



Pós-autonomia e seus outros: apontamentos sobre uma tópica argentina

Maurício Chamarelli Gutierrez

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3721-9949>

E-mail: chamarelligutierrez@gmail.com

RESUMO

Este texto busca investigar alguns aspectos da ideia de pós-autonomia, crucial para certo ensaísmo argentino recente. Segundo autores como Florencia Garramuño e Reinaldo Laddaga, além, é claro, da pioneira Josefina Ludmer, estaríamos vivendo a exaustão do paradigma moderno da arte ou, ao menos, de alguns de seus elementos; entre esses estaria a especificidade do discurso literário que implica que, em sua vertente moderna, a literatura teria definido a si mesma e sua diferença de outros discursos de forma relativamente cômoda. Recentemente, essa concepção moderna do literário teria começado a perder seu rendimento crítico, e veríamos emergir uma literatura pós-autônoma, que transborda toda fronteira de definição possível, se colocando fora e dentro da rubrica “literário”. A meu ver, porém, tal inespecificidade da arte é algo inerente à experiência da modernidade estética, um traço coextensivo ao modo contraditório e paradoxal pelo qual a literatura se (in)define no contexto do que Rancière (2002) denomina revolução estética. Isso implica que a tópica da ruptura ou da exaustão do moderno, tão crucial para os teóricos da pós-autonomia, essa cronologia que separa o momento autônomo moderno de sua contraparte mais recente se deve, na verdade à leitura e circulação dos autores associados ao “pós-estruturalismo” francês (como Derrida e Deleuze), referências frequentes nas obras desses teóricos

PALAVRAS-CHAVE: Pós-autonomia; Josefina Ludmer; Revolução Estética; Literatura Moderna; Teoria Francesa.

Post-autonomy and its others: notes on an Argentinian criticism

ABSTRACT

This article seeks to investigate some aspects of the idea (crucial to certain Argentinean critics) of post-autonomy. Among others, Florencia Garramuño, Reinaldo Laddaga and naturally the pioneer Josefina Ludmer, argue that recently we have come to witness the decline of some aspects that defined modern art. Amongst these features, we find the specificity of literary discourse, which in its modern configuration could — allegedly with relative ease — be defined and characterized as a particular type of discourse, different from all others. Some decades ago (according to the post-autonomy theoreticians) such modern conception started deteriorating and made way to a post-autonomic literature, one that crosses all borders and definitions, appears as literature but at the same time does not fit in this category. My hypothesis however is that such non-specificity of art is inherent to all modern art — or, to put more precisely, it is present in the contradictory and paradoxical ways through which literature (un)defines itself in the context of what Jacques Rancière (2002) denominates “aesthetic revolution”. In this case, the topics of decline of modernity, so crucial to these Argentinean critics, the chronology that separates the autonomous modern epoch of art from its more recent counterpart is actually due to the reading and reception of authors associated with French “post-structuralism” (such as Derrida and Deleuze).

KEYWORDS: Post-autonomy of art; Josefina Ludmer; Aesthetic Revolution; Modern Literature; French Theory.



Ao citar este artigo, referenciar como: GUTIERREZ, Maurício Chamarelli.

Pós-autonomia e seus outros: apontamentos sobre uma tópica argentina.

Matraga, v. 33, n. 67, p. 162-175, jan./abr. 2026.

DOI: 10.12957/matraga.2025.92605

Recebido em: 30/06/2025

Aceito em: 29/10/2025

1. Introdução

Em 1985, após o fim do período da ditadura Argentina, Josefina Ludmer ministra o célebre curso que, trinta anos depois, seria organizado por Annick Louis e publicado como *Classes 1985: Alguns problemas de teoria literária*. Na aula do dia 24 de setembro, quando confrontada por uma aluna que diz não entender nada das aulas, Ludmer responde recorrendo à curiosa figura de uma “compreensão retroativa”: “Vocês devem pensar que há, neste tipo de aprendizagem, um processo de compreensão retroativa, que é muito importante, quase mais importante que a compreensão instantânea” (Ludmer, 2016, p. 180).¹ Creio que nunca me ocorreu responder assim ao desconforto dessa cena que acredito ser familiar aos professores de teoria da literatura (senão a todos): o momento em que ouvimos essa fórmula — sucinta, lacônica, lapidar... — proferida em tom de confissão, mas que ressoa como sentença, palavra final em que ressoa o martelo de um juiz, “Eu não entendo nada” (Ludmer, 2016, p. 180).²

Por outro lado, a compreensão retroativa de que fala Ludmer, não parece uma ideia radicalmente inovadora; talvez pudéssemos dizer se tratar de um avatar pedagógico do tipo de anacronismo produtivo que nos habituamos a comentar quanto tratamos de textos célebres, como *Kafka e seus precursores*, de Borges, ou *Tradição e talento individual*, de T. S. Eliot. Ainda que não da mesma forma (e referindo processos tão diversos quanto podem ser a compreensão de uma aula e o olhar histórico sobre a literatura), nos dois casos é como se o passado fosse plasmável, se alterasse a partir do presente, como se obras ou leituras posteriores alterassem ou pudessem alterar (quicá radicalmente) o sentido de textos ou discursos que os antecederam. E, se isso vale para a história e a tradição literária, por que não poderiam também as aulas sofrerem a ação dessa curiosa magia que parece entrar em ação onde quer que produzamos sentido? Esse princípio alquímico que faz com que aquilo que antes passava despercebido, caía como o chumbo pesado do não sentido, transmute-se posteriormente num farelo de ouro que nos permite ver algo, entender alguma coisa, aceder (às vezes fugazmente) a algum sentido?

