias de vida em formação, em curso hoje (DELORY-MOMBERGER, 2009: 101).

A autora, no artigo “Filiações e rupturas do modelo autobiográfico na pós-modernidade” (2009), ao indagar as formas segundo as quais os indivíduos hoje – nas sociedades que qualifica como pós-modernas ou hipermodernas – exibem ou escrevem suas vidas, propõe um tipo de biografia delineado a partir das tensões entre as experiências e as figurações biográficas, no seio de um trabalho recorrente de construção e reconstrução. A própria vida se refazendo incontáveis vezes sem fim com uma carga emocional particular em cada narração, sem que nenhuma delas possa aspirar a representá-la como totalidade. Casas parece usar dessa estratégia nas diferentes histórias que conta para, de algum modo, iluminá-las também de diferentes maneiras:

Antes, cuando era muy joven. Dicen que llegó a recorrer el país con una compañía independiente. Hasta que nació yo y, tres años más tarde, mi hermano. Entonces mi viejo dejó de actuar para representar actores (*Ocio*, CASAS, 2010: 10).

Si hay algo que mi viejo siempre hizo bien, eso fue bailar el tango. En ese entonces andaba esporádicamente recorriendo el país actuando en obras de teatro independiente. Pero mi viejo no era un buen actor. Eso lo puede asegurar hasta él mismo (*Veteranos del pánico*, CASAS, 2010: 84).

Na breve apresentação que faz do pai nas duas novelas, o narrador-protagonista conta de um passado curto que fez parte da trajetória de “su viejo”: quando jovem, integrou uma companhia de teatro independente como ator, carreira a que abandonou logo posteriormente. No primeiro caso, como apenas a descrição de um fato; no segundo, como uma crítica, em tom de

memória, o registro minucioso do acontecer, o relato das vicissitudes ou a nota fulgurante da vivência, capaz de iluminar o instante e a totalidade” (15). Em outras palavras, ainda que inicialmente se apoiando sobre conceitos gerais de uma espécie de cartografia da trajetória individual, expressões como autobiografia, autoficção, escrita de si etc. serão usadas aqui no sentido de uma articulação pretendida por Fabián Casas entre seus escritos e sua biografia pessoal, conforme exposições em entrevistas, em seus *Diarios* e na própria biografia do autor, mas não propriamente como uma “escritura do eu” (embora muitos críticos insistam em postular que o protagonista de *Ocio*, Andrés Stella, seria uma espécie de *alter ego* do escritor).

opinião. Mas em ambos associando o que foi, o que é ou que seria a vida do pai à sua própria vida, como se, ao falar do outro, ordenasse a vivência da vida mesma.

Conforme ainda as ideias de Christine Delory-Momberger, considerando a comparação entre os diferentes textos de Casas, é como se o autor fizesse de sua vida uma ou várias histórias. A narrativa de um sujeito em construção, “a experimentação imprevisível da alteridade sobre a identidade” de Meschonnic, uma escritura que participa do desconhecido.

Tal prática estaria mais ligada a uma ideia de construção de um “eu” não fidedigno à realidade⁷³ – que mostra, mas também elide – do que a um relato de si e todas as conjecturas autobiográficas a ele relacionadas. Uma espécie de figuração do “eu”, visto que, dentro do conceito de “autoficcionalário” proposto por Paul Nizon em 1983, ao criticar a ideia de autoficção: “[...] o eu é uma coisa muito fluida, inatingível. Trata-se ao escrever, de mergulhar em direção a esse eu desconhecido a fim de constituí-lo de uma maneira ou de outra como personagem. O ‘eu’ não é, portanto, o ponto de partida, como na autobiografia, mas o ponto de chegada” (NIZON *apud* GASPARINI, 2014: 205).

E isso se dá não necessariamente quando o narrador-protagonista fala de si, mas também ao se referir ao outro, como no início de *Ocio*, quando descreve a família e as esferas em que cada um de seus componentes se encontra, isoladas depois da morte da mãe:

En una isla está mi hermano. Se levanta a las 8 de la mañana, se prepara el desayuno y se va a trabajar. Vuelve a las siete de la tarde. Se pone a mirar televisión. Después deja la ropa sucia en un balde y se baña. Sale casi siempre una o dos horas, vuelve para cenar, cena, mira un poco más de tele y se acuesta. A veces se lleva un racimo de uvas a la cama. De vez en cuando intercambiamos algunas frases como: ¿Querés café? o ¿Cómo salió San Lorenzo? (CASAS, 2010: 12).

73 Segundo uma entrevista concedida por Philippe Vilain, escritor e doutor em Literatura Moderna, e corroborando com os conceitos aqui propostos, “a especificidade da escrita do eu [...] residiria na conjunção da fidelidade emocional e da recriação factual própria a todo e qualquer imaginário de si. [...] O ‘eu’ seria assim um desafio de recomposição, de reformulação imaginária, de constante tentativa para definir a sua verdade. Escrever o eu seria no fundo tentar ser verdadeiro” (LEJEUNE; VILAIN, “Entrevista a Annie Pibarot”, 2014: 226).

A maneira automática, quase mecânica, com que o personagem do irmão ausente leva a vida traduz, de algum modo, a própria rotina ociosa do narrador-protagonista, como se uma vida recuperasse – ou inventasse – a outra, justificando um modelo que passou a ser adotado com a morte da mãe, a principal condutora daquela família. Tratar-se-ia de uma espécie de torção autorreferencial, mas sempre atenta a reconhecer o próprio no que é alheio.

A mí siempre me preguntaron por qué en *Ocio* son dos hermanos y por qué no tres; porque a mi otro hermano yo no estoy capacitado para narrarlo todavía, esta tan increíble el tipo, por un montón de vicisitudes, que no, no estoy preparado para ponerlo a él. *Pude narrar al que me sigue a mí*, pero no pude trabajar con el otro, no tengo capacidad estilística para pasarlo a esa instancia y poder armar algo interesante con él, que lo trascienda a él y que se convierta en relato, en musiquita, ¿no? En ese sentido, digo que no tengo imaginación (grifos nossos, CALARCO; GALLINA, 2011: 280).

Dando continuidade à entrevista já citada e à ideia de “não ter imaginação”, Casas afirma que somente conseguiria trazer a figura do irmão com quem pode estabelecer alguma conexão, armando algo passível de se converter em relato. A imagem de algo que lhe é substancialmente estrangeiro, mas também íntimo, ou seja, falar daquilo que excede a singularidade, a vida particular – “a ética da narrativa se combina aqui com esse testemunho de si mesmo que supõe a marca gramatical do *eu* – e, ainda, desses ‘outros eu’ ou ‘eu como outros’ que atravessam o mesmo firmamento”, conforme Arfuch no artigo “O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea” (2009).

Tal construção autoral do escritor ficcionaliza um “eu” que narra em primeira pessoa e, que, para traduzir em narrativa fragmentos e segmentos de sua própria experiência vital, recodifica-a em uma linguagem particular: a dureza na elaboração da figura exterior (o irmão) também o é daquela que narra – imediatista, estanque e marcadamente cotidiana. Além disso, remete a pequenas cenas da vida diária e a um drama particular sem recorrer a temas universalistas; sem aprofundar o conteúdo, tampouco tentar esvaziá-lo, a intimidade inofensiva de hoje, conforme mais uma vez Kamenszain, parece estar se ocupando de simplesmente registrá-lo em seu instante.

E Casas o faz em um lugar apartado de qualquer modelo autobiográfico propagandista, sobretudo considerando *Ocio* e *Veteranos del pánico*⁷⁴ –, visto que revela o íntimo de sua história sem apelar a qualquer tom confessional. Em sua escrita, é possível encontrar:

la habilidad deslumbrante de trabajar con los materiales extraídos de los episodios de la autobiografía [...] y *no volverse poesía confesional, no ceder a la trampa de la identificación, refractar al patetismo*, que es el riesgo más frecuente de poéticas demasiado apegadas a verificar su autenticidad con los hechos realmente ocurridos en el plano de vida, como si la poesía necesitara ese tipo de certificaciones e hiciera de ellos el nudo de su verdad (grifos nossos, FOFFANI, 2012: 19-20).

Embora fincado na análise da poesia de Tamara Kamenszain, e podendo ser estendido a outras novelas familiares, o prólogo de Enrique Foffani é bastante preciso também ao se considerar as novelas de Casas. Tratar-se-ia de uma narrativa atravessada por uma experiência vital que a impulsiona, mas sem dar lugar a sentimentalismos e sem a necessidade de atender a um compromisso de autoridade ou de verdade⁷⁵.

A construção de um “eu”⁷⁶ que traduz na escrita os dados biográficos do autor que, curiosamente, estão fora de sua cronologia pública (divulgada

74 A novela, publicada pela primeira vez em 2005, constitui, assim como *Ocio*, o núcleo central de um relato familiar proposto por Casas. Enquanto, como já visto, *Ocio* se fundamenta nos integrantes masculinos da família (o pai e o irmão do narrador) logo após a morte da mãe, *Veteranos del pánico* tem como ponto central a figura da mãe do narrador, recortada a partir do cenário da cozinha, reunindo-se frequentemente com as irmãs e nutrindo uma relação via postal com a própria mãe. Por suas similaridades e pontos de reflexão mútuos, *Veteranos del pánico* foi escolhido para ajudar a dar forma a este capítulo.

75 Mesmo porque, conforme Perrone-Moisés, ao falar a respeito dos limites do eu, “quando narramos nossa vida ou algum acontecimento dela, alimentamos autoficções. São elas que garantem nossa estabilidade como sujeitos individuais, que nos permitem dar um sentido a nosso passado e planejar nosso futuro. Entretanto, esse sujeito individual e esses sentidos, passados ou futuros são sempre provisórios, sempre imaginários, no sentido psicanalítico. E quando essa narrativa pretende ser literária, a distância entre o discurso e a realidade é ainda maior” (2016: 209).

76 De acordo com Daniel Nimes, em “*La voz extraña: Fabián Casas y la construcción de una voz geracional*” (2010), “la infancia y adolescencia en Boedo, la vida adulta como escritor, la muerte de la madre, la relación con el padre son algunos de los elementos recurrentes que enlazan al sujeto poético y literario en general de las obras de Casas con el propio sujeto real Casas. Esa voz imaginaria que construye su poesía, entonces, es una voz que aparece marcada con fuerza por la figura autoral” (1827).

extensamente na internet e em entrevistas): o período de sua infância e juventude (do ano de 1965 aos seus 20 anos), que constituirá o núcleo temático mais forte de sua narrativa, ainda é uma passagem desconhecida da história de Casas.

