

Encontros Complexos: uma conversa com Agustín Fernández Mallo

*Complex Encounters:
a conversation with Agustín Fernández Mallo*

Ciro Lubliner

É artista, pesquisador e tradutor. Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ, realiza atualmente um pós-doutorado em Estudos da Tradução, na USP, contando com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2020/08504-1.

Tiago Cfer

É escritor, pesquisador e tradutor. Seu ensaio *Desabrigo-mundo: narrativa século XXI* será publicado em 2022.

Agustín Fernández Mallo nasceu em 1967, em La Coruña, Espanha. Físico de formação, o autor ingressa na literatura com a publicação do livro de poesia *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus*, em 2001.

Antes dessa publicação, Mallo lança a ideia de *poesia pós-poética*, um programa de escrita que investiga conexões entre poesia, artes, ciências. Além de *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus*, os poemários *Creta*, *lateral travelling* (2004) e *Joan Fontaine Odisea (mí desconstrucción)* (2005) são resultados dessa proposição, posteriormente teorizada no ensaio *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma* (2009).

Interessante neste livro, e no trabalho do autor de um modo geral, é o desenvolvimento e a implementação de uma textualização transversal que se expande em diferentes gêneros de escrita – poesia, teoria, narrativa, performance, produção audiovisual em livros, blogs, sites, conferências. Ao tomar a noção foucaultiana das *heterotopias*, no contexto de uma pragmática apropriação pós-poética em que se experimenta a construção de linguagem com documentos, textos, conceitos, imagens provenientes da tradição canônica, mas também do universo *pop* e das redes de informação, Agustín Fernández Mallo engendra um

campo discursivo em que ciência e ficção se fundem numa obra sem filiação, afirmadora de uma visão positiva da complexidade e do caos. Um nomadismo estético sintonizado com a arte radicante – não radical, mas mutante, móvel – proposta por Nicolas Bourriaud.

Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma se apresenta como livro-laboratório, espaço de experimentos poéticos abertos que podem ser desdobrados e transformados indefinidamente para além dos limites do livro. O resultado decorre da aplicação de uma noção retirada das ciências da natureza, a de *Sistemas Complexos*, nos procedimentos de criação literária. O que acaba por gerar uma realidade textual insólita, nova, para a qual a expressão artística vai sendo traçada à medida de sua elaboração. Uma disciplina sem emprego, em permanente formação.

Algo que se experimenta com a leitura da trilogia *Nocilla* (*Nocilla Dream*, 2006; *Nocilla Experience*, 2008¹; e *Nocilla Lab*, 2009), primeira incursão de AFM na narrativa que acabou virando base propositiva para uma geração de escritores espanhóis nomeada “Geração Nocilla”, ou “Afterpop”. A combinação de fragmentos de vidas, pedaços de espaços, territorialidades, restos de objetos, lixos, *spam*, fractais do mundo na montagem de três romances que compõem uma rede complexa de realidades recombináveis, faz emergir um horizonte de eventos ainda não vislumbrado no universo romanesco. Testemunha-se um projeto de autoria ligado ao desbravamento de novas espacialidades diegéticas, o que faz do autor, como observou o escritor e professor Maurício Salles Vasconcelos em um ensaio de 2014, um arguto mapeador².

Talvez o livro mais radical de Mallo seja *El hacedor (de Borges)*, *Remake* – apropriação e reescrita de *O fazedor*, de Jorge Luís Borges, que utiliza, por exemplo, registros de viagem do autor através de aplicativos como *Google Earth* e *Maps*, via celular, e métodos de composição extraídos da *land art* de Robert Smithson. Publicado em 2011, *El hacedor (de Borges)*, ‘*Remake*’ foi retirado de circulação em um processo movido pela viúva de Borges, María Kodama.

1 Estes dois primeiros volumes da trilogia são os únicos livros de Mallo já traduzidos no Brasil, por Joana Angélica d’Avila Melo, e publicados, ambos, pela editora Companhia das Letras no ano de 2013.

2 Disponível em: <https://www.musarara.com.br/mallo-um-mapeador>. Acesso em 4 nov. 2021.

Em 2018, Agustín Fernandez Mallo publicou seu segundo ensaio, *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. É sobretudo em torno deste livro que se dá a conversa a seguir.

Ciro Lubliner
Tiago Cfer

Gostaríamos de iniciar nossa conversa com uma questão simples e direta: como você diria que toda a experiência – artística, literária, jurídica, política etc. – com *El hacedor (de Borges)*, *Remake* ecoou e gerou efeitos na escrita e no pensamento construídos em *Teoría general de la basura*?

Agustín Fernández Mallo: Não tenho certeza quanto a isso, mas provavelmente há algo dessa experiência em meu ensaio. De todo modo, é lógico que se tratava do tema do apropriação artístico, já que ele é como um mecanismo, como uma dinâmica geral que está em toda a minha obra, desde o início, nos meus poemas, nas minhas narrativas e nos meus ensaios. A criação não é outra coisa senão a equação cópia+erro. Se acontece de o erro ser “positivo”, ele se torna um achado e transforma o conjunto em algo realmente novo, frutifica e permanece na sociedade, e isso é o que é chamado de “obra”. Felizmente, nós os humanos copiamos mal, não somos arquivos nem algoritmos, por isso, às vezes, nos erros que cometemos, involuntariamente, introduzimos a *diferença* que se torna legítima criação.

