

Entrevista com Flora Süssekind: Sociedade, coralidade e luto na literatura brasileira

Jorge Manzi

Pontificia Universidad Católica de Chile (UC) | Santiago | CL

jamanzi@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-0565-6506>

Fábio Roberto Lucas

Pontificia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) | São Paulo | SP | BR

frlucas@pucsp.br

<https://orcid.org/0000-0002-4195-6565>

Rebeca Errázuriz-Cruz

Universidad Adolfo Ibáñez (UAI) | Santiago | CL

frlucas@pucsp.br

<https://orcid.org/0000-0002-0231-3671>

Jorge Manzi, Fábio Roberto Lucas e Rebeca Errázuriz-Cruz: *Como o conceito de coralidades foi tomando forma ao longo de suas intervenções críticas sobre a arte e sociedade brasileira nas últimas décadas? Quais foram as suas fontes teóricas e/ou artísticas principais? Por que a noção de coralidade (vinculada também ao trabalho de luto) se tornou central nas suas reflexões sobre experiência histórica e arte na Nova República?*

Flora Süssekind: Vou meio longe primeiro. Não queria ir tão longe para responder a vocês evocando de novo um ensaio antigo sobre Antígona, como fiz nos textos introdutórios do livro. E, no entanto, o estudo dos coros trágicos acompanha silenciosamente a minha observação de certas coralidades contemporâneas. Sobre tudo porque, pensando bem, a minha interlocução fundamental nos ensaios incluídos em *Coros*, *Contrários*, *Massa* talvez seja com o trabalho de Nicole Loraux, a quem volto e volto e volto. E é de fato fascinante observar o grau de engajamento político com a própria hora histórica de helenistas como ela, como Vidal-Naquet, como o Vernant. Isso sempre me interessou muito com relação a eles. Mesmo que eu não mencione a todo momento os estudos de Loraux sobre a materialidade do coro, a voz enlutada na tragédia, memória e esquecimento, ou sobre a oração fúnebre, ou a recusa dela em operar com categorias binárias, a tensão que sublinha entre a natureza conflituosa da vida coletiva, e o ocultamento sistemático do conflito, da divisão interna, na polis grega, essas leituras me acompanham. E não só nos textos que interrelacionam mais diretamente o coro e o luto.

Voltando a alguns dos textos mais antigos incluídos no *Coros*, *Contrários*, *Massa* – muitos deles publicados originalmente em jornais, editados e cortados, se vocês notarem, já há neles indagações diversas sobre o coro. Por isso os incluí no livro, aliás. Um deles, de fins dos anos 1990, trata exatamente do duplo luto explícito que marca o começo – sob a forma de réquiem – da Nova República. Pois ela começa a reboque do enterro da emenda das eleições diretas e da morte de Tancredo Neves. Parti, nesse texto, que se chamaria “Pompas fúnebres”, de *Cortejo em abril*, de Zulmira Ribeiro Tavares, de *Decálogo da Classe Média*, de Sebastião Nunes e de *Meu 7º Dia*, de Valêncio Xavier, esse último li antes ainda da edição porque conversávamos muito



nessa época. O Valêncio era e ainda é muito pouco estudado. E, em diálogo com esses textos, e com um registro ficcional de Caio Fernando Abreu – no calor da hora – sobre a AIDS, tratei não apenas de alguns cortejos fúnebres com intensa participação popular, transmissão pela tv e lugar oficial de pranto, mas de outros lutos que, a rigor, jamais se processaram de fato no Brasil – aqueles ligados à ditadura militar e à epidemia de AIDS. A anistia, o acordo que permitiu a volta ao país dos exilados políticos, mas que, de certo modo, silenciou também – pública e judicialmente – os crimes cometidos durante as décadas de ditadura; e a vergonha homofóbica com que se viveram as mortes pela AIDS nos anos 1980 – esses lutos massivos e, no entanto, não vividos coletivamente se mantiveram, a meu ver, como uma espécie de rumor surdo na experiência histórica e nas relações sociais, mas também na minha experiência formativa e crítica.