Nesse sentido, verifica-se no escritor uma necessidade de se afirmar (afirmar esse “eu”), sem aprisionar o sujeito que precede a criação das novelas, mas transformando a intimidade associada a ele em valor de uso, aproveitando tudo o que lhe serve para continuar escrevendo, indo além das vicissitudes da enunciação: “escribir para estos poetas aparece como una imediatez: ninguna previa, ningún pedido de permiso, ningún ritual de iniciación lleva al sujeto que escribe a cuestionarse en su condición de tal” (KAMENSZAIN, 2016: 446).

A singularidade de uma escrita firmada, enfim, pela intimidade que habita *Ocio*⁷⁷ e o autor em questão, essencial para sua interpretação, que também traz, como apontado nos Capítulos 1 e 2, um ritmo e uma presença atuais.

3.2 Um lugar para a intimidade

Em geral, para definir o íntimo, busca-se sua oposição no público, como se o primeiro estivesse perfeitamente ordenado com a ideia de privado e, por consequência, dentro de uma articulação entre o individual e o social⁷⁸. Mas a questão da intimidade, ao menos aquela trazida aqui, bastante comparti-

77 Pensando-se em uma possível definição desse campo em que se encontraria a novela, bem como outros escritos próximos do autor, aponta-se a seguinte variação proposta pelo crítico francês Michel Leiris: “um livro que não seria nem diário íntimo nem obra acabada, nem narrativa autobiográfica nem obra de imaginação, nem prosa nem poesia, mas tudo isso ao mesmo tempo. Livro concebido de maneira a poder constituir um todo autônomo a qualquer momento que (pela morte, entenda-se) seja interrompido. Livro, portanto, deliberadamente estabelecido como obra eventualmente póstuma e perpétuo *work in progress*” (LEIRIS *apud* LEJEUNE, 2014: 32).

78 “Como definir a intimidade?” é uma questão historicamente percorrida por críticos que se ocupam de questões (auto)biográficas, passíveis ou não de narração, sobretudo a partir da Segunda Guerra Mundial. Para César Aira, por exemplo, no artigo “La intimidad” (2007-2008), a defesa da privacidade seria mais ou menos intercambiável com a defesa da intimidade, mas reconhecida dentro de um campo-espaco público. Já para Leonor Arfuch, em “Cronotopías de la intimidad” (2005), embora, em um primeiro momento, a intimidade correspondesse a uma condição essencial do ser humano, seria uma sutil gradação do privado, inscrevendo-se, assim, na distinção clássica dos espaços da modernidade, além de se tratar de “una zona incipiente, de obligada exploración, donde despunta la nueva subjetividad moderna” (219).

lhada por escritores contemporâneos, ultrapassa tais ideias, criando outras e novas perspectivas:

Estamos, sin embargo, ante una inclusión que no pretende profundizar en ciertos contenidos en detrimento de otros. Tampoco pretende, como sí buscaban las vanguardias, descolocar cualquier pretensión de profundidad esencialista. Ahora se trataría de rozar superficialmente la mayor cantidad de contenidos posibles con el solo fin de incluirlos. *Eso sería hoy la intimidad: una tarea inclusiva, superficial y, se podría agregar a esta altura, inofensiva*. Es que tampoco gravita acá el peso del escándalo, porque si el malditismo había intentado deconstruir los con contenidos esencialistas diciéndolos mal, ahora a aquella obscenidad del decir le corresponde una naturalización semántica donde todo es intercambiable. Se trata de alternar cuantitativamente diferentes actividades (grifos nossos, KAMENSZAIN, 2016: 465-71).

Nesse sentido, a intimidade desses e nesses escritores não convergiria para questões como superexposição, essencialidade ou noções de verdade absoluta, e sim para aquelas ligadas à construção de uma imagem, não necessariamente (ou diretamente) identificável⁷⁹, isto é, que faça as vezes de uma memória coletiva – pensando-se aqui a partir de um caráter de universalidade, e não de uma memória geracional, como descrito no Capítulo 2.

Trata-se de uma imagética sem um “eu” onipresente, sem suas marcas tão deterministas, na qual, novamente, prevalece mais o objeto que o sujeito, ainda que o primeiro disposto a partir da percepção do segundo. Em outras palavras, o caráter íntimo da narrativa (doméstico, confessional ou privado) é configurado por meio de um sujeito necessário, mas não o principal da cena – espaço, tempo, objetos, sujeito formando, em sua potência individual e coletiva, microgestos da experiência dentro de uma busca,

79 Embora a ideia da presença de um “tu” ao falar sobre um “eu” esteja implícita – “falar de si mesmo por escrito é comunicar-se com um leitor virtual, o qual, por sua vez, pode buscar, na individualidade do escritor, as semelhanças com ele mesmo e as respostas que lhe faltam em sua existência individual” (PERRONE-MOISÉS, 2016: 206) –, uma questão que atravessa os estudos sobre escritas de si.

novamente, da presença, constituída, por sua vez, em um imaginário de imediatismo⁸⁰:

Haciendo esfuerzos, empecé a levantarme al mediodía para comer con mi viejo y mi hermano. Era una parodia bastante bien lograda. Durante un tiempo comimos en silencio o intercambiando algunos comentarios deportivos (mi viejo y mi hermano eran fanáticos de San Lorenzo), pero después mi viejo puso el televisor portátil y comíamos mirándolo y ya casi no hablábamos. No hay cosa que me deprima más que comer con un televisor encendido. Para peor, mi viejo muchas veces se ponía de espaldas al televisor, sin mirarlo; pero parecía necesitar el fogonazo detrás suyo y las voces eléctricas de los conductores de los noticieros, para poder comer en paz (CASAS, 2010: 41).

Recorrente em *Ocio*, o evento descrito faz parte de várias cenas criadas-vividas por Andrés Stella: o modo como aquele núcleo familiar passou a se comportar a partir da ausência da mãe, promotora de sua integração e de colocar vida àquela casa⁸¹. Essa paródia bem-feita resulta de uma espécie de relação forçada entre pai e irmãos que, de algum modo, fazem uma tentativa de retomar o que eram e aquilo que formavam anteriormente.

Nesse ínterim, três aspectos chamam a atenção – a questão do espaço em que a cena se desenvolve, a presença do televisor como um condicionador dos sentimentos e das ações dos personagens, e o tempo da cotidianidade –, que fomentarão o lugar da intimidade aqui proposto.

A questão de espacialidade porque, retomando Kamenszain, “aquí el sujeto y lo que lo rodea ya pueden decirse juntos porque, lejos de hablar

80 Trazendo uma imagem significativa a respeito, rememorando mais um vez Jean-Luc Nancy, “este presente [aquilo a que Edmund Husserl chama ‘presente vivo’] é o *agora* de um sujeito que dá, em primeira ou em última instância, a sua presença ao presente, ou o seu presente à presença. Nos termos que emprego aqui, direi que o ‘presente vivo’ ressoa, ou que é ele mesmo ressonância e que não é senão isso: ressonância de uma na outra das instâncias ou das estâncias do instante” (grifo do original, 2014: 37).

81 Retomando a metáfora sobre as ilhas que se formaram depois da desintegração familiar provocada pela morte recente da mãe, uma protagonista ausente, “*Cada uno es una isla*, sentencia y divide la casa en zonas diferentes. Su madre representaba el cruce de caminos donde la familia se encontraba. Sin ella, cada uno hace lo que puede” (grifos do original, 9), segundo Marilina Winik em “Una aproximación imposible a una transposición posible: Fabián Casas y los dos textos de *Ocio*” (2011).

por propia iniciativa, este sujeto ha sido tocado por el señuelo de su entorno” (2016: 1495). Mais do que apenas representar algo constituído ou posto sem evidenciar nenhum aspecto significativo, o espaço é parte importante da novela, essencial para o seu desenvolvimento. Além do bairro de Boedo, aspecto referencial-chave para ler as produções poéticas e de prosa de Casas, como evidenciado no capítulo anterior, há um espaço característico tanto para a construção de *Ocio* quanto para a constituição do caráter de intimidade proposto: a casa⁸².

Para Arfuch, em “Cronotopías de la intimidad”, a casa é um espaço simbólico por excelência, capaz de condensar todas as coordenadas do lugar, como casa natal, lugar de origem, amparo, abrigo, refúgio, morada etc.⁸³ Como brevemente indicado no Capítulo 2 e em vários momentos deste trabalho, ao mesmo tempo que o espaço-temporalidade é indissociável da experiência humana, é impossível pensar a vida sem o cenário em que se efetua. Trata-se de uma pequena geografia universal que se investe de valores físicos e metafísicos e acumula tempos múltiplos e comprimidos, presenças afetivas e ameaçadoras, do sótão ao terraço, dos rincões da felicidade aos recantos da solidão.

A cozinha⁸⁴, por exemplo, torna-se um microcosmo para a reconstituição (ou a tentativa de) da família – é nela, por exemplo, em que se dão os poucos diálogos entre Andrés Stella e o irmão e o pai, além dos almoços-

82 Em *Veteranos del pánico*, há, inclusive, uma distinção a respeito: “¿Empiezo por el barrio o empiezo por la casa? Mejor por el barrio, que contiene la casa. Una casa como la que yo tuve era de alguna manera un bonsái del barrio” (CASAS, 2010: 85).

83 Sobre o assunto, vale citar o livro de Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (2000, texto original de 1957), que, ao tratar especificamente sobre a casa, afirma que, para um estudo fenomenológico dos valores da intimidade do espaço interior, esse lugar constitui um ser privilegiado, sempre e quando considerado em sua unidade e complexidade, tratando de integrar todos os seus valores particulares em um valor fundamental. Segundo o autor, dando substância ao que Arfuch apresenta, “la casa es nuestro rincón del mundo. Es – se ha dicho con frecuencia – nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término” (28). E, ainda, em uma passagem bastante poética, “en esas condiciones, si nos preguntaran cuál es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz” (39).

84 “En la parte de atrás de mi casa se alzaba la cocina. Central de inteligencia desde donde mi vieja monitoreaba los destinos de toda su familia (la mamá de mi mamá se había reproducido demasiado y tiró en el mundo ocho hijos, tres machitos y cinco hembras quienes hacían lo que podían en diferentes puntos del país, trabajando como sirvientes, hacheros, municipales, electricistas, plomeros, etc. Las hembras que habían conseguido casarse, eran amas de casa)” (*Veteranos del pánico*, CASAS, 2010: 95).

-homenagem à mãe e dos raros momentos em que o irmão transita pelo ambiente. Um espaço de encontro e, se é possível dizer, de luto; a morte da mãe reúne e, ao mesmo tempo, separa⁸⁵.

O ambiente da cozinha, nesse sentido, se dá como uma esfera da interioridade, da intimidade, também colocado a partir da imagem do quarto do narrador-protagonista, lugar onde incidem suas angústias, sua solidão, seu luto, seu ócio, configurando um mundo próprio.