Se inscrevo no início de minha reflexão essa resposta, que julgo corajosa em um momento de certa fragilidade (a fala sempre tão exposta do professor, o lugar um pouco vulnerável daquele que — à parte sua posição de autoridade e poder — toma a palavra diante de um público que se cala um pouco como um psicanalista...) é porque, à sua maneira, essa pequena fábula sobre o tempo da compreensão abre o espaço da pergunta que pretendo fazer. É um pouco uma questão de “tempo” que pretendo levantar, um problema que diz respeito à história e a certa cronologia; a certa maneira de ler a modernidade estética e de situar, em relação a ela, a literatura contemporânea. Isso é, de situar esses termos — carregados de sentido temporal, epocal — em relação a um outro termo, que por sua vez não recusa essa mesma qualidade temporal: a ideia de uma pós-autonomia da literatura.

¹ No original: “Además, ustedes tienen que pensar que hay, en todo este tipo de aprendizaje, un proceso de comprensión retroactiva, que es muy importante, es casi más importante que la comprensión instantánea”.

² No original: “Yo no entiendo nada”.



Mais do que um termo, trata-se de um complexo de figuras e conceitos (pós-autonomia, heteronomia, anautonomia, regime prático, arte fora de si ou do fora de campo...), que, a meu ver, retira ao menos parte de seu poder provocativo de certa teoria francesa, por assim dizer, ou dos autores ligados ao dito pós-estruturalismo (sobretudo Deleuze e Derrida) e que marca de forma significativa certo ensaísmo argentino recente (dos anos 00 para cá): autores como Florencia Garramuño, Reinaldo Laddaga, Diana Klinger, talvez Tamara Kamenzsain — além, é claro, da já referida e pioneira na formulação do conceito, Josefina Ludmer. Entre esses diversos autores (muitos dos quais não terei tempo de analisar) e as muitas conceituações que propõem, teorias e leituras críticas que desenvolvem, um pivô se mantém: a hipótese de uma exaustão da modernidade, a percepção (para eles mais ou menos evidente) de que, nos anos recentes, vivemos uma ruptura, um corte, a falência do projeto moderno ou, ao menos, a exaustão de alguns de seus elementos fundamentais. Essa, tentarei mostrar, é a ideia norteadora, em torno da qual se organizam empreendimentos críticos de média ou longa duração; a meu ver, ela funda uma tópica, um regime de produção de discursos cuja variabilidade se deixa circunscrever pela visita a algumas sedes argumentativas: variam os conceitos, obras lidas e enfoques dados, mas alguns *topoi* permanecem.

Neste artigo, focarei somente uma dessas sedes, um dos elementos ou aspectos que, segundo esses ensaístas, são retrabalhados ou ressignificados — e que recentemente teriam deixado de ter a pertinência e a posição relativa que tinham na modernidade estética: a ideia de que a literatura é algo de específico, um tipo de discurso diferente de outros, que porta certas características próprias e que garante as fronteiras que a separam de seu exterior. A isso chamarei o tema da especificidade da arte moderna. Em relação a isso, a pergunta que gostaria de inscrever no início deste texto toca justamente em uma questão “de tempo”: a partir de quando podemos falar em pós-autonomia? Desde quando haveria uma arte ou literatura não específica ou pós-autônoma? A meu ver, a autonomia da arte não foi senão um sonho (irrealizado) de parte da arte moderna (a parte talvez menos interessante), além do que, como poderei tão somente apontar, certa inespecificidade e mesmo uma negação da autonomia é inerente à concepção moderna de arte e literatura, ou antes ao conjunto amplo e recheado de contradições que Jacques Rancière (2002) denomina “revolução estética”.

Porém, se essa clivagem antes/depois, “pós” e “pré”, não faz sentido, isso não diz respeito somente a um problema de cronologia, mas também a certa “compreensão retroativa”, como propunha Ludmer. Recuperando (e subvertendo um pouco) outra das palavras que os antigos gregos dispunham para se referir ao tempo, diria que a questão não toca somente *chronos*, mas também *kairós* — esse tempo da oportunidade, da ação oportuna ou inoportuna. Mais especificamente, porque, na resposta de Ludmer que comecei por relatar, creio ouvir ressoar certa “cairologia” da compreensão, da leitura; o cálculo sempre difícil, quiçá impossível, a imprevisibilidade do momento crítico em que o sentido reluz, em que se compreende alguma coisa que — depois nos damos conta — já estava lá, dita, exposta, diante dos olhos. Nesse sentido, a pergunta “desde quando podemos falar em pós-autonomia?” significa também desde quando pudemos dela nos dar conta, quando ela pode se tornar consciente e patente para nós — mesmo se ela já estivesse lá, dita sem que se soubesse ouvi-la, exposta sem que se pudesse vê-la.

2. Do que falamos quando falamos de pós-autonomia?

A noção de pós-autonomia emerge primeiramente em algumas entrevistas e textos curtos de Josefina Ludmer no início dos anos 2000; ela será posteriormente formalizada no livro *Aqui, América latina: uma especulação*, publicado em 2010, mas nunca perderá a formulação algo deslizando que recebe nessas entrevistas:

Imaginemos isso. Muitos textos dos 2000 atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e se colocam fora e dentro [...]. Aparecem como literatura, mas não podem ser lidos com critérios ou categorias literárias, como autor, obra, estilo, escrita, texto e sentido. Não são lidos como literatura porque aplicam à literatura uma drástica operação de esvaziamento [...]. Representariam a literatura no fim do ciclo da autonomia literária, na época das empresas transnacionais do livro, ou das lojas dos livros nas grandes cadeias de jornais, rádios, notícias, televisão e outros meios; a literatura na indústria da língua. Esse fim de ciclo implica novas condições de produção e circulação do livro, que modificam os modos de ler (Ludmer, 2010, p. 149-50).³