A escuta mais atenta a essas manifestações corais tem evidentemente a ver, em parte, com um contexto formativo, com uma situação histórica específica, e com essa impossibilidade de uma sociedade como a brasileira compreender e processar amplamente os seus lutos. O que definiria um espaço político de atuação e pensamento previamente demarcado por um silêncio tácito, por um esquecimento pactuado – e guardado por estreita vigilância militar (daí as ameaças constantes de retorno ao poder). E se vivemos o alívio da saída do regime ditatorial nos anos 90, os desdobramentos fascizantes das jornadas de junho de 2013, as reações à reeleição de Dilma Rousseff, a percepção de outro golpe em curso, parecem ter nos jogado de novo naquele luto travado, guardado, que irrompe aqui e ali, em exercícios memorialistas, em obras singulares, em ossadas reencontradas, mas que não chega a se dimensionar coletivamente de forma transformadora.

Respostas isoladas a episódios sistemáticos de tortura e violência policial, de intolerância política, religiosa, comportamental, a formas diversas de exclusão, se veem frequentemente reduzidas, no país, quase a *faits divers* singulares, restringem-se a reproduções fotográficas que logo desaparecem do noticiário sem maior adesão do restante da população. Foi o que ocorreu poucos dias depois da ação dos moradores do Complexo da Penha, no Rio de Janeiro, em 2025, expondo, enfileirados, os corpos de seus mortos em ação policial violentíssima. A visão intolerável dessa fila de cadáveres, alguns deles mutilados, se faria acompanhar, quase inacreditavelmente, porém, de respostas positivas de cidadãos fluminenses à ação direta de extermínio.

Então há isso – um autoritarismo enraizado, o desconhecimento e a falta de consciência comum sobre a própria história e de compreensão de lutos não vividos (em diacronia mais vasta, incluindo, os extermínios indígenas, a escravidão, a exploração social continuada, as formas diversas de matar mulheres). Como pensar uma comunidade imaginada nessas condições?

Talvez essa mesma indagação tenha me levado a discutir, no começo dos anos 1980, os constructos nacionais oferecidos via ressurreições naturalistas pela literatura brasileira quando se mostravam mais patentes as cisões que estruturam essa sociedade. Nesse momento procurei compreender os usos ideológicos dessa repetição histórica, costurando narrativamente um tecido social esgarçado, mesmo quando se imaginava estar produzindo algum tipo de denúncia, o modelo textual de fácil assimilação e baixíssimo grau de estranhamento servindo de sustentação estético-ideológica para aquilo mesmo que se pensava combater.

Não foram as ações literárias internamente pouco dissensuais, mesmo contendo por vezes teor de denúncia, que me interessaram nos estudos das últimas décadas. Há uma irrelevância inevitável quando os meios e modelos empregados são naturalizados sem desconfiança, quando o lugar de atuação parece estar pré-pronto. O que me interessa são as configurações artísticas e literárias que confrontam decisivamente o campo em que emergem.

Mesmo que isso às vezes não seja perceptível de cara. São elas que nos fazem pensar e que ativam o exercício crítico, o levam a se redefinir e a buscar refigurações conceituais.

Se mencionei os coros gregos, a interlocução continuada com o trabalho de Nicole Loraux e a voz lutuosa travada no Brasil da Nova República, foram fundamentais também nos meus estudos sobre o coro algumas ações coletivas e individuais e a produção artística e a cultura literária brasileira das últimas décadas. Foram essas irrupções e alguns procedimentos corais mais metódicos que me impulsionaram a construir um campo conceitual e analítico voltado para as corralidades e suas dinâmicas, para dissidências ativas, coros e contracoros com potencial disruptivo e autorreflexivo em âmbitos e campos artísticos e especulativos diversos.

J. M., F. R. L. e R. E.: *Até que ponto foi relevante para você o contato com o pensamento francês sobre a comunidade (mais especificamente, os livros de Jean-Luc Nancy e Maurice Blanchot, mas também os trabalhos sobre o coro e o luto de Nicole Loraux e Martin Mégevand)? Como tais debates podem colaborar com a reflexão sobre formas de corralidade e coletividade no Brasil contemporâneo?*

F. S.: Como já falei bastante de Loraux, talvez seja o caso de especificar um pouco o que distingue e me parece mais relevante nos estudos de Martin Mégevand sobre o coro. Eles se voltam frequentemente para o contemporâneo, para o “teatro de descolonização”, para a dramaturgia e o pensamento de Aimé Césaire, Kateb Yacine, Léopold Senghor e Bernard Dadié, entre outros, e para representações da cidade enquanto lugar “unido no ideal e dividido na realidade do conflito”. Então, se ele pensa a corralidade a partir dos estudos de Loraux, e isso é evidente, o interesse dele, no entanto, me parece estar sobretudo no aspecto relacional, no lugar político desses coros. E no modo como os dramaturgos que escolhe tematizar costumam expor, a partir de suas distintas formas de configuração coral, tanto comunidades potenciais quanto a carência arraigada desse comum.