Já o televisor ligado durante o almoço, ao qual ninguém presta muita atenção, mas que, de algum modo, torna aquela reunião menos opressiva, desperta diferentes sensações – ao irmão, por exemplo, não importava a sua presença constante, e sim o barulho que o pai fazia ao mastigar, como descrito posteriormente; ao pai, representava apenas uma forma de garantir a manutenção de uma rotina pessoal (e que só faz sentido em sua mente); e ao próprio Andrés Stella, a causa de algo depressor, triste. Como dito no Capítulo 1, mais do que descrever o objeto, trata-se de situá-lo na cena, quase como se fosse, também ele, um personagem; emoções expressas que encontram um correlato objetivo, isto é, um jogo de objetos (no caso, a percepção que se faz de um no cumprimento da narração) como uma ressonância emotiva. Mais uma vez, o caráter subjetivo da narrativa dado por questões que extrapolam apenas a primeira pessoa ou um drama particular.

Um terceiro momento do excerto apresentado corresponderia à ânsia de recuperar o tempo da cotidianidade, que compõe o caráter de intimidade da história, além de dar forma ao tempo presente⁸⁶.

Criticada por Navas – com razão para tal –, essa tendência ao que ele chama de se voltar ao *humus* normal da vida, estaria “mais próxima ao fugir da exceção do que da regra, por colocar ironicamente essas antinomias, [(...) inclinando-se] para um achatamento sem relevo, para um hiper-realismo e regressão do eu” (2017: 116), aproximando-se, ainda, muito mais

85 “Mi vieja era el cruce de caminos donde nos encontrábamos. Era el motor. Una familia necesita siempre de un motor; porque si no es evidente la parálisis que se forma cuando varias personas se amontonan por mandatos biológicos” (*Ocio*, CASAS, 2010: 11).

86 Citando o texto-chave para os momentos iniciais deste capítulo, significa pensar, embora faça-se referência a poetas contemporâneos posteriores a Casas, “en un ultrapresente que no quiere perder nada pero tampoco quiere ganar alguna densidad [...] lo que se consignaría ahora sería una nueva especie de intimidad que parece tomar, de aquí en más, un carácter éxtimo” (KAMENSZAIN, 2016: 383). O último termo considerado a partir do conceito lacaniano de “extimidade”, em que o mais íntimo habita fora, e não dentro do ser, como um real que habita o simbólico.

do clímax da banalidade ou do universo do neutral ou inexpressivo. Aqui, porém, faz parte de um modo de observar a zona simbólica do íntimo, resgatando essa escrita do “eu”, segundo novamente Arfuch:

Essa qualidade fulgurante da vivência de convocar num instante a totalidade, de ser unidade mínima e ao mesmo tempo ir “além de si mesma” em direção à *vida em geral* – de iluminar, resgatar, entesourar – é talvez o que faz dela um dos significantes que mais insistem no espaço biográfico e, poderia afirmar, um dos mais valorizados na cultura contemporânea. Impregnada de conotações de imediaticidade, de liberdade, de conexão com o “ser”, com a verdade de “si mesmo”, vem também atestar a profundidade do eu, dar garantia do “próprio” [...] ainda que a “totalidade” não tenha um caráter de completude (grifos do original, 2010: 82).

Sem pedir licença ou permissão, esse sujeito e tudo aquilo que o acompanha irrompem na narrativa – “la forma se ve atravesada y a menudo deformada por una pulsión experiencial que la excede” (GARRAMUÑO *apud* KAMENSZAIN, 2016: 371), constituindo um relato que, ao final, compreende apenas uma verdade própria, a qual pode ser também comum. A intimidade trabalhando, nesse sentido, como uma espécie de laboratório da verdade de si – dando a ver, ao satisfazer a ideias preconcebidas desse espaço biográfico, mas também ocultando, quando suprime aquilo que não quer ser dito. Um texto do “eu” idealizado mediante um deslocamento que o sujeito identifica ou não, marcando os dois momentos de subjetivação ou dessubjetivação que comporta o processo de constituição enunciativa.

Trata-se de reconhecer um novo grau do íntimo – diapasão do íntimo humano –, sem metáforas, excessos ou voltado a destrinchar esse “eu” que narra, mas que torna possível “que tudo seja herança comum e as escalas das coisas transformáveis, o macro em micro e vice-versa, em novas cosmologias do sentido, [uma] estratégia do relacional [...] que permite outra ecologia da verdade, do universal, do real, da intersubjetividade” (NAVAS, 2017: 129).

3.3 Recordar-se é morrer⁸⁷

Na autobiografia, entre a experiência de vida e a sua grafia irrompem-se a morte e um aparente paradoxo. É pela ruptura, consequência da retirada abrupta do sujeito do solo empírico, que a morte (a escrita) estampa e revela a vida (experiência). A morte autobiográfica não é a cova, rasa ou profunda, onde o sujeito foi depositado pelas circunstâncias da vida domesticada pelas convenções sociais e passou a ser mastigado pelos vermes machadianos; ela é o túmulo, erguido à luz do sol e da atenção cabralinos e à espera do leitor (SANTIAGO, 2003: 10).

No prefácio ao livro *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica* (2013), de Sylvia Molloy, Silviano Santiago fala de uma das principais figuras de que a crítica faz uso para tratar da autobiografia: a prosopopeia. Nesse sentido, estaria a ideia de que escrever sobre si mesmo seria uma tentativa, sempre renovada e sempre fracassada, de dar voz àquilo que não fala, de trazer o que está morto à vida, dotando-o de uma máscara (textual). No caso de *Ocio*, valendo-se desse conceito, é possível dizer que o narrador-protagonista também empresta palavras a seres que não estão mais ali para dizer – ele mesmo, o ser de outrora⁸⁸; e a mãe, a quem ainda não conseguiu que se deixasse ir.

Em um primeiro momento, recobrando memórias, das mais diversas, ainda que eventualmente ligadas a um presente (o qual, por sua vez, também intervém na elaboração do passado), como se fruto de uma experiência vivenciada no momento da narrativa. Na única parte do texto em que Andrés Stella fala diretamente da morte da mãe, pode-se verificar tal proximidade:

87 “O tema [do luto] é vasto e nobre desde que Montaigne nos ensinou que *escrever é aprender a morrer* e Hegel insistiu que o espírito é o osso e a cultura, suas ruínas” (grifos nossos, DUNKER, 2017: 42).

88 Nesse sentido, vale trazer a ideia exposta por Berta Waldman, no texto “Diante da linha de sombra: o *blog* de Yoram Kaniuk”, ao tratar a respeito da fórmula trazida por Rimbaud – *je est un autre* (“eu é um outro”): “a posição de Rimbaud quebra a hegemonia do ‘eu’ e recusa a concepção cartesiana que dá ao sujeito a faculdade de coincidir com ele mesmo no ato de pensar. Nesse sentido, é falso dizer ‘eu penso’ quando se deveria dizer ‘alguém em mim pensa’ [...]” (2018: 8).

Mi mamá murió en mayo del 85, de un ataque de hipertensión arterial. Estuvo una semana en coma en un hospital de la obra social de mi papá. La noche que volvimos a casa después del entierro, me fui a la terraza a tomar un café. Hacía bastante frío y el cielo estaba terriblemente estrellado. Siempre me dio vértigo mirar el cielo estrellado; pero esa noche no podía apartarle los ojos. Lo miré tan fijamente y durante tanto tiempo que la redondez de la luna me pareció un agujero a través del cual se veía una claridad que para nosotros estaba vedada (CASAS, 2010: 11).

Embora o narrador faça referência a um acontecimento passado, pela leitura do restante da história, é possível ver que se trata, na verdade, do evento que, aparentemente, desencadeou sua situação atual. Não há o distanciamento necessário para recobrar essa memória – o agora está diretamente pautado pela morte da mãe, episódio que acabou desintegrando a estrutura daquela família e fez o personagem estar nesse caminho solitário de não fazer nada de concreto ou produtivo.

Nesse clima, inscrevem-se processos muito distintos de luto – o irmão opta por se alienar trabalhando, o pai quer atravessar rapidamente esse processo de dor e Andrés, de algum modo, tenta, como a própria memória a que alude e a nova rotina a que se impõe, (re)construir-se como sujeito, tal como sugere Christian Dunker, no livro *Reinvenção da intimidade – políticas do sofrimento cotidiano* (2017), um compilado de vários textos do psicanalista:

Fazer o luto, como qualquer psicanalista advogará, não é meramente esquecer ou desligar-se de um ente ou objeto querido. Implica reconstruir relações que se revelam apenas após a perda; é descobrir do que eram feitas tais relações para, em seguida, ativamente, deixar que o Outro nos deixe. Contudo, o grande drama é que não sabemos de saída o que foi perdido⁸⁹.

89 “Pero, ¿qué ha pasado? Nada asignable ni perceptible en verdad; cambios moleculares, redistribuciones de deseo que hacen que, cuando algo sucede, el yo que lo esperaba esté ya muerto, o el que tendría que esperarlo, todavía no haya llegado” (2002: 203) – conforme Deleuze e Guattari ao tratar da novela “The crack up”, de Fitzgerald, reforçando o caráter de *nouvelle* (ou “novela curta”) de *Ocio*. Não se sabe, de antemão, o que foi, o que está sendo ou que será perdido, algo que não se conhece necessariamente ao longo da leitura da narrativa.

[...] Assim, o processo começa pelo inventário marcado pela lembrança compartilhada daquilo que não sabemos ainda a extensão nem a essência (42).

O mirar do céu estrelado que lhe dava vertigem transforma-se em uma possibilidade nova, a criação de uma nova perspectiva, assim como estará a vida de Andrés Stella daquele evento em diante, uma “mezcla de adolescencia y juventud, siempre imprecisa, a la que no encuentro la vuelta” (CASAS, 2010: 12) – processo que perdurará durante todo o livro, lidando com a ideia da falta, da separação ou da ausência de sentido que acompanha o tema e a realização da ideia de morte, assunto que será abordado de modo mais detalhado a seguir.

3.3.1 Guarda do acontecimento: um sujeito da memória⁹⁰

“A memória é a cola que mantém
nossa personalidade íntegra.”

Ewald Hering (*apud* MARKOWITSCH, 2009: 63)

Um dos procedimentos mais importantes para a composição do espaço dito biográfico – trazendo à luz os conceitos de Arfuch –, embora conduzido de modo único, em *Ocio* é a memória. Mas não de qualquer tipo, tampouco reduzida ao objetivo primário da lembrança. Compreende pensar em uma memória episódica, aquela que permite fazer viagens no tempo⁹¹, recuperando experiências, refletindo a nossa história como indivíduos e ajudando a (re)construir o sujeito, visto se tratar de um “eu” fragmentado, aberto e

90 Para a apresentação desse conceito, vale uma nota de uma declaração de Mario Vargas Llosa em *A verdade das mentiras*, conforme menção de Azevedo: “os romances mentem, mas existe o verso da medalha: ‘mentindo, expressam uma verdade curiosa, que só se pode expressar encoberta, disfarçada naquilo que não é’. Em tudo o que escreveu, confessa, partiu de experiências vívidas na memória, estimuladoras da imaginação, para transformá-las em palavras que encarceram, no tempo artificial e restrito da narrativa, a torrente sem margens do tempo real” (LLOSA *apud* AZEVEDO, 2018: 89).