A ideia é lançada no gênero da provocação especulativa, indicada pelo subtítulo do livro (*uma especulação*) e reforçada pelo início condicional (*Imaginemos...*). Como ela mesma indica, Ludmer faz teoria com tonalidades de livro de fantasia ou de ficção científica (p. 10), menos descrevendo ou emitindo um juízo sobre um estado de coisas do que imaginando outras possibilidades de vida ou, no caso, outras formas de pensar. É um convite que parece querer se inserir na linhagem de algumas frases de efeito de Nietzsche ou Deleuze, mas aqui sem as elaborações mais sistemáticas que em geral as acompanham nesses outros autores. Enfatizo isso na medida em que essa forma de pensar como convite permite a Ludmer — e em parte a constrange a — oferecer uma elaboração teórica parca e algumas vezes genérica, provável razão pela qual os críticos que recuperarão algo de suas ideias irão, cada um a sua vez, precisar reelaborá-las, ao menos em parte, e muitas vezes renomeá-las à sua maneira: Garramuño (2014) falará em heteronomia; Reinaldo Laddaga (2012) em regime prático, e ambos darão maior espessura teórica à provocação de Ludmer.

A ideia-guia, porém, comparece: a de uma literatura fora de si, ao mesmo tempo fora e dentro do que se considera literatura; algo que se inscreve sob a rubrica do literário, ao mesmo tempo em que não porta as características e propriedades que esperaríamos que caracterizassem essa espécie de discurso ou de uso das palavras. A princípio, portanto, parece que a proposta é flagrar objetos de natureza nova, textos ou obras que se constituem de forma inovadora, atravessando uma fronteira que limitava seus antecessores; rapidamente, no entanto, Ludmer desliza para outro aspecto, o dos modos de leitura: “Esses textos não admitem leituras literárias; isso quer dizer

³ No original: “Imaginemos esto. Muchas escrituras de los 2000 atraviesan la frontera de la literatura (los parámetros que definen qué es literatura) y quedan afuera y adentro [...] Aparecen como literatura pero no se las puede leer con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto y sentido. No se las puede leer como literatura porque aplican a la literatura una drástica operación de vaciamiento [...] Representarían a la literatura en el fin del ciclo de la autonomía literaria, en la época de las empresas transnacionales del libro o de las oficinas del libro en las grandes cadenas de diarios, radios, TV y otros medios: la literatura en la industria de la lengua. Ese fin de ciclo implica nuevas condiciones de producción y circulación del libro que modifican los modos de leer”.



que não se sabe ou não importa se são ou não literatura” (Ludmer, 2010, p. 149).⁴ Ser literatura em condições de pós-autonomia significa aqui imprimir ou exigir uma outra forma de ler, diversa da “leitura literária” (o que quer que se entenda sob esse significante). A tal ponto que, em outro momento, é em termos de um novo regime de leitura que a pós-autonomia é caracterizada:

As escritas pós-autônomas podem exibir ou não suas marcas de pertencimento à literatura e aos padrões da autorreferencialidade, que marcaram a era da literatura autônoma. [...] Podem se colocar ou não, simbolicamente, dentro da literatura e continuar ostentando os atributos que a definiam antes, quando era totalmente “literatura”. [...] Isso não altera seu estatuto de literaturas pós-autônomas. [...] Tudo depende de como, ou a partir de onde, é lida a literatura atualmente. Ou se percebe a mudança no estatuto da literatura no interior da indústria da língua, e aí estamos frente a novos modos de ler. Ou não se vê ou se nega (não se imagina que estamos em outro mundo), e então continua havendo literatura e não literatura, ou má e boa literatura (Ludmer, 2010, p. 155).⁵

Como se vê, o trecho radicaliza a ênfase nos modos de leitura, e sobrepõe a instância da recepção à das características intrínsecas aos textos; e o que antes era um convite ao pensamento, agora se torna uma alternativa um pouco coercitiva: podemos perceber ou não a mudança, acompanhá-la ou seguir insistindo em formas um pouco antiquadas de lidar com nossos objetos de estudo. Participando ou não dessa nova forma de nos relacionarmos com os textos, nós nos mostramos ora mais, ora menos antenados com certas alterações estruturais da sociedade. Ao primeiro deslizamento, que ia de características objetivas dos textos para o regime de recepção, adiciona-se um outro, que associa um pouco apressadamente esse regime de recepção a algumas mudanças sociais em seu modo material de circulação: o “fim do ciclo da autonomia literária” corresponde aqui à “época das empresas transnacionais do livro”, à época da literatura inserida nas mais diversas mídias da “indústria da língua”. Ludmer raramente situa a coisa nesses termos, mas somos convidados a pensar que a pós-autonomia desdobra uma possibilidade da internet — ou do velho sonho da *world wide web* como um espaço de livre trânsito, de percursos imprevisíveis que não se deixam reter por categorias estanques. Tudo se passa como se o contexto pós-autônomo da literatura correspondesse grosso modo à rede como outro regime possível de circulação de textos e como se certa fluidez, frequente no modo como esse meio lida com as unidades textuais, fosse impressa ou incorporada nos modos de ler ou em algumas obras verbais contemporâneas. Para retomar alguns termos colocados pela autora argentina: fluidez na atribuição de autoria, no modo como se cita, se extrai trechos, se “copia e cola” e, portanto, parco respeito pela integridade da “obra”; agilidade no modo como se escreve e se lê (que resultaria em textos com menor densidade de sentido, como diz Ludmer).

⁴ No original: “Estas escrituras no admiten lecturas literarias. Esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura”.