Os coros tematizados por Mégevand figuram, cada um a seu modo, a falta, as falhas de vínculo social. E, ao apontar simultaneamente para a necessidade de restaurá-lo ou refigurá-lo e para uma impossibilidade de sustentar o nexos comunitário, sua abordagem da corralidade retoma diretamente a reflexão de Jean-Luc Nancy sobre o processo de socialização enquanto tensão entre associação e dissociação. E se fazem presentes também, nessa compreensão, as considerações de Nancy sobre as condições do ser-em-comum, a percepção dele do político como um espaço de circulação de sentido, um pensamento de limiares, e que, tal como o coro, é elemento relacional, lugar fundamental de indecisão, de convergência, interseção e modificação. Por isso mesmo, segundo Mégevand, o coro seria o “instrumento dramático por excelência para a representação do político”.

No meu caso, se há – e sublinho isso de saída no livro – a percepção da exposição de uma falta de vínculo comunal em grande parte das irrupções corais recentes no Brasil, não penso a corralidade como restrita ao universo dramático, ou como representação seja do que for, mesmo que possa haver até algum desejo nesse sentido nessas manifestações. Mesmo que isso se dê em meio ao esfacelamento de um pacto social ensaiado a duras penas em 1988. Trato sim de múltiplas corralidades que se manifestam quando o coro não está mais lá, que se inscrevem no horizonte de sua perda, que se alimentam exatamente da trava à sua formulação, da ausência do “em-comum”, e que – se não deixam de invocá-lo – não deixam, igualmente, de operar como força contraditória, de trabalhar continuamente para expor seus limites, levá-lo ao limite. “Comunidade dos que não têm comunidade”, nas palavras de

Bataille invocadas por Nancy e Blanchot. “Instância móvel”, como sugere Loraux, lugar de contradição, de tensão interna e constante entre os elementos mesmos que os constituem, os coros que procuro compreender são aqueles que fogem necessariamente ao mimético estrito, à territorialização (estética, nacional, representacional), aqueles que funcionam como força desarmônica ativa, desestabilizadora.

J. M., F. R. L. e R. E.: *Considerando que o debate entre Nancy e Blanchot é do início dos anos 1980¹, qual seria a conexão—se é que há uma—entre a compreensão da coexistência de múltiplos sistemas culturais no tempo (como você já apontava em “Relógios e ritmos”) e a emergência dessa questão da comunidade na experiência literária contemporânea?*

F. S.: Depois do debate inicial em 1983 — isto é: a resposta quase imediata de Blanchot, em *A comunidade inconfessável*, ao artigo “La communauté désœuvrée”, publicado por Jean-Luc Nancy na revista *Aléa* — haveria uma série de retornos a aspectos diversos da mesma questão: a versão em livro de *A comunidade inoperada*, a que se seguiriam, de Nancy, *A comunidade afrontada*, *A comunidade desautorizada*, *La Comparution*, em diálogo com Jean-Christophe Bailly, *Ser Singular Plural*, em 1996. E algum tempo depois houve, em 2010, o artigo sobre “Comunismo, a palavra”, que me parece talvez menos estimulante pela adoção de perspectiva ontológico-abs-tratizante, desistoricizada, do comum, percebido como fundamento, como dado primeiro.

O que me interessou, ainda no debate inicial, foi a princípio o retorno de ambos a Bataille, que, como diz Blanchot, “depois de ter durante mais de uma década tentado, em pensamento e em realidade, o cumprimento da exigência comunitária, não se reencontrou só (só de toda maneira, mas em uma solidão compartilhada), e sim exposto a uma comunidade de ausência, sempre pronta a se mutar em ausência de comunidade”. É a essa compreensão paradoxal de comunidade — de Bataille — tanto uma exigência, quanto um princípio de incompletude, e uma incompletude que não exigiria completude, que procuram responder Blanchot e Nancy.

No debate de 1983 chamava a atenção, no entanto, a compreensão em via dupla da dissolução do comunal — ligada às circunstâncias históricas imediatas de expansão globalizada do liberalismo, da crise do comunismo, mas também às construções homogeneizantes e identitário-nacionais de formas excludentes de “nós”, ligadas a figurações de “Deus”, de “Povo”, de “Nação”, figurações religiosas, políticas, científicas, estéticas que procuraram historicamente figurar a rigor o “não figurável”, o comum. O que me parecia convidar não a fundamentos pré-constituídos, mas à percepção de dinâmicas associativas múltiplas, instáveis.