91 “Me encantaba frotar las piernas de mi mamá con mis pies. Lo hacía para poder dormir. Este es mi recuerdo más antiguo. Ya dormido, me pasaban a mi pieza. Fui un chico muy débil de los bronquios y propenso al insomnio. Así que me las tuve que ingeniar para poder dormir. O eran las piernas de mi mamá o me la pasaba leyendo comics. O me llevaba soldaditos y autos a la cama” (*Veteranos del pánico*, 2010: 77).

indefinido, sempre uma “re-presentação”. A última se refere a uma ideia de Sylvia Molloy, ao falar da autobiografia; para a autora, esta seria:

um tornar a contar, pois a vida a que supostamente se refere é, por si mesma, uma construção narrativa. A vida é sempre, necessariamente, uma história; história que contamos a nós mesmos como sujeitos, através da rememoração; ouvimos sua narração ou a lemos quando a vida não é nossa (2013: 19).

Nesse sentido, remete-se a uma ideia de que não é possível se contar, contar sobre si mesmo, sua própria vida, sem construir um personagem para si, sem elaborar um roteiro, sem “dar feição” a uma história. Em outras palavras, que não existiria narrativa retrospectiva sem seleção, amplificação, reconstrução, invenção. Conforme Jürgen Straub, em um texto sobre memória autobiográfica e identidade pessoal, nessa composição é preciso “*estar em sua própria companhia, observar-se, avaliar-se e experienciar-se, testar-se e retratar-se*, nessas e em outras atividades autorreferenciais não há nada firme onde se segurar, porque o *eu* em si não é firme nem constante” (grifos do original, 2009: 80-1).

Son las seis de la tarde y ya se pone oscuro. Estoy tirado en mi pieza, escuchando *Abbey Road*, de Los Beatles. Escucho sobre todo el lado dos, ese es el que me gusta. Canciones enganchadas o, mejor dicho, una melodía original que va sufriendo mutaciones. Los Beatles; esos sí que eran grandes. Lo puedo asegurar. *No hay muchas otras cosas que pueda asegurar. A lo sumo puedo escribir, citar, poner fechas*⁹². Por ejemplo: el verano tardó muchísimo en irse. Un calor húmedo y terrible, sábanas húmedas, cigarrillos doblados, olor (grifos nossos, CASAS, 2010: 9).

92 Conforme Straub, a respeito dessa memória autobiográfica a que faz referência o personagem Andrés Stella oportunamente, “o passado, como construção mental ou mnésica que marca nossa experiência e orienta as nossas ações, depende de nossa interpretação do presente e das nossas expectativas em relação ao futuro. Isso parece paradoxal e complicado, e de fato o é. Uma pessoa é certamente o produto temporário da história que deve ser concebida como *acontecimientos* [que] nunca são completamente verbalizados. Ainda assim a pessoa é, também, um produto de uma história que só se torna realidade como uma *historia de vida recordada* e *nessa forma simbólica* possui efeito psicossocial [...]” (grifos do original, 2009: 84).

Casas organiza *Ocio* como um constructo de um imaginário, também ele em construção, visto resultar das recordações, memórias, imagens trazidas por esse sujeito que, em suma, pode apenas escrevê-las, citá-las, datá-las, mas não as assegurar. O trecho, que abre a novela, parece já antecipar uma preocupação ou mais um aviso do narrador-protagonista ao contar essa história em primeira pessoa: nenhuma memória é completa ou fiável.

Como afirmado por aquele considerado o “pai” da “autoficção”, Serge Doubrovsky, “as lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem disso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa” (2014: 121-2). É também dele a ideia de que todo contar de si é ficcionalizante; assim, a autoficção seria um gênero híbrido, que mescla realidade e ficção, em uma narrativa que oscila entre o autor e o outro ficcional, voltando à questão da criação de um personagem para si quando desse tipo de escrita.

Nada pode ser certificado, testificado, e tudo, ao mesmo tempo, pode ganhar um formato de verdade, um reduto de factibilidade. Antes, o mais fundamental é dar a conhecer, não necessariamente buscando uma fidelidade sensível ao que foi vivido ou uma especificidade dessa escrita do “eu”. O narrador parece arrogar-se a liberdade de transformar os fatos, os acontecimentos e mesmo as emoções vividas, condicionando-os a uma produção imediata da experiência.

Trata-se da ideia da relação direta entre sujeito e linguagem, ou melhor, a necessidade de sua existência mútua para sua conformação e continuidade, conforme, novamente, as ideias propostas por Meschonnic apresentadas no Capítulo 1: “*a linguagem é, a cada vez, o sujeito inteiro. Sua história*. Que significa mais o que ele não diz do que o que ele diz. O que interessa é descobrir como. O incomunicado é o que se comunica antes de tudo” (grifos nossos, 2006: 4). A forma-sujeito da narrativa:

Me paro. Pongo otra vez el lado dos de *Abbey Road*. Me sirvo café; aunque ya no le siento el gusto, porque lo estuve tomando toda la tarde y lo que siento es una presión en los ojos y llagas en la boca, justo debajo de la lengua. Vuelvo a la cama. Ayer hice casi lo mismo. Me levanté al mediodía, almorcé con mi viejo y mi hermano, porque era domingo y estaban en casa. Después subí a la terraza a fumar un cigarrillo. Como había un sol mediocre, bajé a la cocina y me preparé

un café y me metí en la pieza a escuchar *Abbey Road*, de Los Beatles. Abajo, en el patio cubierto, mi viejo se paseaba en pijamas. Envejeció en estos últimos meses como un millón de años. Yo lo miraba a través de las rendijas de la ventana de mi pieza (CASAS, 2010: 9-10).

O movimento regulado, quase mecânico, do narrador-protagonista na cena reverbera e é reverberado pela estratégia de linguagem utilizada – frases curtas, fragmentadas e interrompidas subitamente, verbos no presente (ou em um passado recente), desenvolvimento raso das ideias, cadência marcada –, como um contínuo entre corpo e linguagem. E mais: como uma espécie de memória imediata (a de duração instantânea, mas também aquela que não é fruto de uma demorada rememoração), sem, como já dito, o distanciamento que seria necessário para esse tipo de construção narrativa. A memória, em articulação com um repertório pessoal implícito, também produzida no instante.

Tem-se acesso a uma rotina de um sujeito (e ao próprio sujeito) que, como sua narração, está ligada a uma forma de vida cujas diretrizes estão traçadas pela ociosidade (acordar tarde, ouvir música, tomar café, fumar etc.), como se o leitor pudesse escutar o ritmo da vida desse personagem tendo em vista esse momento suspensivo pelo qual está passando. “O ritmo é o movimento da voz na escritura. Com ele, não se ouve o som, mas o sujeito” (MESCHONNIC, 2006: 43). A produção de uma forma – disposição, configuração, organização – do sujeito; uma forma-sujeito.

Vale também fazer menção a outro tema ligado à memória, já mencionado no Capítulo 2, que é a presença de uma “voz extraña”⁹³ para a construção da própria figura de Casas como escritor. E isso em dois tempos: uma espécie de distanciamento crítico necessário durante a prática da escrita e

93 Em ensaio homônimo, Casas indica que não se pode definir essa voz; que ela simplesmente irrompe a partir de todas as outras vozes – literárias ou não – que o antecederam ou que o interpelam diariamente, “ [...] encontrarse con la Voz Extraña no es como respirar sino como ser respirado. No la podemos llamar, pero si podemos propiciarla vaciando nuestro canal. ¿Cómo se hace esto? Bajando el ego hasta el mínimo, liberándonos de los apegos que nos esclavizan y volviéndonos inaccesibles. Hay que buscar el equilibrio, no la inteligencia. Y todo esto se logra con disciplina. Sé que estas palabras suenan a la basura de la autoayuda, pero no puedo expresarme mejor y les pido disculpas. Tal vez deba pasar de nuevo de lo abstracto a lo concreto” (2016: 336-7).

uma “família criadora” que caracteriza o seu projeto de escritura, à qual faz também referência nos seus textos⁹⁴.

Ainda que não seja uma questão imediatamente visível, deve-se considerá-la no conjunto das produções do autor, visto que corrobora com a ideia de certa instabilidade de sua escrita, o seu não compromisso com um projeto de verdade, e a do trabalho de escritura. Nos *Diarios de la edad del pavo*, por exemplo, é possível acompanhar vários processos que envolveram a produção de livros de poesia e prosa, incluindo *Ocio*, de Casas, paralelos a leituras realizadas daquilo a que denomina “kata literario” no ensaio “Rita y Bertoní”⁹⁵, que, indubitavelmente, o influenciam e permitem que o leitor confie desconfiando daquilo que é colocado no papel.

3.3.2 Como viver o luto?

Cosa rara, su voz que conocía tan bien, de la que se dice que es el grano mismo del recuerdo (“la querida inflexión...”), no la oigo. Como una sordera localizada...

Roland Barthes (2009: 17)

Nesta epígrafe, em que Barthes se remete à morte da mãe, em *Diario de duelo* (2009, texto original de 1979) é possível observar um dos temas centrais de *Ocio* – perguntar-se a respeito de como enfrentar a morte da mãe, dizendo-a e preservando, em algum sentido, a sua memória.

Essencialmente, os livros de Casas têm como foco um espaço determinado pelos laços e pelas práticas familiares, depósitos de lembranças,

94 Acrescendo um excerto apresentado no Capítulo 2, “Entonces subí a mi pieza y me puse a leer *El juguete rabioso*. Tenía ese libro porque una tarde, hace varios años, mi viejo me preguntó qué me gustaba hacer. ‘Me gusta leer’, le dije. A la semana me compró una colección completa de clásicos de la literatura universal. Me propuse liquidar uno por semana, pero no pude. De todas formas leí *Madame Bovary*, *El jugador*, *Trópico de Cáncer* y dejé por la mitad *Por quién doblan las campanas*” (CASAS, 2010: 42).