⁵ No original: “Las escrituras posautónomas pueden exhibir o no sus marcas de pertenencia a la literatura y los tópicos de la autorreferencialidad que marcaron la era de la literatura autónoma. [...] Pueden ponerse o no simbólicamente adentro de la literatura y seguir ostentando los atributos que la definían antes, cuando eran totalmente ‘literatura’. [...] Eso no cambia su estatuto de literaturas posautónomas. [...] Todo depende de cómo se lea la literatura hoy o desde dónde e la lea. O se ve el cambio en el estatuto de la literatura en el interior de la industria de la lengua, y entonces aparecen otros modos de leer. O no se lo ve o se lo nega (no se imagina que estamos en otro mundo), y entonces seguiría habiendo literatura y no literatura, o mala y buena literatura”.

A tópica da pós-autonomia nunca se descolará desse tipo de deslizamentos. Em suas muitas formulações e avatares, ela seguirá sendo ora uma característica de um conjunto de objetos, privilegiados pelas leituras, ora um modo de ler essas obras (modo ao qual elas convidam, mas que é sempre possível não seguir, dando à formulação conceitual um caráter optativo e parecendo desenhar um contraste entre leituras “antenadas” e “antiquadas”), ora ainda um contexto mais amplo de circulação e produção de obras de arte (e, quanto a esse último aspecto, a referência a certas instituições é importante: à internet se adicionam o abandono ou tensionamento do formato livro, os novos modos de sua circulação em formato digital, bem como o questionamento ou a saída/expulsão do museu).⁶

A novidade desse contexto/modo de ler/conjunto de obras se formula, como disse, enquanto certa ruptura com a modernidade. Trata-se, para Ludmer, do “fim da literatura autônoma, aberta por Kant e a modernidade. O fim de uma era, na qual a literatura teve uma lógica interna e um poder crucial. O poder de se definir e ser regida por suas próprias leis” (Ludmer, 2010, p. 153).⁷ Essa novidade do contemporâneo, no entanto, é mais bem caracterizada em termos conceituais do que históricos; Ludmer não lança mão de uma marcação cronológica precisa, situando, a princípio, a diferença pós-autônoma na primeira década dos anos 2000, mas muitas vezes fazendo a clivagem incidir sobre os anos 1980 (voltarei a isso): “isso é o que diferencia nitidamente a literatura dos anos de 1960 e 1970 dos escritos de hoje”, escreve ela entre 2007 e 2010 (p. 154).⁸ Tal limite cronológico, no entanto, é matéria polêmica, e flutua entre as diversas formulações que mencionei. Florencia Garramuño, por exemplo, falará de “uma lenta transformação do estatuto do literário que veio se manifestando nas práticas de escrita desde os anos 70” (Garramuño, 2012, p. 19). Mesmo falando em heteronomia — e recusando, assim, o prefixo “pós” com o evidente esquema cronológico que ele implica —, Garramuño ainda precisa de um pivô histórico, precisa situar certo ponto de inflexão que poderíamos fazer recuar um pouco até meados dos anos 1960, a tirar ao menos pela centralidade, em sua teoria, da leitura dos parangolés de Oiticica.

Reinaldo Laddaga (2012) reconhece tão frequentemente quanto Garramuño a precedência de algumas experimentações da vanguarda (a *pop art* de Warhol, mas também os *happenings* surrealistas). Tal abertura para antecessores pós-autônomos, porém, nunca parece recuar para antes do século XX e, mesmo que de forma cronologicamente imprecisa ou aberta (o que não é por si só um problema), a tópica da pós-autonomia sempre se formula em termos de novidade: trata-se sempre de flagrar o presente, algo que é possível na arte e literatura atuais, em contra-

⁶ Sobre a expulsão ou saída do museu, ver a leitura que Garramuño (2014) faz dos parangolés de Hélio Oiticica, que, a meu ver, é paradigmática para compreender a heteronomia que ela propõe e que passará também pelo tensionamento do livro (ver também Laddaga, 2012, p. 199-200), nos cadernos de Ana Cristina César, pela ideia de obra estriada pelo exterior, em Waly Salomão, e que retornará na análise posterior das obras multimediais. Por ocasião de uma apresentação oral de versão anterior deste texto, devo a Nabil Araújo ter chamado minha atenção para o fato de que esse aspecto “anti-institucional” da tópica pós-autônoma parece nunca se voltar contra a instituição mais fundamental, aquela que efetivamente sustenta a produção e circulação desse discurso, isto é, a universidade.

⁷ No original: “el proceso del cierre de la literatura autónoma. abierta por Kant y la modernidad. El fin de la era en que la literatura tuvo una lógica interna y un poder crucial. El poder de definirse y ser regida por sus propias leyes”.

⁸ No original: “... esto es lo que diferencia nítidamente la literatura de los 60 y 70 de las escrituras de hoy”.

posição à arte moderna. Como diz Reinaldo Laddaga (2013), emulando o tom condicional-especulativo de Ludmer:

Suponhamos [...] que o vocabulário que construímos nos permita dizer de que maneira algumas das coisas que esses artistas fazem não poderiam ter sido feitas em nenhum outro momento (ou teria sido extremamente improvável que fossem feitas em outro momento) (Laddaga, 2013, p. 7).

Trata-se de propor um vocabulário capaz de dar conta da singularidade da arte do presente e, mesmo que o trecho admita que seria possível que ela fosse produzida em outra época, essa produção permanece “extremamente improvável”. É o mesmo sintoma que emerge quando, no livro anterior, Laddaga se apoia de forma discordante na terminologia de Rancière para propor que estaríamos vendo a emergência de um novo regime das artes, denominado “regime prático” (Laddaga, 2012, p. 269). Não cabe descrever aqui esse conceito e polêmica, mas tão somente pinçar o sintoma que venho apontando e que chamarei de *presentofilia*: a pós-autonomia se formula sempre como uma leitura da arte do presente — de um presente que só excepcionalmente ela faz recuar e mesmo assim algumas décadas; ela depende ou ela se apoia na afirmação da novidade não moderna dessa arte atual, na singularidade histórica de nossa época.⁹ Seu poder de sedução me parece inseparável disso: ela nos devolve a imagem de nosso tempo como a de um ponto culminante, superior, mais radical que os anteriores. Isso depende de um amor pelo presente e por sua novidade: as obras atuais, ao menos algumas delas, de todo modo aquelas privilegiadas por esses autores, são novas, singulares, exploram um terreno antes inexplorado, fazem coisas impossíveis — ou extremamente improváveis — para a arte moderna. Ou então, como vimos acima, o ineditismo se situa nas condições materiais de sua circulação, ou ainda no modo como nos relacionamos com essas obras etc. Mas é, em todo caso, sempre de novidade que se trata.