A irrupção de corralidades diversas, contraditórias, algumas delas de cunho religioso-fusional, outras de cunho fascista explícito, mas antagonizadas por contracoros críticos, transformadores, isso em meio ao esfacelamento, aos fiapos do pacto social pós-ditadura no Brasil desde os anos 2010, não à toa impulsionou muita gente, não só a mim, naturalmente, a uma releitura do debate de Nancy e Blanchot.

Em “Relógios e Ritmos”, aponta-se para a ênfase em formas diversificadas, e todavia coexistentes, de compreensão do tempo, para o aguçamento de uma consciência crítica da irregularidade de ritmos evolutivos e da multiplicidade de percepções temporais, assim como para a percepção da convivência de sistemas culturais distintos em quadros históri-

¹ E é logo acompanhado por reflexões fora da França, como “A comunidade que vem”, de Agamben em 1990, e todo o debate sobre comunitarismo, de Charles Taylor, adentrando a teoria política anglófona pelo Canadá.

cos que pretendam maior amplitude. Essas exigências partiam, a rigor, de um projeto que, se desdobrava tensões temporais, não se desejava, igualmente, pré-delimitado por coesões identitário-nacionais, por construções fusionais diversas de um “nós” a ser retratado tal qual um mantra fundador ou alguma versão tranquilizadora, homogeneizada, de caráter nacional defeso. No ensaio dos anos 1990, assim como no estudo mais recente sobre os coros, as duas questões se reapresentam em espelhamento – *que comum & que horas são?* (gloso Roberto Schwarz aqui). Ambas se impõem necessariamente para mim.

J. M., F. R. L. e R. E.: *Em “Escalas & Ventriloquos”, de 2000, você apontava para o modo como parte da literatura brasileira dos anos 1990 lidava com a dificuldade das escalas, na esteira da inserção passiva do país na economia global financeirizada acoplada ao regime liberal-democrático instalado desde a retomada das eleições. Mais recentemente, em “Coros contra coros: a tecnopolítica parasitária & as formas geminadas de fabulação”, você aponta para o modo como, a partir de 2013, as experiências artísticas de diferentes artistas (Nuno Ramos, Grace Passô, Ricardo Aleixo, Lenora de Barros, entre outros) têm lidado com o surgimento da extrema-direita e o “esgarçamento do pacto social da Constituição de 1988”.*

Como essas formas de coralização – que não definem uma comunidade, mas o “perpétuo questionamento de seus limites” – operam diante desses dois momentos diferentes, quer dizer, primeiro diante de um pacto social hegemônico, de promessas democráticas e realizações sempre imperfeitas (para dizer o mínimo); e agora diante de um pacto social em crise, sob a ameaça do bruto império da violência ou mesmo da constituição de um pacto comunitário fascista, com os seus “coros do ódio” que oscilam entre a “estridência” e o “unísono da máquina digital neofascista”?

F. S.: O que me parece mais evidente é a politização mais urgentemente direta das intervenções e a necessidade de gestos artísticos crescentemente autocríticos desde o período pós-afastamento de Dilma Rousseff. Que outra resposta à hipótese de um consenso comunitário fascista? E à consolidação, no plano cultural, de mecanismos de estabilização conservadora (mesmo quando acompanhados de temática aparentemente libertária) e de domesticação para a praxis artística – com lugares institucionais pré-demarcados – das medalhinhas premiadas do mercado aos medalhões acadêmicos?

Foi inevitável, ao longo das décadas que separam os dois textos, a percepção mais ampla de um conjunto significativo de conquistas sociais, mas, simultaneamente, da dissolução gradual do pacto constitucional de 1988 e do que significaram o processo de financeirização impulsionado pela adesão às determinações do Consenso de Washington para os países emergentes nos anos 1990 e a adoção, mais uma vez, de modelo predominantemente extrativista-exportador no país. Acompanhados do fortalecimento de uma frente política antidemocrática, movida pela intolerância, pela histeria religiosa, pela destruição de conquistas sociais e trabalhistas e por um projeto autocrático, neoliberal, regressivo.