95 Segundo o ensinamento dos grandes mestres, os “katas” são a essência do estilo de caratê – “[...] El kata es una combinación de posturas del karate de defensa y ataque. Es meditación en movimiento. Yo sé hacer dos. La Heian Shodan y la Heian Nidan. Me gusta eso, parecen servir para atacar y defenderse pero en la práctica sirven para meditar. Yo me armé un kata literario: está compuesto por estos manifiestos a los que veo como movimientos para meditar y crecer, para producir vida. La *Carta a la Dictadura Militar* de Rodolfo Walsh; *El escritor argentino y la tradición*, de Borges; El prólogo de Grombrowicz a la edición del *Ferdydurke* argentino; El prólogo a *Los lanzallamas*, de Roberto Arlt” (CASAS, 2012: 162-3).

embora os personagens se distinguem – enquanto em *Veteranos del pánico*, por exemplo, são as relações femininas (da mãe, das tias, da avó) que dão substrato à criação da novela, *Ocio* se centra nos integrantes masculinos (o filho, o pai, o irmão), ainda que precedidos pela figura da mãe, para dar vazão à sua narrativa. Contudo, é no segundo em que a questão do luto está fortemente determinada, ao tentar dar voz a alguém que já não pode enunciá-la.

Conforme Jacques Derrida, em *Memorias para Paul de Man*, “todo permanece ‘en mí’ o ‘en nosotros’, ‘entre nosotros’, a la muerte del otro. Todo se me confía a mí, todo se lega o se da a nosotros, y ante todo a lo que llamo memoria: a la memoria, el lugar de este extraño dativo” (1998: 23). Àquele que não mais tem voz, somente é possível falar por, em memória de, diante de uma experiência subjetiva com o outro, mas a partir de um repertório (ou um modo de ver) completamente pessoal. Desse modo, ao colocar em prática esses sentimentos, no desenvolvimento da escritura, Casas tenta dar conta dessa tentativa de dizer a respeito de uma experiência de ausência.

“Desde la muerte de mi vieja, hasta esa noche en el ‘Astral’, no había vuelto a escribir una sola línea” (CASAS, 2010: 22). Em *Ocio*, como já dito, a figura da mãe, embora apenas descrita a partir de sua falta, é imprescindível para a composição da narrativa, tanto como um ponto de partida quanto como algo que a rodeia, ou a assombra⁹⁶, em uma proposta circular: cada episódio começa a cada instante – relações familiares, *flashes* de amizades, decisões –, logo se repetindo de outra maneira, tendo em vista o modo como o protagonista tem levado a vida.

Pode-se dizer, retomando os conceitos de Barthes apresentados no Capítulo 1, a respeito da ideia da “anotação”, que se marcam, se isolam momentos sem o ruído aparente entre o que é comunicado e a comunicação – a partir da ausência da mãe, trazendo à tona a figura daquela que um dia representou esse papel de destaque familiar.

E, conforme María Victoria Rupil, no artigo “Avatares de la palabra escrita: la notación como posibilidad narrativa. Una lectura de Levrero, Molloy y Kamenszain” (2015): “no se trata de recobrar el pasado en la escritura:

96 Tomando novamente os conceitos de Dunker a respeito do processo de luto para matizar as ideias propostas, “os que ficam têm que se haver com a culpa de sobreviver e a raiva de ser deixado, com o lento processo de despedir-se de quem se despediu de nós. Processo que terminará com a incorporação simbólica daquele que se foi e que passará a fazer parte de nós. Não apenas em nossa lembrança ou saudade, mas a fazer parte de nós ali onde nem mesmo sabemos que ele está. Parte esquecida de nós, talvez a mais importante” (2017: 53).

allí se produce la experiencia, allí coinciden presente y memoria. Tal como lo entiende Blanchot, no se trata de narrar un acontecimiento, sino de producirlo en el relato” (211-2). A perda – causada pela morte, pela impossibilidade de escrever a novela – dá lugar à experiência de escrever.

Dos noches después de la muerte de mi madre, me despierto sobresaltado porque siento la presencia de alguien en mi pieza. No tengo que prender la luz para saber quién es.

— ¿Qué pasa? – digo.

— No sé – dice mi viejo –, me siento raro.

Está parado en la oscuridad, como si algo ajeno a su voluntad lo hubiese transportado hasta ahí y ahora no supiera qué hacer. Después se va.

[...] ⁹⁷

— ¿Te podés quedar un rato? – dice [o pai].

— Claro – le contesto.

Se recuesta completamente y su mano – como un cangrejo – se arrastra sobre la frazada hasta alcanzar mi mano. Está fría y sudada. Las manos de mi papá y las mías son iguales. Las de mi mamá eran chicas y gordas. Las de mi papá son largas y delicadas (CASAS, 2010: 13-5).

A relação distante, ainda que amável entre pai e filho, é representada de maneira bastante singela na cena – “su mano se arrastra sobre la frazada hasta alcanzar mi mano” –, assim como no restante do relato que não foi descrito, sobretudo a preocupação do filho em relação à insônia do pai ou com o fato de poder estar passando mal. Contudo, figura-se, de modo mais ressaltado, a ausência da mãe. Se estivesse viva, tal evento não teria acontecido, pois era ela quem colocava ordem às suas vidas. Além do fato de sua memória ter sido evocada a partir da comparação dos tamanhos das mãos, como se, de alguma maneira, ela ainda pairasse, estivesse ali.

Diante de todos os sentimentos que se inscrevem em *Ocio*, reverberam-se, sobretudo, lutos a partir da vontade de anotar a presença constante de uma falta, de uma perda que será eterna, a memória que se esvai *com* a mãe.

97 Nesse momento, Andrés, que não consegue dormir, vai até o quarto do pai para ver se está bem; depois, leva um chá para ele, quando se dá a continuação da cena.

De acordo com Sigmund Freud, em *Luto e melancolia* (2011), via de regra, o luto “é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc.” (47), um processo consciente e que desaparece depois de certo período, sem deixar grandes alterações demonstráveis.

Mas como, a partir dessa definição geral psicanalítica, dizer essa experiência do luto, falando da morte sem estar morto? Como dizer, dentro da história aqui em voga, essa mãe que se foi?

Si la muerte existe, es decir, si ocurre y ocurre una vez sola, para el otro y para uno mismo – ¿podemos pensar en algún otro? – excepto entre la memoria y la alucinación. Si la muerte le ocurre al otro, y llega a nosotros a través del otro, entonces el amigo⁹⁸ ya no existe en nosotros, entre nosotros. En sí mismo, por sí mismo, de sí mismo, él ya no es más, nada más. *Vive sólo en nosotros*. Pero nosotros nunca somos nosotros, idéntico a nosotros, un sí-mismo [*self*] nunca es en sí (grifos nossos, DERRIDA, 1998: 20).

A ideia aqui projetada é de que o luto se forma sempre pela irreduzível existência do outro, e agora o rastro deixado por ele, ligando-se à constatação de que tudo é finito – a memória, o outro e si mesmo. Nega-se, para Derrida, qualquer conceito de totalidade, de luto verdadeiro, “sin dejar ocasión para un inocente deseo de verdad” (1998: 23). As perdas que acontecem ao longo da vida poderão ou não ser significadas, simbolizadas, e receber um sentido que as farão caminhar na direção de um luto, mas este sempre se dará a partir da consciência do outro em si mesmo, da relação que existiu entre o eu e o outro e que se transforma, por meio desse evento devastador, em um espaço demarcado pela subjetividade.

Em *Ocio*, uma narrativa coloquial, direta e cotidiana, construída sob um olhar descritivo muito simples e, ao mesmo tempo, poderoso, com a morte da mãe (como se levasse com ela), também se esvai a possibilidade de *ser* da família, aquilo que a constituía como tal, os sons, as vozes, os ecos:

98 Jacques Derrida faz referência aqui ao amigo Paul de Man, a quem dedica esses escritos e usa como matéria para as conclusões apresentadas.

La estrategia de mi viejo era reconstruir la familia a partir del almuerzo. Eso estaba claro. Cuando vivía mi vieja era obligación levantarse a almorzar los domingos aunque nos hubiéramos acostado dos minutos antes. Si demorábamos, mi viejo ponía tangos a todo volumen y nos abría las puertas de las piezas. Con mi hermano comíamos como autómatas y volvíamos rápidamente a la cama (CASAS, 2010: 35).

Ao tentar reconstituir uma cena que fazia parte da rotina da família quando a mãe ainda estava viva, o personagem do pai busca tornar audíveis vozes que se perderam, tentando reconhecer os sons que não mais fazem parte daquela casa, daquela convivência e trazê-los à vida. Aqui, há uma tentativa do protagonista, por meio da figura do pai, de recuperar a memória da mãe – a partir de sua falta, revela-se a sua presença –, mas sem nomeá-la, e sim sugeri-la⁹⁹.

“Me espanta absolutamente el carácter discontinuo del duelo [...] Y comprendo que será preciso que me acostumbre a estar naturalmente en esta soledad, a actuar en ella, a trabajar en ella, acompañado, pegado por la ‘presencia de la ausencia’” (BARTHES, 2009: 73-5). O processo de luto, cuja intensidade ou medida não podem ser mensuradas, é dado, nos casos aqui apresentados, aos moldes do diário de luto desenvolvido por Roland Barthes, de maneira fragmentada, como um trabalho, e não como algo concluído ou mesmo com a pretensão de sê-lo.

Em *Ocio*, mas também em outros textos de Casas, o que se “escuta”, é, essencialmente, um questionamento sobre como dizer essa morte. Ante a impossibilidade de narrar e a partir da necessidade de preservar a memória daquele que morreu, faz-se presente a experiência em relação àquela perda, tentando assegurar, por escrito, o que está acontecendo: “Escribir para acordarse? No para recordarme, sino para combatir el desgarramiento del olvido en cuanto que se anuncia absoluto. El – pronto – ‘ya ninguna huella’, en ninguna parte, en nadie” (BARTHES, 2009: 124).

99 Conforme Meschonnic, como uma resposta a Jules Huret: “‘evocar poco a poco un objeto para mostrar un estado de ánimo, o inversamente, elegir un objeto y desprender de él un estado de ánimo, por una serie de desciframientos’. Y cuando él decía, en *Crisis de verso*: ‘toda alma es un nudo rítmico’, y en otra parte: ‘toda alma es una melodía, que se trata de volver a anudar; y para eso, están la flauta o la viola de cada uno’. Lo que no puede ser otra cosa, mal que les pese a los abstractores de santa esencia, que el sujeto del poema, del ritmo, del ‘me fui fiel’” (2007: 60).

A partir das questões aqui trazidas, reflete-se, de maneira geral, a respeito de para que estaria a escrita quando da inscrição, reverberação, anotação desse luto. Segundo outra vez Barthes, mas agora em *A preparação do romance*, “Para Proust, escrever serve para salvar, para vencer a Morte: não a sua, mas a daqueles que ele ama, testemunhando por eles, perpetuando-os, erigindo-os fora da não Memória” (2005: 18) – e é exatamente aí em que reside a resistência de *Ocio*. A escrita possivelmente como uma expiação, uma salvação, e, também, como um modo de iluminar o objeto amoroso da perda, testemunhando-o.