3. Inespecificidade, impropriedade: nosso agora ou teoria francesa?

O traço mais fundamental da alegada novidade pós-autonômica é a já referida ideia de uma literatura fora de si, de objetos estranhos que são e não são literatura, ou que se apresentam como literatura, mas convidam leituras ditas “não literárias”. Essa faceta, a denominarei inespecificidade, para usar um conceito de Garramuño (2014), mesmo que não no mesmo sentido

⁹ Esse ainda me parece ser o caso de Graciela Speranza (autora que não pude ainda analisar com calma, só tendo vindo a conhecê-la muito recentemente, aliás pela indicação de Guilherme Resende a quem deixo aqui meu agradecimento), que inscreve seu projeto como “olhar a literatura e arte argentinas *através* das transformações estéticas que sua [de Duchamp] obra materializa ... [Seu] efeito, como se verá, é meramente especulativo e não necessariamente implica relações de influência ou contato direto; em vez disso, o ‘entre dois’ do pensamento crítico deixa ler as inovações estéticas de alguns escritores centrais da literatura argentina da segunda metade do século XX” (Speranza, 2006, p. 27; no original: “mirar la literatura y el arte argentinos *a través* de las transformaciones estéticas que su obra [de Duchamp] materializa ... El efecto, como se verá, es meramente especulativo y no necesariamente implica relaciones de influencia o de contacto directo; el ‘entre dos’ del pensamiento crítico, más bien, deja releer las innovaciones estéticas de algunos escritores centrales de la literatura argentina de la segunda mitad del siglo XX”, grifos da autora). Como se vê, a cronologia (segunda metade do século XX) permanece, mesmo recorrendo a Duchamp, que funciona aqui menos um marco fundador epocal (o que o faria recuar quando muito para os anos 1920) do que uma lente, um operador de leitura de elementos que se tornam mais palpáveis ou frequentes em tempos mais recentes. Vale ressaltar ainda o recurso ao vocabulário deleuzeano (o pensamento do “entre”), ao qual retornarei.

que ela (o termo, porém, já está latente em Ludmer (2010, p. 153): “Autonomia, para a literatura, significou especificidade e autorreferencialidade”).¹⁰ Assim, a pós-autonomia da literatura contemporânea significa sobretudo uma tensão de sua própria condição de literatura ou a abolição das características que nos permitiam reconhecer um texto literário enquanto tal, com suas particularidades.

A maneira como isso se configura em obras ou leituras específicas varia, mas frequentemente essa ideia de arte não específica se liga à ideia de campo expandido, proposta por Rosalind Krauss (1999) para entender algumas obras de arte que não se situam claramente em nenhum dos suportes ou “meios” em que estamos habituados a organizá-las (pintura, escultura, literatura etc.). Nesse caso, a inespecificidade proposta por Garramuño (2014) implica um flerte ou a mistura com outras práticas ou expressões artísticas: livros de literatura que incorporam algo das artes visuais, experimentações gráficas ou fotográficas (Laura Erber, J. G. Noll), textos que passam de instalações de arte visual para um outro suporte, o livro (Nuno Ramos). Trata-se, como dirá Garramuño (2014), de “frutos estranhos”, que não pertencem enquanto tal a nenhum dos campos artísticos autônomos, regidos por regras e convenções específicas de cada uma das belas artes.

A essa exploração intermedial, a tópica da pós-autonomia dá alguns sentidos bastante radicais. Para Garramuño não se trata de expandir os limites da linguagem poética ou de outras “disciplinas artísticas” (Garramuño, 2014, p. 97), como, para ela, faziam as vanguardas; mas de um questionamento da lógica da espécie e da propriedade: por meio de uma relação instável com seu suporte, por não se deixarem reter pelas categorias classificatórias do tipo “pintura”, “escultura”, “literatura”, as obras de arte inespecífica questionam o discurso da identidade, desmantelando a lógica da propriedade, a ideia do próprio como “idêntico a si mesmo”, “puro” e como “característica que diferencia, por que seria própria, uma espécie da outra” (p. 85). Analogamente, Ludmer referia a literatura pós-autônoma a uma quebra do “pensamento das esferas”:

A situação de perda da autonomia da literatura (ou do “literário”) é a do fim das esferas, ou do pensamento das esferas (para praticar a imanência de Deleuze). Como se disse muitas vezes, hoje se dissolvem os campos relativamente autônomos (ou se dissolve o pensamento que opera em esferas mais ou menos delimitadas) (Ludmer, 2010, p. 153).¹¹

Vê-se que a tópica da pós-autonomia não oculta a filiação a certa filosofia “pós-estruturalista” francesa. Garramuño recorre muito evidentemente a um vocabulário derrideano e as extrapolações da arte inespecífica mencionada acima poderiam surgir em uma página selvagem de *Essa estranha instituição chamada literatura*. Já para Ludmer (nos anos 2000), Deleuze parece ser o intercessor mais importante: sua pós-autonomia parece uma aplicação (um tanto rasa) de certa ontologia deleuzeana dos devires que suspende a valência universal de (id)entidades estáveis, pensando conexões aberrantes, passagens não hierarquizadas entre ordens diversas (co-

¹⁰ No original: “Autonomía, para la literatura, fue especificidad y autorreferencialidad”.