As variações sistemáticas de escala e tensões enunciativas que procurei assinalar em “Escalas & Ventriloquos” sublinhavam, no calor da hora, uma não-ingenuidade com relação ao modo como se dava a redemocratização, já percebida como a manutenção de um conservadorismo político mascarado de política de estabilização, e a estruturação de uma organização social que se dobrava à “deriva organizada do mercado” (como disse, na época, Beatriz Sarlo).

Na última década, vivemos uma exacerbação do que se anunciava nos anos 1990. Ficamos diante de uma conjuntura de fascistização, de um violento movimento socialmente autofá-

gico, acompanhado de certa aporia, evidenciada pela dificuldade mesma de se imaginarem coletivamente projetos efetivos de mudança social. Daí a relevância de uma intensificação das antagonizações artísticas direcionadas a um contexto agressivamente anti-intelectual e hostil a quaisquer práticas culturais com potencial de fato reflexivo e transformador. Foi o que se realizou, em distintas formas artísticas não conciliatórias, como as que destaquei em “Coros contra Coros”. Vocês citaram, aliás, algumas delas nessa pergunta.

J. M., F. R. L. e R. E.: *Ainda no texto sobre a tecnopolítica parasitária e as formas geminadas de fabulação, você afirma: “Mesmo quando [as experiências de acoplamento] assumem forma coral, nela se sobrepõem diferentes configurações. Se há convergência é pelo fato de esses experimentos trabalharem todos eles com meios específicos particulares. Não meios impostos sistemicamente pelo campo artístico-literário, mas meios que se impõem e são configurados, ao contrário, pelos próprios trabalhos ao longo de sua realização”. Como nessa passagem se relacionam as noções de especificidade (meios específicos), inespecificidade (Garramuño, Krauss, De Duve) e o problema da configuração “no próprio trabalho”? Nessa linha, como você tem se posicionado nos debates recentes sobre a (in)especificidade da literatura e da arte contemporânea?*

F. S.: Vou me deter em Rosalind Krauss, cujo trabalho de análise do contemporâneo e de reavaliação da história da arte moderna tenho acompanhado desde a época da faculdade. E me parece curioso contrastar o empenho especulativo de seu método crítico e a preguiçosa recepção – sob forma de etiqueta pronta – do que nela é reflexão em movimento. O exemplo mais evidente: campo expandido. Nela, a rejeição ao vale-tudo indiferenciado, ao caráter vago dos diagnósticos de pluralismo (com os quais se qualificavam preguiçosamente as mais diversas manifestações artísticas pós-1968), foi o que a impulsionou a um esforço de reconsideração e reconceitualização do campo da escultura. Beira realmente o melancólico que esse esforço teórico e analítico tenha ensejado involuntariamente, nas últimas quatro décadas, uma apropriação francamente elusiva de suas considerações a respeito da noção e da atuação desse “campo ampliado” (ao contrário, ancoradas em cuidadosa atenção às materialidades e às qualidades expressivas das linguagens artísticas abordadas).

A expressão forjada por ela vem, ao contrário, funcionando como um saco para quaisquer gatos, como expressão-valise esvaziada e aplicada a múltiplas disciplinas e formas de expressão sem se fazer acompanhar usualmente de esforços analíticos sequer comparáveis aos de Krauss em fins dos anos 1970. A quantidade de projetos, teses e artigos com as qualificações “expansivo”, “ampliado”, sem maior discussão ou singularização dos modos de operação embutidos em tais expansões, beira o inacreditável. Assim como domina, nessas apropriações, a desatenção ao contexto de produção, assim como às tensões presentes na reavaliação do escultórico por Krauss num conjunto internamente bastante diferenciado de exercícios críticos – alguns deles voltados sobretudo para as relações entre pintura, escultura, fotografia (em “Notas sobre o Index”), outros para a escultura, a arquitetura, o espaço (“Escultura em campo ampliado”). Não esquecendo, como ela mesma faz questão de repetir, que sua projeção de um contexto operacional para a escultura se fez em diálogo com os estudos literários, em particular com a leitura do Lord Jim, de Conrad, realizada por Fredric Jameson em O Inconsciente Político, na qual trama e personagens são compreendidos a partir da definição do campo de que se desdobram – nesse caso, o mar.