“Desde la muerte de mamá mi vida no llega a constituirse en recuerdo. Mate, sin el halo vibrante que da el ‘Yo me acuerdo...’” (BARTHES, 2009: 242) – com a mãe, depositária do passado, também se perde muito da própria história, não se tornando possível, de maneira ingênua, mais agora a sua recordação (o “yo me acuerdo”). E, ainda que o luto possa se dar de distintas maneiras, assim como as figuras a ele associadas ser entendidas (escutadas, observadas, anotadas) sob pontos de vista diferentes, esse processo será essencialmente parte de um projeto maior, perpassado por questões ao mesmo tempo íntimas e universais, encontrando, na escrita, na palavra, uma possibilidade de ser dito.

3.3.2.1 Outras mortes, outros lutos

Nas diferentes leituras feitas de *Ocio* – as interpretativas ou as sucessivas –, é possível, ainda, encontrar outras mortes ou processos de luto a que estas remetem. A morte da família, a da adolescência que se esvaiu, a da possibilidade de ser alguém que já não se sabe, ou mesmo das palavras para dizê-lo.

Entre elas, destaca-se a de Roli (embora não diretamente confirmada), um amigo da “secundária” com quem Andrés estabelece uma relação distinta daquela desenvolvida em relação à sua família. Esse personagem passa a ser o principal companheiro em sua jornada de ociosidade: “Roli se contacta con un narcotraficante y consigue un ‘trabajo’ de distribución de narcóticos para realizar conjuntamente con Andrés. Este finge ante sus familiares un trabajo común (encuestador) que le sirve de coartada para hacer las distribuciones con Roli” (GUINDON, 2014: 10). É com Roli também que compartilha as principais conversas sobre a vida, livros, amigos e, ainda, o uso de drogas. Em outras palavras, trata-se de um dos principais

personagens que lhe oferecem vida nesse processo de luto-morte que tem percorrido, em razão da morte recente da mãe.

Em uma das passagens finais de *Ocio*, ao chegar ao hospital depois de uma ligação do amigo Picasso, Andrés vê-se confrontado com Roli, conforme já citado no Capítulo 2, internado na UTI em estado terminal em virtude de uma overdose:

Me saqué el guante – tenía los ojos húmedos y me ardían –, le agarré la mano. Era un peso muerto, tibio. Y de golpe me acordé de mi vieja. Dos años antes de morir ella había tenido el primer ataque de hipertensión que casi se la lleva. Y esa vez volvió, aunque nadie lo podía creer, de un coma dos. Cuando ya se había recuperado, surfeaba en la nada: “Había una luz poderosa en el fondo de un camino por donde yo paseaba. Gente vestida de blanco salía a recibirme. Yo iba hacia esa luz y unas plantas, mientras avanzaba, me rozaban la cara. Fue una sensación de paz extraordinaria, Andrés. Ya no le tengo miedo a la muerte”¹⁰⁰.

Mi mamá me saludaba agitando su brazo derecho. Estaba con su bata roja. Con el brazo izquierdo abrazaba a Roli. Los dos se reían de mí. La enfermera que estaba detrás de unos aparatos respiratorios me miraba de reojo. Supongo que lo hacía porque yo le estaba hablando a un tipo en coma (CASAS, 2010: 71).

Assim como o devir das estações, demarcado pelo narrador-protagonista – outono, inverno, primavera, verão –, Andrés volta ao hospital para lidar mais uma vez com a morte, agora do amigo de suas últimas aventuras. Contudo, trazendo, como no restante da narrativa, a memória daquela mãe, talvez a verdadeira protagonista da novela, que, agora, a partir de uma imagem singular (uma suposta experiência de pós-morte, trabalhando mais uma vez com a ideia da visibilidade e invisibilidade) novamente o cerca e tem algo dizer. Um universo composto exatamente por tudo (a emoção do

100 Essa ideia do medo da morte é bastante interessante ao trazer uma passagem contida em *Veteranos del pánico*, resultada de uma memória de infância: “Tenía un pensamiento recurrente: ‘Un día voy a morir, mis viejos van a morir, mi hermano se va a morir, y nunca, pero nunca más vamos a volver a estar vivos’. Había descubierto la pólvora. Y ese descubrimiento me ponía la piel de gallina, me hacía sudar las manos y terminar todo transpirado prendiendo la luz de mi pieza” (2010: 77).

encontro com o amigo em uma situação de fragilidade, a doença da mãe, a rememoração de sua fala, a enfermeira que se receia da conversa de Andrés com alguém em coma) e, também, pelo vazio ou pela ausência (a mãe morta e o amigo prestes a deixá-lo).

3.4 Um elogio ao ócio

Mais do que apenas o título da novela, o ócio¹⁰¹ é tema determinante para a história de Andrés Stella – recém-saído do período de adolescência, depara-se, logo após a morte da mãe, em uma forma de vida basicamente fundamentada em ficar no próprio quarto escutando música e lendo, atividades que, “si bien son altamente significativas en cuanto constituyen un puntal en la identidad del personaje, desde la óptica del sentido común medio (el de su padre, por ejemplo) son altamente improductivas” (GUINDON, 2014: 10).

Fora dessa linha que constitui a rotina do narrador-protagonista, estão suas relações de amizade e de “trabalho” (ao vender narcóticos por influência de Roli), motivo pelo qual consegue enganar o pai, que acha que ele de fato está fazendo algum tipo de atividade produtiva¹⁰².

Embora se possa encarar como um tipo de luto pelo qual Andrés está passando, o mesmo motivo é uma desculpa para, na verdade, uma escolha consciente:

Me preguntó [Roli] de dónde sacaba la plata. “Mi viejo me tira algo de vez en cuando, no tengo muchos gastos porque no

101 A questão da ociosidade se mistura em vários dos escritos de Casas – em seus *Diarios*, por exemplo, o autor usa em alguns momentos o mesmo mote inicial de *Ocio*: “Ni el menor atisbo de escribir algo. No usé los lentes hasta ahora (19 horas). Almorzamos con Nani y Lali después de una recorrida por la avenida Belgrano viendo sillones y mesas. Los sillones alrededor de quinientos pesos. Después al Parque Rivadaria y compré un librito de ensayos sobre Pound. No sé... *estoy hundido en el ocio...*” (grifos nossos, 2017: 271).

102 Sucintamente, conforme Oswaldo Giacoia Junior no ensaio “Sim ao ócio ou ‘viva a preguiça’” (2012): “Para nossa maneira moderna de sentir e pensar, lastreada em valores herdados da cultura judaico-cristã, a ociosidade é sinônimo de preguiça, vagabundagem, inércia, lassidão, indolência, negligência, desperdício, irresponsabilidade, apatia, descompromisso, covardia e, portanto, o solo próprio para o engendramento de todas as formas de vício. O trabalho produtivo é interpretado como virtude cardinal e, além disso, como potência ética e econômica que promove e assegura a conservação e o desenvolvimento da sociedade – é por ela que o gênero humano garante a produção e a reprodução de suas condições materiais e culturais de vida. Para economistas, religiosos, moralistas e filósofos, a indolência é um perigo em ronda permanente, como um ímã poderoso, que atrai para si toda sorte de perversão: mendicância, marginalidade, parasitismo” (143).

hago nada”, le dije. Me contestó que no fuera boludo y que me esperaba en al “Astral” a las diez de la noche. Después colgó. Me quedé pensando que como mi existencia era un capricho de mi viejo, no estaría nada mal que él me mantuviera para siempre. Con un jurado imparcial, lo podía llevar a juicio y ganárselo (CASAS, 2010: 36).

Nesse sentido, a ociosidade do personagem está posta em dois sentidos: a partir da ideia de repouso total, prostração ou simulação de atividade, algo ligado à improdutividade do ponto de vista social; e da liberdade de ser quem é, como um movimento ligado, por exemplo, à criatividade¹⁰³. De todo modo, como demonstrado no excerto, “o fazer nada” é uma prática pensada e plenamente constituída, ainda que dentro da relação estabelecida com a família, no ambiente da casa; fora desse cenário, como dito, Andrés é bastante ativo. O desencantamento com o que a família se tornou (a crise familiar provocada pela morte da mãe), as dúvidas geradas pelo momento suspensivo atual e o luto permitem uma busca de modelos externos, fora do regime de trabalho a que se dedicam com afincos o pai e o irmão.

Datado da década de 1930, o texto de Bertrand Russel “Elogio de la ociosidad” afirma que “la fe en las virtudes del TRABAJO está haciendo mucho daño en el mundo moderno y que el camino hacia la felicidad y la prosperidad pasa por una reducción organizada de aquél” (destaque do original, 156). Desde aquela época, uma ideia de que a preguiça ou o ócio poderiam ser importantes para a qualidade de vida do homem – “el tiempo libre es esencial para la civilización, y, en épocas pasadas, sólo el trabajo de los más hacía posible el tiempo libre de los menos. Pero el trabajo era valioso, no porque el trabajo en sí fuera bueno, sino porque el ocio es bueno. Y con la técnica moderna sería posible distribuir justamente el ocio, sin menoscabo para la civilización” (157).

Em tempos de hiperatividade e supervalorização da operosidade – processo bastante marcado pelos novos modelos de comunicação¹⁰⁴ –, o *ritmo*

103 “A vida ativa abrange duas esferas, a da política e a do trabalho. O lazer, por sua vez, tem duas articulações, a ociosidade e o ócio. [...] Mais interessante é a segunda articulação do lazer, o ócio. O ócio não é o simples negativo da vida ativa, e sim um espaço próprio, positivo, de reflexão, de contemplação, de liberdade, de contestação, de criação artística e intelectual. Pelo ócio, o homem se liberta do mundo da necessidade para dedicar-se à busca do conhecimento e ao cultivo das artes” (161), segundo Sergio Paulo Rouanet em “Ociosidade e ócio no pensamento da Ilustração” (2012).

104 Aqui, pensando, por exemplo, no regime concebido como 24/7 (“24 horas, 7 dias da semana”), que, segundo Jonathan Crary, em *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*

desse sujeito que não estuda, não trabalha, mas que se dedica a atividades desvalorizadas de modo geral pela sociedade, como a leitura, as conversas com os amigos, a música, é um modo de também se colocar contra o próprio imediatismo promovido pela estratégia de escritura do texto.

Como disse certa vez Paul Valéry, “é preciso ser distraído para viver”, afastar-se do mundo sem se perder dele, mas retirando-se de sua pressa, para, enfim, habitar o próprio eu. A reconfiguração rítmica de uma subjetividade do presente.