¹¹ No original: “La situación de pérdida de autonomía de la literatura (o de lo ‘literario’) es la del fin de las esferas o del pensamiento de las esferas (para practicar la immanencia de Deleuze). Como se ha dicho muchas veces: hoy de desdibujan los campos relativamente autónomos (o se desdibuja el pensamiento en esferas más o menos delimitadas)”.

mo literatura, delírio e real ou homem/animal), encontros “imediatos” que não se apoiam em instâncias molares (“esferas”, para usar o termo de Ludmer) como um tipo de interioridade que mediatiza o encontro “molecular” com outra multiplicidade (Deleuze; Guattari, 1995). Laddaga (2012) se refere — arrevesada e timidamente — à análise foucaultiana das sociedades disciplinares, enquanto o “último” Foucault, o das práticas de si éticas e da história da sexualidade, é referência importante para o livro em que o conceito de heteronomia é diretamente formulado por Garramuño (2012, p. 234). Por outro lado, vale dizer, que a ideia de ler “a literatura na indústria da língua” (a “Imaginação Pública”, de Ludmer [2010, p. 11]) não deixa de ser uma tentativa de ler a literatura como um discurso entre outros, abolindo qualquer privilégio aurático de “grande arte” de que pudesse gozar. Nesse sentido, talvez a tópica da pós-autonomia beba algo da ordem dos discursos de Foucault (ou de seu uso nos ditos estudos culturais; Garramuño dá indicações nesse sentido e se posiciona a esse respeito; ver Garramuño, 2014, p. 35).

Não se trata de uma filiação exclusiva: há referências a outros pensadores mais recentes, sejam eles franceses (como Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière e geralmente o “último Barthes”, com ênfase para seu canto de cisne, *A preparação do romance*), sejam de outras nacionalidades (como Giorgio Agamben e Roberto Esposito), além de uma gama muito diversa de críticos e teóricos estadunidenses e, é claro, autores latino-americanos. Se enfatizo tanto essa herança “pós-estrutural” francesa (que vem no modo “teoria de bolso”, fazendo um uso muitas vezes deslizante de termos e conceitos, referências ágeis ou superficiais a problemáticas mais amplas ou complexas) é para aventar a hipótese de que é a essa “teoria francesa” que a tópica da pós-autonomia deve seu esquema cronológico (por mais que ele seja um esboço, mais do que uma periodização).

Isso porque o *topos* que me parece infundado e que nunca é demonstrado nos teóricos da pós-autonomia é sua leitura — simplista — da modernidade estética. A literatura e a arte modernas não me parecem ter sido nunca uma prática cômoda, regida por leis estáveis que se podia conhecer ou que se conheciam a si mesmas. Se Garramuño se propõe a “pensar uma literatura contemporânea que enfatiza o transbordamento de alguns dos limites mais conspícuos que haviam definido o literário com relativa comodidade, pelo menos até os anos 1960” (Garramuño, 2014, p. 33), devo confessar que não sei que limites conspícuos teriam sido esses. Pelo contrário, diria que, desde que há literatura — isso é, desde que à poesia “antiga” e ao paradigma das artes poéticas se opôs essa outra maneira de escrever e de situar a relação com as artes verbais — a partir de meados ou final do século XVIII, ela se caracterizou por definições contraditórias, por uma inquietante identificação entre arte e não-arte, entre o literário e seu fora.

Nesse sentido, os textos de Jacques Rancière me parecem cruciais. Por um lado, trata-se de mais um autor que poderia ser anexado à *French Theory* e um que ademais não escapa à referência voraz dos teóricos argentinos. Por outro lado, no entanto, sua teoria da arte é marcadamente uma leitura arqueológica do passado, especificamente dos fundamentos da arte moderna, desde meados do século XVIII. Se retomamos seus comentários da leitura schilleriana da estátua de Juno, ou da descoberta do “verdadeiro Homero” por Vico (ver Rancière, 1999; 2002) o que encontramos é uma pós-autonomia avant la lettre, uma heteronomia fundamental à própria

modernidade estética.¹² A ideia de literatura se origina na impossibilidade de sua própria diferenciação:

todos os critérios de diferenciação entre as formas da arte e as formas da vida de que ela é expressão [...] se esvaem. Passa-se o mesmo com o princípio de diferenciação entre as artes e, finalmente, com a própria diferença entre arte e não-arte. Em resumo, a autonomia estética da arte não é senão outro nome de sua heteronomia. A identificação estética da arte é o princípio de uma desidentificação generalizada (Rancière, 2023, p. 78-79).

A “literatura fora de si” não teria, portanto, esperado a segunda metade do século XX para aparecer; e entre o teórico francês e os críticos argentinos a discordância não é só quanto ao “diagnóstico do presente”, como quer Laddaga (2013, p. 269), mas sobretudo quanto à leitura da modernidade que, do lado argentino, apazigua muitas das contradições que marcam o discurso e a prática da literatura moderna. Nesse sentido, se Garramuño propõe ainda que “seria interessante fazer uma genealogia da literatura num campo expansivo, bem como estender conexões possíveis a outras formas em que a literatura tentou sair de si ainda antes dos anos 1960” (Garramuño, 2014, p. 34; grifos meus), devo dizer que aceitaria de bom grado essa proposta de genealogia enquanto circunscrição de minha pesquisa atual a partir de Rancière. Mas voltando um pouco a tópica da pós-autonomia contra ela mesma, isso é, enxergando esse “campo” da literatura como expandido desde sempre, desde que há uma ideia de literatura, de um tipo de circulação de textos propriamente moderna.¹³