É a partir de uma complexificação do seu vocabulário analítico e do seu campo de observação (impulsionada pelo trabalho de Richard Serra, Robert Smithson, Alice Aycock,

Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman) que Krauss procura tanto repensar a escultura moderna (a partir do ensaio seminal sobre Rodin, o inacabamento, o quase derretimento das figuras, o esgotamento do escultórico monumental), quanto redefinir os parâmetros operacionais da produção contemporânea. Apontando, entre outras configurações, ao final do estudo da escultura moderna, para uma forma em especial, as “passagens” (como o Corredor, de Nauman, o Labirinto, de Morris, o Desvio, de Serra, o Quebra-mar, de Smithson), nas quais “tanto o observador quanto o artista se colocam diante do trabalho, e do mundo”, buscando reciprocidades “entre cada um deles e a obra”.

As considerações de Krauss sobre a história da forma, sobre redefinições de campo, sobre meios artísticos e suportes técnicos, como se sabe, não se encerram aí. E, ao longo dos anos, se ocuparia, com frequência, da condição pós-meios. Mas não sem problematizá-la e ao descarte puro e simples da ideia mesma do específico, de materialidades peculiares a diferentes linguagens artísticas. Krauss contrapõe a essa percepção generalizada, meio pacificada, formas outras de emprego crítico de meios singulares, a que chama, em ensaio sobre Broodthaers, de “especificidades diferenciáveis”. Daí o seu interesse pelos “desenhos para projeção” de William Kentridge ou por modos específicos de “sincronização sonora” por Christian Marclay, entre outras reinvenções de meios pós-meios – como as de Marcel Broodthaers, Sophie Calle, Ed Ruscha, James Coleman.

Há certa vizinhança entre a prática de “especificidades diferenciáveis”, como as destacadas por Krauss em alguns dos artistas aos quais dedicou mais atenção nas últimas décadas, e o trecho em que procuro distinguir, no ensaio final do livro sobre os coros, algumas experiências de acoplamento distintas não apenas entre si, mas, também, no âmbito das operações artísticas que empregam, e na contra-atuação diante das corralidades digitais parasitárias da extrema direita. Por isso é propositada a ramificação de mínimos estudos de caso nesse último ensaio – pois se as formas geminadas, os processos de acoplamento (não fusionais, não-colagens) expõem e antagonizam a invasão parasitária indiferenciada, são procedimentos singulares, especificidades diferenciais o que apresentam os experimentos artísticos ali evocados de Ricardo Aleixo (o poema e o extraquadro), Lenora de Barros (alvo e visão interposta), Bia Lessa (o eco imagético e a voz over), Nuno Ramos (o endereçamento truncado: Proust e o peixe & os motoboys dizendo “Tempo” meio ao léu, muitas vezes para ninguém), André Vallias (um palimpsesto temporal autoexpositivo), Grace Passô e Giselle Beiguelman (ventriloquização com cisão aparente).

J. M., F. R. L. e R. E.: *“Geminção”, “acoplagem”, “sobreposição”, são termos que aparecem frequentemente no seu último livro, sempre próximos da noção de corralidade. Poderiam ser entendidos como modos sutis de articulação de heterogeneidades que evitam a fusão completa? Por momentos, com tais termos você parece estar próxima de noções centrais da teoria da vanguarda como “montagem” e “colagem”. Nesse sentido, gostaríamos de fazer uma pergunta básica, que talvez possa ser esclarecedora: há vasos comunicantes entre a noção contemporânea de corralidade que você está elaborando e as categorias vanguardistas da montagem e da colagem? Que há na corralidade brasileira que vai para além dessas categorias?*

F. S.: São categorias historicamente dimensionadas. Portanto exigem necessariamente diferenciação. Mas, por um lado, sim. Há aí um eco de certos usos da montagem – quando ela atua simultaneamente como princípio construtivo e processo de tensionamento. Não

quando apaga tecnicamente o próprio rastro. Para citar explicitamente o Adorno, posso dizer que há uma recusa de “aparências de conciliação”, e uma negação paratática ativa de sínteses homogeneizadoras, de configurações tranquilizadoras, nessas coralidades que me parecem dotadas de maior potencial crítico. Por outro lado, me lembrei de imediato de um comentário – muito bom – do Nuno Ramos há alguns anos: “Meu trabalho é uma luta contra a colagem”.

Chamo a atenção, no entanto, para um trabalho recente dele – *Los pasos perdidos*, exposição tripartida, apresentada no começo de 2025 em Belo Horizonte. Nela talvez se observe, com particular acuidade, um desses processos de geminação não fusional que procurei examinar no livro sobre os coros.