(2014), passou a abranger todos os espaços e âmbitos sociais – do coletivo ao individual. Em uma das passagens do livro, o crítico afirma: “No final do século XX, houve uma integração maior e muito mais abrangente do sujeito humano à ‘continuidade constante’ de um capitalismo 24/7 que sempre foi inerentemente global. Hoje, os domínios da comunicação, bem como da produção e da circulação de informação, operando permanentemente, penetram em todos os lugares. O alinhamento temporal do indivíduo com o funcionamento de mercados, em desenvolvimento há dois séculos, tornou irrelevantes as distinções entre trabalho e não trabalho, público e privado, vida e cotidiana e meios institucionais organizados” (84).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Arranqué unas hojas que mi viejo tenía al lado del teléfono y, ya en mi pieza, las puse sobre el escritorio y escribí: "Era un muchacho sin importancia colectiva, exactamente un individuo. L. F. Céline". Dejé esa hoja a un costado y en la siguiente escribí: "Canto a tus oscuridades / a tu resplandor / estoy boca abajo y muerto hacia el mundo / derribado en un fuego invernal; / mirando pasar trenes determinados / llevando gente determinada". Lo leí un par de veces y me pareció impecable. Era lo mejor que había escrito hasta ese momento y salió así, de golpe. Traté de escribir algo más, pero no me salió nada. Puse las hojas en una carpeta y me tiré en la cama. Después volví al escritorio y leí el poema otra vez. Me siguió pareciendo bueno. Tenía ganas de mostrárselo a Picasso¹⁰⁵. Agarré una hoja más y escribí: "Madre / llegaron los huecos feroces de tus soles / los látigos de la muerte / toda esa oscuridad que no puede acabarte / ahora que tu corazón late al

105 Embora não se tenha sido citado respeito ao longo deste trabalho, o personagem de Picasso é importante para Andrés Stella, por ser o amigo que, posteriormente, descobre ser poeta e com quem trava vários debates a respeito de literatura. Na narrativa, é apresentado como alguém que conheceu por meio do amigo de colegial Roli e cujo nome não remete em nada ao pintor famoso: "Cuando me lo presentó le pregunté si le gustaba pintar y me contestó que en su vida [nunca] había agarrado un pincel. Le decían Picasso por el pico. Era, según Roli, un verdadero maestro de la vena. Pero en ese entonces ya había dejado la droga y sólo le quedaba el nombre" (CASAS, 2010: 17).

revés / dando golpes de frío y de cuchillo”. Me levanté del escritorio y puse *Abbey Road*, de Los Beatles. Después me tiré en la cama y apagué el velador. En el reloj fosforescente que tenía sobre la mesita de luz, las patitas rojas como brasas de cigarrillo, marcaban las ocho y cuarto (CASAS, 2010: 37-8).

O excerto – tão extenso quanto sucinto – pode ser um mote tanto das ideias trabalhadas ao longo deste trabalho quanto da história do livro. Andrés Stella que, desde a morte da mãe, estopim-motivo para o que compreende a sua vida no momento da narrativa, não conseguia escrever uma única linha, compõe alguns versos dignos do próprio poeta Fabián Casas. Um primeiro breve poema dedicado a Louis-Ferdinand Céline, um dos autores que acompanham a vida do personagem em sua rotina ociosa, em uma espécie de canto-homenagem à musa, também evocando o seu momento atual. E o segundo fazendo referência à mãe e à sua dolorosa perda. Contudo, ao final, mesmo tornando a fazer algo que não lograva fazer em virtude de seu enlutamento, volta-se à espiral que se tornou sua rotina, dividida entre estar na cama, ouvir música e contemplar absolutamente nada.

A apresentação de várias cenas que parecem compor uma única, em uma sucessão de verbos-ações que parecem mais valorizar a experiência de Andrés do que a narração que, em tese, estaria posta para transcrevê-la ou representá-la.

A valorização dos objetos tentando compreender o que são capazes de trazer à tona: as folhas arrancadas, postas em cima da escrivaninha, colocadas em uma pasta e tomadas novamente na tentativa de escrever um novo poema – a repetição da imagem de um objeto que parece, por ele mesmo, antever o que se tem a dizer. Antes das ideias, as coisas, corroborando com a pergunta “o que têm as coisas a nos dizer?”.

E, ainda, a tentativa de captar o instante no momento de sua existência (ou insistência), presentificando-o.

Antes de tudo, há aqui, como no restante do livro, um exercício do ver, que funciona, conforme já dito, como limite – de encerramento e de abertura – da narrativa: “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (grifos do original, DIDI-HUBERMAN, 2010: 31). Não se trata apenas de um registro estrito da imagem, mas do instante em que se inscreve – no qual cabem, além da própria imagem, o que ela

é capaz de evocar, o olhar sobre ela e o cenário em que está situada. Uma forma intrinsecamente relacionada com o seu presente. Uma forma-presente.

Conforme as ideias de Octavio Paz na introdução deste capítulo e retomando Didi-Huberman, “a arte é algo que se vê, se dá simplesmente a ver e, por isso mesmo, impõe sua ‘específica’ presença” (2010: 61), o que supõe um modo de olhar e uma espécie de sujeito muito singulares. Hoje, não se trata de uma forma simplesmente como uma representação, mas que cobra uma presença e, nesse sentido, um presente – “o presente é o manancial das presenças” (2017: 91).

Como tudo o que se lê o é a partir de determinada posição, com um tipo de olhar que compreende uma perspectiva complexa, formada por uma série de modos, distâncias, descontinuidades e mobilidades, a posição de leitura tomada nesta análise também é móvel e, por trazer um objeto tão imediato, no sentido de se tratar de uma produção contemporânea, quanto produtor de imediatismos, pode resultar nos mais diferentes tipos de tensões.

Contudo, insistiu-se em encontrar chaves de leitura capazes de conduzir a uma visão sobre (ou da) narrativa que a coloca essencialmente como um relato do presente, que, apesar de apresentar recordações e permitir um resgate memorialístico, dá a ver – em um *continuum* quase ininterrupto entre a escritura e a experiência – a desintegração de uma unidade (a família, a vida pregressa de Andrés antes da morte da mãe), a vida solitária desse protagonista e sua viagem mais além das paredes que circunscrevem a casa, embora quase integralmente compelido, delimitado, a elas.

Seu objetivismo, seu modo próprio de assinalar o real, seu ritmo, seu distanciamento e, ao mesmo tempo, sua disposição afetiva particular para colocar à vista um sujeito comum a partir de seu entorno – “nossa vida é um imaginário, um imaginário que evolui, se questiona, esse imaginário é a realidade de que vivemos” (LEJEUNE; VILAIN, 2014: 213). São traços singulares de uma narrativa e de um autor que, voltados a capturar o presente em seu instante¹⁰⁶, criam paralelamente uma experiência em constante formação.

106 “É o instante, esse pássaro que está em toda parte e em nenhuma. Queremos pegá-lo vivo, mas ele abre as asas e se desvanece, tornado um punhado de sílabas. Ficamos de mãos vazias. Então as portas da percepção se entreabrem e aparece o *outro tempo*, o

No mais, “era lo mejor que había escrito hasta ese momento y salió así, de golpe. Traté de escribir algo más, pero no me salió nada...”.

verdadeiro, o que buscávamos sem saber: o presente, a presença” (grifos do original, PAZ, 2017: 92).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIRA, César. La intimidad. *Boletín 13-14 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario. Diciembre de 2007-Abril de 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad., pref. e notas João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUIRRE, Osvaldo. Fabián Casas: "La poesía está siempre en estado de pregunta". Reportaje | *Diario de Poesía*, n. 71, diciembre de 2005-abril de 2006.
- ARFUCH, Leonor. Cronotopías de la intimidad. In: _____ (coord.). *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea. Trad. Paulo César Thomaz. In: GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecilia; KANZEPOLSKY, Adriana; IZARRA, Laura Zuntini (orgs.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume/Fapesp/FFLCH-USP, 2009.
- AZEVEDO, Mail Marques de. Verdade e representação em *Beatriz e Virgílio*, de Yann Martel. In: OLMOS, Ana Cecilia (org.). *Literaturas estrangeiras: percepções do real e representação na contemporaneidade*. São Paulo: Todas as Musas, 2018.
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance I: da vida à obra*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. *Diário de duelo*. 26 de octubre de 1977-15 de septiembre de 1979. Texto establecido y anotado por Nathalie Léger. Trad. Adolfo Castañón. México: Siglo XXI, 2009.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

- BERG, Edgardo H. La literatura argentina en tiempos del WhatsApp (notas para un uso nacional del debate). *Cuadernos de Literatura*, v. XX, n. 39, 2016.
- BERGER, John. *Modos de ver*. 3. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.
- BUENO, Iury Carlos. *Barthes, fotografia, haikai – A isenção do sentido*. [Doutorado em Comunicação e Semiótica.] São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2017.
- CALABRESE, Elisa. Avatares del objetivismo en la Argentina. In: FUENTES, Manuel; TOVAR, Paco (coord.). *A través de la vanguardia hispano-americana: orígenes, desarrollo, transformaciones*. Tarragona: Publicaciones URV, 2011.
- CALARCO, Martín Pérez. Intersecciones entre la narrativa de Fabián Casas y Martín Rejtman o la educación sentimental de una generación. *CiberLetras*, n. 25, 2011. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v25/perezcalarco.html>>. Acesso em: 3 mar. 2016.
- CALARCO, Martín Pérez; GALLINA, Andrés. La voz extraña. Entrevista a Fabián Casas. *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 20, n. 22, Mar del Plata, Argentina, 2011, p. 295.
- CASAS, Fabián. *Boedo. Todos los poemas*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2010.
- CASAS, Fabián. *Diarios de la edad del pavo*. Buenos Aires: Emecé, 2017.
- CASAS, Fabián. La voz extraña. In: _____. *Trayendo a casa todo de nuevo. Ensayos completos*. Buenos Aires: Emecé, 2016.
- CASAS, Fabián. *Ocio seguido de Veteranos del pánico*. 3. ed. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2010.
- CASAS, Fabián. Rita y Bertoni. In: _____. *Ensayos bonsai*. 3. ed. Buenos Aires: Emecé, 2012.
- CASULLO, Nicolás. Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción al tema). In: _____. *El debate modernidad pos-modernidad*. Buenos Aires: Puntosur, 1991.
- COELHO, Teixeira. *Moderno pós-moderno: modos & versões*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- CONTRERAS, Sandra. Cuestiones de valor, énfasis del debate. *Boletín*, 15 de octubre de 2010. Disponível em: <http://www.celarg.org/int/arch_public/contreras.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2018.
- CONTRERAS, Sandra. Economías literarias en algunas ficciones argentinas del 2000 (Casas, Incardona, Cucurto y Mariano Llinás). *Orbius Tertius*, año 16, n. 17, 2011.

- CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1874 – Tres novelas cortas, ¿Qué ha pasado? In: _____. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez com colaboração de Umbelina Larraceleta. 5. ed. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- DELORY-MOMBERGER, Christine. Filiações e rupturas do modelo autobiográfico na pós-modernidade. Trad. Helena Coharik Chamlian. In: GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecilia; KANZEPOLSKY, Adriana; IZARRA, Laura Zuntini (orgs.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume/Fapesp/FFLCH-USP, 2009.
- DERRIDA, Jacques. *Memorias para Paul de Man*. Trad. Carlos Giardini. Barcelona, Gedisa, marzo de 1998, p. 15-55. Disponível em: <http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/de_man.htm>. Acesso em: 2 dez. 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DOBRY, Edgardo. Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 588, 1999, p. 45-57.
- DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DUNKER, Christian. *Reinvenção da intimidade – políticas do sofrimento cotidiano*. São Paulo: Ubu, 2017.
- FOFFANI, Enrique. Tamara Kamenszain: la poesía como novela luminosa. In: KAMENSZAIN, Tamara. *La novela de la poesía. Poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2012.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FREIDEMBERG, Daniel. Dos lecturas sobre Edgardo Russo. *Diario de Poesía*, n. 10, 1988.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-82, março/maio 2002.

- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. Trad. Maria Paula Gugel Ribeiro. São Paulo: EDUSP, 2012.
- GARCÍA HELDER, Daniel. El neobarroco en la Argentina. *Diario de Poesía*, n. 4, Buenos Aires, Rosario, Montevideo, otoño de 1987.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GARRAMUÑO, Florencia. Los restos de lo real. *Z Cultural – Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ*, ano IV, 2009.
- GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- GIACOA JUNIOR, Oswaldo. Sim ao ócio ou “viva a preguiça”. NOVAES, Adauto (org.). *Mutações: elogio à preguiça*. São Paulo: Edições SESC, 2012.
- GIORDANO, Alberto. *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- GIRÓN, Agustina. El largo y sinuoso camino. Resenha de *Ocio*, 21 nov. 2011. Disponível em: <<http://agustinagiron.blogspot.com/2011/11/ocio-la-primera-ficcion-del-escritor-y.html>>. Acesso em: 17 jul. 2018.
- GUATTARI, Félix. Heterogênese. In: _____. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.
- GUINDON, Santiago. Ancestros textuales y descendencias contemporáneas: el caso Joaquín Giannuzzi – Fabián Casas. In: BRACAMONTE, Jorge; MARENGO, María del Carmen (dir.). *Juego de espejos. Otredades y cambios en el sistema literario argentino contemporáneo*. Córdoba: Alción Editora, 2014.
- GUINDON, Santiago. Ancestros textuales y descendencias contemporáneas: el caso Roberto Arlt – Fabián Casas. *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, v. 5, n. 5-6, 2014.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

- HORNE, Luz. *Literaturas reales: transformaciones del realismo en la narrativa contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.
- KAMENSZAIN, Tamara. *La boca del testimonio: lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2007.
- KAMENSZAIN, Tamara. *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2016. [E-book.]
- KLINGER, Diana. A arte murmurada ao redor do fogo. (Um mapa possível da narrativa latino-americana do presente.) *Grumo*, n. 7, 2008.
- LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- LEJEUNE, Philippe. Autoficções & cia. Peça em cinco atos. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaíos sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LEJEUNE, Philippe; VILAIN, Philippe. Entrevista a Annie Pibarot. Dois eus em confronto. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaíos sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LEZAMA LIMA, José. La dignidad de la poesía. In: _____. *Tratados en la Habana*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1969.
- LUDMER, Josefina. *Aqui, América Latina: uma especulação*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- LUDMER, Josefina. *Intervenções críticas*. Trad. Ariadne Costa; Renato Rezende. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.
- LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas. *Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, n. 17, julio 2007. [A versão 1.0 deste texto circulou na internet a partir de 2006.]
- MALLARMÉ, Stéphane. Crisis del verso. Trad. Maribel Roldán. Ensayo, *Revista Literaria Taller Ígitur*, 2018. Disponível em: <<http://tallerigitur.com/2018/09/13/la-crisis-del-verso-de-stephane-mallarme/>>. Acesso em: 15 dez. 2018.
- MARKOWITSCH, Hans J. Pré-requisitos emocionais e cognitivos da memória autobiográfica. Trad. Marcelo A. T. da Silva. In: GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecilia; KANZEPOLSKY, Adriana; IZARRA, Laura Zuntini (orgs.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume/Fapesp/FFLCH-USP, 2009.
- MASIELLO, Francine. Cuerpo y materia: una lectura de la poesía contemporánea argentina. *Revista de Crítica Literaria*

- Latinoamericana*, Año XXXVIII, n. 76. Lima-Boston, 2º semestre de 2012a, p. 143-72.
- MASIELLO, Francine. En los bordes del cráter (sobre la generación del noventa en Argentina). *Cuadernos de Literatura*, n. 31, 2012b.
- MARIÑO, Joaquín Sánchez. El escritor en su laberinto. *La Nación*, 15 de marzo de 2015.
- MELO NETO, João Cabral de. Habitar o tempo. In: _____. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1982.
- MESCHONNIC, Henri. *La poesía como crítica del sentido*. Trad. Hugo Savino. Buenos Aires: Marmol-Izquierdo Editores, 2007.
- MESCHONNIC, Henri. *Linguagem: ritmo e vida*. Trad. Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2006.
- MESCHONNIC, Henri. Manifesto em defesa do ritmo. Trad. Cícero Oliveira. *Caderno de Leituras (Chão da Feira)*, n. 40, 2015.
- MINELLI, María Alejandra. *Localizaciones literarias en tiempos globalizados*. XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências. USP, 2008.
- MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica*. Trad. Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2013.
- MONTELEONE, Jorge. Ritmo, sujeto, poema. *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 13, n. 16, Mar del Plata, Argentina, 2004.
- MOYA, Viviana; AVILA, Eduardo. *Ocio*, de Fabián Casas (reseña a dos voces). *Terminal | Lecturas en Tránsito*, diciembre de 2012. Disponível em: <<http://revistaterminal.cl/web/2012/12/ocio-resena-a-dos-voces/>>. Acesso em: 13 set. 2016.
- NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão de Feira, 2014.
- NAVAS, Adolfo Montejo. *Fotografía & poesia: afinidades eletivas*. São Paulo: Ubu, 2017.
- NIMES, Daniel. *La voz extraña*: Fabián Casas y la construcción de una voz geracional. *IV Congreso Internacional de Letras – Facultad de Filosofía y Letras – UBA*, 2010.
- NIMES, Daniel. Lecturas y reescrituras de la poesía norteamericana contemporánea en la poética de Fabián Casas. *Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"*. Rosario, 2009.

- OLMOS, Ana Cecilia. O efeito sensível. Percepções do real em *Modo linterna. Contos de Sergio Chejfec*. In: _____ (org.). *Literaturas estrangeiras: percepções do real e representação na contemporaneidade*. São Paulo: Todas as Musas, 2018.
- PAZ, Octavio. *A busca do presente e outros ensaios*. Trad. e org. Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- PERCIA, Violeta. Pensar la noción de ritmo. Tráfico entre poesía en verso y poesía en prosa. *Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"*. Rosario, 2009.
- PERLONGHER, Néstor. Prólogo. In: _____. *Caribe transplatino. Poesía neobarroca cubana y rioplatense*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PORRÚA, Ana. *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía, 2011.
- PORRÚA, Ana. Poéticas de la mirada objetiva. *Crítica Cultural*, v. 2, n. 2, jul./dez. 2007.
- PORRÚA, Ana. Subjetividad y mirada en la poesía argentina reciente. *Cuadernos del Sur. Letras*, n. 34, Bahía Blanca, 2004.
- PRIETO, Martín. Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina. *Cuadernos LIRICO*, 2007, n. 3, p. 23-44.
- ROLLE, Carolina. El barrio de Boedo en *Los Lemmings y otros* de Fabián Casas. *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 2009.
- ROSA, Nicolás. Prólogo. In: PICCOLI, Héctor A. *Si no a enhestar el oro oído*. Rosario: La Cachimba, 1983.
- ROUANET, Sergio Paulo. Ociosidade e ócio no pensamento da Ilustração. In: NOVAES, Adauto (org.). *Mutações: elogio à preguiça*. São Paulo: Edições SESC, 2012.
- RUPIL, María Victoria. Avatares de la palabra escrita: la notación como posibilidad narrativa. Una lectura de Levrero, Molloy y Kamenszain. *Caracol* (Dossiê), n. 10, jul.-dez. 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/106901/112907>>. Acesso em: 12 out. 2016.
- RUSSELL, Bertrand. Elogio de la ociosidad. *Revista Colombiana de Psicología*, n. 3, año MCMXCIV, Universidad Nacional de Colombia.

- SAMOILOVICH, Daniel. Barroco y neo-barroco. Dossier El estado de las cosas. *Diario de Poesía*, n. 4, 1990.
- SANTIAGO, Silviano. Prefácio. In: MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica*. Trad. Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2013.
- SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco. Apostillas por Valentín Díaz*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2014.
- SEFAMÍ, Jacobo. Neobarrocos y neomodernistas en la poesía latinoamericana. *Actas XIII*, Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Tomo III), 1998.
- SISCAR, Marcos. Figuras de prosa: a ideia da "prosa" como questão de poesia. In: SCRAMIM, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto (orgs.). *O duplo estado da poesia: modernidade e contemporaneidade*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- SOSA, Carlos Hernán. Entre la *flânerie* y el ostracismo: la resignificación de la ciudad en Fabián Casas y Martín Gambarotta. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 44, 2015, p. 305-318.
- STRAUB, Jürgen. Memória autobiográfica e identidade pessoal. Considerações histórico-culturais, comparativas e sistemáticas sob a ótica da psicologia narrativa. Trad. Marcelo T. A. Silva. In: GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecilia; KANZEPOLSKY, Adriana; IZARRA, Laura Zuntini (orgs.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume/Fapesp/FFLCH-USP, 2009.
- VASCONCELLOS, Ellen Maria Martins de. *Entre (ou além) (d)o real e a ficção: A televisão em Realidad, de Sergio Bizzio, e Bajo este sol tremendo, de Carlos Busqued*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- WALDMAN, Berta. Diante da linha de sombra: o *blog* de Yoram Kaniuk. In: OLMOS, Ana Cecilia (org.). *Literaturas estrangeiras: percepções do real e representação na contemporaneidade*. São Paulo: Todas as Musas, 2018.
- WINIK, Marilina. Una aproximación imposible a una transposición posible: Fabián Casas y los dos textos de *Ocio*. *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2011.