4. Compreensão retroativa (ou quando a ficha cai)

Vimos a pertinência, para esses autores argentinos, de certa *presentofilia*; tentei mostrar como a tópica da pós-autonomia depende de uma defesa da singularidade histórica das artes atuais ou das circunstâncias em que elas circulam hoje, sobretudo no século XXI; além disso, vimos também que, quando seus autores se arvoram a especular sobre o passado dessa pós-autonomia, quando tentam fazer recuar seu “hoje”, esse recuo não consegue ultrapassar os anos 1960 (a não ser a título de rara exceção). Qual o sentido dessa cronologia, porém, se podemos encontrar aspectos “pós-autônomos” muito tempo antes disso? A meu ver, esse esboço de periodização, essa clivagem — tão crucial para os autores argentinos — entre modernidade/autonomia e pós-autonomia/contemporaneidade, na verdade, indica menos uma mudança na literatura ou no

¹² Rancière, 2002. Ver também Gutierrez, 2024 e o que denominei, a partir de Rancière, “poética generalizada” do primeiro romantismo alemão.

¹³ Não pretendo defender que tal “modernidade” seja unânime em sua concepção da arte e da literatura; pelo contrário ela é atravessada por uma leitura autonomista, a que Rancière denomina “modernismo”, um “pensamento da arte que quer a identificação estética da arte, mas recusa as formas de desidentificação nas quais ela se efetua, que quer a autonomia da arte, mas que recusa a heteronomia que é seu outro nome” (Rancière, 2023, p. 79). Não cabe desenvolver aqui essa discussão, mas tão somente apontar que é contra essa leitura (majoritária sobretudo no século XX) que os teóricos da pós-autonomia se insurgem. O curioso é que acabam ocupando uma posição ambígua em relação a ela: são seus adversários, porque buscam flagrar uma possibilidade de entender literatura e arte que escapa a seu paradigma; mas são acima de tudo seus aliados, uma vez que se apoiam, reiteram e em última instância reforçam sua compreensão da modernidade estética.



modo de sua circulação do que a presença silenciosa, a leitura, circulação e recepção dos autores do “pós-estruturalismo”.

Os últimos 50 ou 60 anos não seriam aqueles em que começa um novo regime ou um novo tipo de experimentação estética, esses “anos 1960/1970” não são aqueles em que emerge uma arte inespecífica em sua singularidade pós-autônoma que virá se desdobrar e se tornar mais frequente nos anos 2000 — mas os anos em que emergem os autores da dita “teoria francesa” e em que suas obras começam a circular. É isso que torna esse momento o “presente”, o tempo que a tópica da pós-autonomia é capaz de reconhecer como “nossa época”. É esse o elemento chave para tornar verossímil essa “trama” epocal, o *plot* da *presentofilia*: a exaustão do paradigma moderno acompanhado pela singularidade histórica das obras de arte recentes ou do regime de sua de circulação.

A título de conclusão, gostaria de retornar ao curso ministrado por Ludmer em 1985; não só à já referida resposta de Ludmer à sua aluna, mas também para lembrar da presença, nesse curso, de três aulas sobre Derrida — isso é, um dos autores associados ao chamado “pós-estruturalismo” (associação que Ludmer reitera enfaticamente). Ludmer centra suas aulas em “Preconceitos: Diante da lei”, texto em que Derrida (1985) comenta o relato quase homônimo de Kafka. Seguindo à sua maneira o jogo que o filósofo francês faz com a lei — isso é, com a instância de universalidade que permitiria definir um discurso como literário¹⁴ — Ludmer fala em termos que nos serão familiares:

A literatura então, para terminar com o específico, não se sabe o que é, ou seja, não tem identidade própria; não se sabe o que ela é porque joga com o outro, porque joga com não adaptar-se aos cânones que lhe dariam uma identidade. Como não se adapta ao esquema, poderíamos dizer, não tem identidade e trabalha justamente com o que não se sabe, também nesse sentido. Portanto, o que é a literatura é uma pergunta que escapa, porque o específico da literatura é não ser nunca ela mesma sem transcender a literatura, transcender as normas que dizem o que é literatura (Ludmer, 2016, p. 260; grifos meus).¹⁵

Ora, se o específico da literatura é não ser nunca ela mesma, não ser o que é sem, ao mesmo tempo, transcendê-lo, qual a novidade “pós-autônoma” daqueles “textos dos 2000 [que] atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e se colocam fora

¹⁴ “Mas não é toda a literatura que transborda da literatura? O que seria uma literatura que fosse somente o que é, somente literatura? [...] Sem dúvida, não se pode falar da ‘literariedade’ como de um pertencimento à literatura, como a inclusão de um fenômeno ou de um objeto, quicá de uma obra, em um campo, um domínio, uma região cujas fronteiras seriam puras”, Derrida, 1985, p. 133-134 (grifos do autor). No original: “Mais n’y a-t-il pas lieu, pour toute la littérature, de déborder la littérature? Que serait une littérature qui ne serait que ce qu’elle est, littérature? [...] Sans doute ne peut-on parler de la ‘littérarité’ comme d’une appartenance à la littérature, comme une inclusion d’un phénomène ou d’un objet, voire d’une oeuvre, dans un champ, un domaine, une région dont les frontières seraient pures”.