A diferenciação quase tátil de materiais é uma constante em Nuno, mas ela meio que grita em alguns trabalhos. Como nas pinturas volumosas, cheias de matéria. Como no concerto sinfônico concebido recentemente por Nuno e Eduardo Climachauska com base no acooplamento da trilha sonora do filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, aos *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont. Numa exposição como *Los Pasos perdidos*, no entanto, desdobra-se, sob três perspectivas, reflexão a rigor semelhante sobre o projeto construtivo e sobre a pintura. Mas é exatamente por meio dessa insistência, e desse eco mútuo (entre pintura volumétrica, desenho-pintura e esculturas mecânicas que apagam reconstruções de Malevich) que parece se ativar a diferenciação. Pois se há, aí, entre pintura, desenho e escultura, uma geminação, ela se dá de forma materialmente conflitiva e movida por temporalidades perceptivas heterogêneas – mais imediata nos desenhos, mais lenta, pelo acúmulo material, nas pinturas, e ainda mais demorada nos maquinismos escultóricos lentíssimos de dissolução malevichiana. O que intensifica, sob a forma de um campo plástico-especulativo triplamente tensionado, a consciência de uma não-similaridade e a afirmação (adorniana) de uma não-conciliação constitutiva. Observações que, se centradas aqui no trabalho do Nuno, apontam também, a meu ver, para as configurações corais mais críticas e os contracoros que procurei estudar.

J. M., F. R. L. e R. E.: *Que horas são? Em ensaios como “Relógios e ritmos: em torno de um comentário de Antonio Candido” é possível perceber como suas reflexões sobre o caráter radicalmente heterogêneo da arte e da experiência contemporânea brasileira dialogam de perto com a tradição crítica de figuras como Antonio Candido e Roberto Schwarz. Por outra parte, até onde sabemos, a tradução do seu novo livro para o inglês terá o título “Cultura e política no Brasil. 2013-2023”, título com ressonâncias schwarzianas². De fato, para muitos de nós o seu trabalho sobre arte no Brasil contemporâneo, caracterizado por uma tendência a interrogar “vigorosamente” a nossa hora histórica, pontuando as suas crises e movimentos tanto na forma artística como no processo social, parecem dar continuidade, numa versão muito própria (sua), a orientações fundamentais do projeto crítico de Schwarz. Que continuidades e distanciamentos você percebe entre o seu trabalho crítico e o de figuras como Schwarz.*

F. S.: A edição da Polity Press, que imagino saia em 2026, inclui apenas alguns dos ensaios que constituem a edição brasileira. O título ficou *Coros & Contracoros* porque se encerra com o mesmo ensaio que fecha o livro da Editora CEPE – “Coros contra coros: a tecnopolítica parasitária & as formas geminadas de fabulação”. Tem um subtítulo que já passou por vários enunciados possíveis – Arte, política e sociedade no Brasil: 2013-2023, Ensaios sobre Arte, Literatura e sociedade no Brasil: 2013-2023, Cultura e Política no Brasil: 2013-2023 e outros na mesma linha.

² Estamos pensando, é claro, em “Cultura e política, 1964-1969”.

O subtítulo se mostrou necessário para evidenciar – para um público estrangeiro – do que trata o livro. Mas eu gosto mais da última opção exatamente porque evoca o Schwarz. Quando escrevi *Polêmicas, Diários & Retratos - Literatura e vida literária no Brasil dos Anos de Autoritarismo*, procurei dialogar ali diretamente com o “Cultura e Política” e com outros ensaios do Schwarz. Há discordâncias – claro. Mas elas foram fundamentais para que eu decidisse me manifestar.

Considero os estudos do Schwarz sobre a literatura oitocentista brasileira, com o foco no Machado de Assis, extraordinários. Talvez por conta deles eu tenha mantido o Machado como ponto de fuga nas minhas aproximações da produção oitocentista. É, por exemplo, o fantasma irônico da figura de Napoleão III em *Quincas Borba* (ao lado do *18 Brumário*, de Marx) que acolhe a prosa mais satírica de Joaquim Manuel de Macedo num dos textos (“O sobrinho pelo Tio”) em que procuro analisá-la e conectá-la a aspectos dos volteios narratoriais machadianos. E, nesse sentido, talvez esse ponto de fuga em Machado aponte, de modo meio torto, mas propositado, igualmente para a perspectiva adotada por Antonio Candido na *Formação da Literatura Brasileira*, que se encerra com ele.

Procurei estudar com cuidado não somente o método crítico de Antonio Candido, mas também a crítica do Schwarz, do Arrigucci, do Lafetá e da Walnice Nogueira Galvão. Ao lado dos professores com os quais estudei diretamente na graduação e na pós-graduação (Luiz Costa Lima, Silviano Santiago e Vilma Arêas), eles tiveram, de certo modo, papel formativo para mim, por conta dessa leitura constante. Aliás achei curioso vocês não terem mencionado a Walnice na pergunta pois o trabalho dela, e não só os estudos de maior vulto, mas a força e a perspicácia da crítica do presente exercitada por ela desde os “sacos de gatos” iniciais é notável. É uma referência constante para mim. Desde bem nova. A seção do Tal Brasil, Qual romance? sobre as filhas-do-pai, por exemplo, tem no estudo da Walnice sobre as donzelas guerreiras uma referência decisiva.

O que me interessou desde a juventude no Candido e no grupo de críticos que estudou originalmente com ele foi, de um lado, a compreensão do nexos social como fator da construção artística, e, de outro, a adoção de perspectiva dupla (crítica e histórica) e de formas distintas de metodologias dos contrários em seus procedimentos críticos. Tratei um pouco dessa releitura singular e diferenciada do Candido pelo Arrigucci e pelo Schwarz num ensaio antigo que chamava “Ou não?”.

Sobre o Candido escrevi diretamente algumas vezes – e gostaria de retomar algum dia um ensaio breve em particular – que tratava dos rodapés críticos escritos por ele. Quem sabe ainda consigo voltar a ele. Eu li todos os textos ainda em microfilme, fui fichando todos eles, e, certa vez, quando fiz parte do conselho editorial da Editorial da UFRJ, propusemos, por intermédio de Heloísa Buarque de Hollanda, que dirigia a editora, a edição integral, anotada, de todos os rodapés, com as intervenções que ele julgasse necessárias. Mas o Candido negou, numa carta muito bonita, e disse que isso só deveria ser feito quando ele não estivesse mais vivo. O que pensávamos fazer, no entanto, seria uma edição em interlocução direta com ele. Com ele vivo, evidentemente. Então isso se manteve em suspenso. Mas as intervenções jornalísticas regulares dele são leitura a meu ver obrigatória tanto para a compreensão da história da crítica moderna no Brasil, quanto para o estudo do processo formativo pessoal e da gênese de questões decisivas no trabalho de Antonio Candido.

O ensaio “Relógios e Ritmos” foi uma tentativa de desdobramento conceitual a partir de uma leitura atenta de alguns ensaios à época menos tematizados do Candido. Em especial os estudos diretamente sociológicos. E me permitiu esboçar, de um lado, uma compreensão

que se pretendia mais complexa e conflituada da temporalidade no trabalho crítico e historiográfico, e, de outro, apontar para um dos meus objetos de estudo recorrentes nos últimos anos, ao lado do coro – o estudo do ritmo. Não apenas do ritmo histórico. E nesse caso evocando igualmente alguns estudos seminais de um amigo e antigo professor – Hans Ulrich Gumbrecht. Já realizamos inclusive um seminário com o foco no ritmo durante o período da pandemia e pretendemos realizar outras conversas coletivas sobre o mesmo tema em 2026.

J. M., F. R. L. e R. E.: *Como você avalia a recepção que tem tido até agora o livro Coros, contrários, massa? No início dele você clarifica: “Este é e não é o livro sobre o coro a que venho me dedicando há bem mais de uma década”, pois há muito material que você não incluiu nele e que pretende “submeter (ainda) a desdobramento ensaístico mais amplo”. Isto significa que teremos ainda mais um livro sobre o coro na arte brasileira? Quais seriam as principais discussões e materiais incluídos nele? Que questões você gostaria de elaborar mais extensamente em relação ao seu último livro?*

F. S.: Creio que chego a apontar, em algum momento, alguns desdobramentos que ficaram ausentes do livro. De um lado, o estudo do épico-que-não-há. Raramente há, aliás, em todas as literaturas, construções épicas que não se seccionem, despedacem ou interrompam. Vou procurar pensar sobre alguns desses épicos instáveis e o que move essas instabilizações. Por vezes são processos de intensa dramatização interna. De outro lado, alguns estudos singulares sobre certos processos corais em escala reduzida, bem reduzida – e, no entanto, ativa – no campo explicitamente teatral. Quase não percebidos como coros. Coros não-coros? Eu retirei propositalmente esses ensaios do livro *Coros, Contrários, Massa*. Mas fiz isso para voltar a eles depois.