¹⁵ No original: “La literatura entonces, para concluir con lo específico, no se sabe qué es, o sea, no tiene identidad propia; no se sabe qué es porque juega a lo otro, porque juega a no adaptarse a los cánones que le darían una identidad. Como no se adapta al esquema, podríamos decir, no tiene identidad y trabaja justamente con lo que no se sabe, también por eso. Por lo tanto, qué es la literatura es una pregunta que se escapa, porque lo específico de la literatura es no ser nunca ella sino transcender la literatura, transcender las normas que dicen lo que es la literatura”.

e dentro” (Ludmer, 2010, p. 149)?¹⁶ Em que esse atravessamento de fronteiras difere daquela “juridicidade subversiva” proposta por Derrida (e comentada por Ludmer), e que “supõe que a identidade a si não seja jamais segura ou assegurada”, uma vez que a literatura se utiliza “do poder legiferante da performatividade linguística para inverter as leis existentes das quais ela retira, entretanto, suas garantias e suas condições de surgimento” (Derrida, 1985, p. 134)?¹⁷

Vale ressaltar que Derrida declara especificamente se referir à singularidade moderna da literatura, e não a outros arranjos de modos de fazer/ver, como as belas letras ou a poesia.¹⁸ Se isso parece situá-lo nos antípodas da cronologia pós-autonômica, não creio que esgote nossa questão “de tempo”. O relato de Kafka é do início do século XX; a leitura de Derrida — que extrapola, para esse relato, uma leitura da literatura em geral —, dos anos 1980. Sua filosofia (com os postulados filosóficos que essa leitura de Kafka põe em jogo), por outro lado, emerge por volta dos anos 1960, mesmo que seja somente em 1985 que ela se torne acessível na Argentina (segundo o prólogo de Annick Louis, esse curso de Ludmer é o primeiro momento em que se ensinou publicamente Derrida na universidade argentina; ver Ludmer, 2016, p. 7). Se lembrarmos ainda que Ludmer esboçava uma periodização que situava sua formulação da pós-autonomia a partir dos anos 80 (ver acima; Ludmer, 2010, p. 154), veremos que mais do que cronologia, o que está em questão aqui é aquela “cairologia” da leitura e da compreensão que tentei flagrar na pequena fábula da “compreensão retroativa” com que abri este texto: a pós-autonomia já estava lá, perpassando toda a literatura, mas foi somente depois que se pôde percebê-la. Depois dos anos 1960, quando emergem os autores que defendem essa concepção? Ou depois dos anos 1980, quando, com a queda da ditadura, se pôde falar publicamente dessa teoria? Ou ainda depois dos anos 2000, quando podemos olhar para essas décadas passadas com certo distanciamento...? Mais do que uma defesa do anacronismo produtivo, ou uma indicação de como ele se inscreve nos destinos da revolução estética (lembremos que a ideia de arte é sonhada enquanto avatar moderno do que teria sido a grande arte dos antigos, enquanto “reinterpretação do que a arte faz, ou daquilo que a faz ser arte”, Rancière, 2009, p. 36), essa é minha forma de acertar contas com a tópica da pós-autonomia. Tópica essa que não sou mais capaz de acompanhar, mas que de todo modo marcou minha formação e marca ainda minha leitura da literatura — mesmo que daquela literatura de que ela se dissocia, isso é, a moderna.

¹⁶ No original: “[...] escrituras de los 2000 atraviesan la frontera de la literatura (los parámetros que definen qué es literatura) y quedan afuera y adentro”.

¹⁷ No original: “juridicité subversive [qui] suppose que l’identité à soi ne soit jamais assurée ou rassurante [...] elle peut user du pouvoir légiférant de la performativité linguistique pour tourner les lois existantes dont elle tient pourtant ses garanties et ses conditions de surgissement”.

¹⁸ “Se digo literatura ao invés de poesia ou belas letras, é para marcar a hipótese segundo a qual a especificidade relativamente moderna da literatura enquanto tal guarda uma relação essencial e estreita com um momento da história do direito” (Derrida, 1985, p. 132). No original: “Si je dis ‘littérature’ plutôt que poésie ou belles-lettres, c’est pour marquer l’hypothèse selon laquelle la spécificité relativement moderne de la littérature comme telle garde un rapport essentiel et étroit avec un moment de l’histoire du droit”.



CONFLITO DE INTERESSES

Não há conflitos de interesse a declarar.

FINANCIAMENTO

Este estudo foi financiado pela FAPERJ – Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, Processo SEI -260003/004532/2025 (Jovem Pesquisador Fluminense).

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia 2. Vol. 1**. Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995. pp. 10-36.
- DERRIDA, Jacques. Préjugés: devant la loi. In: DERRIDA, Jacques *et alii*. **Faculté de juger**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- GARRAMUÑO, Florencia. **A experiência opaca**: literatura e desencanto. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução Carlos Nogué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GUTIERREZ, Maurício Chamarelli. Alguma poesia, poesia alguma. **Aletria: revista de estudos de literatura**. v.34, p. 41-56, 2024.
- KRAUSS, Rosalind. **A voyage on the north sea**: art in the age of post-medium condition. London: Thames and Hudson, 1999.
- LADDAGA, Reinaldo. **Estética da emergência**: a formação de outra cultura das artes. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes – Selo Martins, 2012.
- LADDAGA, Reinaldo. **Estética de laboratório**: estratégias das artes do presente. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes – Selo Martins, 2013.
- LUDMER, Josefina. **Aquí America Latina**. Una especulación. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- LUDMER, Josefina. **Clases 1985**: algunos problemas de teoría literaria. Edição e prólogo de Annick Louis. Editor digital Titivillus, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. **La parole muette**: essay sur les contradiction de la littérature. Librairie Arthème Fayard: França, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. **The aesthetic revolution and its outcomes**: emplotments of Autonomy and Heteronomy. *New Left Review*, 14, mar/abr 2002.



RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espaço das palavras: de Mallarmé a Broodthaers**. Tradução de Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **Mal-estar na estética**. Tradução de Gustavo Chataignier e Pedro Hussak. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora 34/Editora PUC-Rio, 2023.

SPERANZA, Graciela. **Fuera de campo: arte y literatura argentinos después de Duchamp**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.