Gilles Deleuze escreve em *Diferença e Repetição* que um livro de filosofia deve ser, por um lado, um tipo particular de romance policial – os conceitos intervêm, com uma zona de presença, em resoluções locais –, e, por outro, uma espécie de ficção científica – a coerência desses conceitos consiste justamente em compreender a especificidade dos problemas em suas modificações, apreendê-los em seus aspectos por vir. “Só escrevemos na extremidade de nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa nosso saber e nossa ignorância e que transforma um no outro.” A escrita em seus livros parece estar sempre traçando um percurso pelas bordas entre interior e exterior, local e global, analógico e digital. Os campos semânticos (científicos, artísticos, proféticos) constituídos nessas bordas liberariam o que você denomina a “Linha Ano Zero” das coisas. É isso mesmo? Você

poderia explicar um pouco esse conceito? O modo como um texto promove encontros, momentos de indistinção entre repetição e diferença, atual e virtual, determina sua força teórica ou ficcional?

AFM: Bem, o que acontece é que a Linha Ano Zero das coisas, mais que se liberar, se amplia, toma novas formas e topologias na medida em que vamos ampliando esse “romance policial” que – diz Deleuze – é a filosofia. Mas é a realidade completa que é essa espécie de romance policial. Chamei de Linha Ano Zero o ponto a partir do qual pelos dados que damos por certos devemos extrapolar e especular o que está para além, metaforizá-lo, daí que o ser humano me parece um ser eminentemente metafórico, estando um pouco adiantado à realidade, alguns minutos adiantado à realidade se é humano de verdade: a metáfora constrói esse adiantamento, sempre incerto e especulativo. Todas as coisas têm sua Linha Ano Zero, desde um automóvel que é de repente usado por imigrantes como barco para atravessar o oceano – modificando seu uso, uma espécie de *ready-made* – até uma teoria física que logo salta ao terreno do filosófico, ou a voz, os idiomas falados: enquanto não conservamos um registro sonoro de como falavam os antigos, estamos obrigados a imaginá-lo, a inferi-lo. Tal como vejo, a *diferença*, para que exista, há de ser uma repetição em que houve uma mutação, é o que antes eu dizia da criação como *cópia+erro*. Esse erro é a diferença em relação ao original. Esse processo vai ampliando a Linha Ano Zero de cada coisa. Por outro lado, vejo de modo diferente o tema do real e do virtual. Entendo que tudo que acabo de dizer pertence ao campo do real, e então há o virtual, que também existe, mas que não está “atualizado”, existe como uma possibilidade a que nunca chegamos, existe como polo atrator infinito – o que na física se chama um *atrator caótico* –, algo que te cerca sem jamais chegar a te alcançar. Daí que a força de um texto, de qualquer obra, se encontra em promover esses encontros do real com o virtual, do que é certo com o que é especulado, em sua própria Linha Ano Zero, ampliando-a, arriscando no desconhecido.

Nietzsche já afirmava a estupidez da separação entre ciência e arte (“O homem científico é a continuação do homem artístico”), ideia absurda que, desde então, o humano parece só ter feito alimentar. Como cientista e artista, no que e quando você diria que arte e ciência se conectam? Você tem a

impressão de que a arte está sempre aberta ao científico, mas que os Cientistas são pouco afeitos à arte por ainda se manter em um pensamento tacanho de que a arte é “inútil” e, portanto, apartada das evidências, das descobertas e do *modus operandi* da Ciência? Em *Teoría general de la basura*, é possível ver que você se apropria de diversos conceitos da filosofia, explicitando a referência ou não. Como você pensa a apropriação, a deformação e a ressignificação de conceitos filosóficos ou mesmo de noções científicas?

AFM: Penso que é uma desgraça essa separação artificial de saberes, e penso também que têm culpa tanto a mentalidade clássica da ciência quanto a das artes. Ambos mundos não se compreendem nem querem se compreender, algumas vezes até se depreciam, uma atitude que me parece inculta no sentido restrito da palavra: desconhecer o que é uma cultura propriamente humana. A ciência e as artes estão totalmente conectadas em muitos pontos. Pensemos nesse exemplo: quando um senhor chamado Isaac Newton vê cair uma maçã de uma árvore e se faz a pergunta, a grande pergunta que praticamente funda a ciência moderna: “por que a maçã cai e a lua não?”, essa é uma pergunta que bem poderia ter sido feita por um poeta, é uma interrogação propriamente artística também. Em toda criação científica há componentes de intuição, de salto inexplicável, de inspiração e audácia criativa, e vice-versa, em toda obra artística há um componente investigativo, lógico, que busca explicar o mundo.

Você considera que “o ser humano é um ente eminentemente metafórico”. Talvez, dos livros de filosofia escritos no século passado, o que mais se aproxima da rede complexa mencionada por você em *Teoría General de la Basura* seja *Mil Platôs*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari. No entanto, neste livro, Deleuze e Guattari combatem a lógica das leituras interpretativas que supõem a metáfora. A noção, por exemplo, de que “o cérebro é uma erva” como afirmam os autores, ou que “a linguagem é um vírus”, como disse William Burroughs, somente produzem a diferença quando são lidas literalmente. A ideia de metáfora, recorrente em seu livro, não seria um obstáculo para o que é nele proposto?

AFM: Não concordo com a ideia de que a metáfora seja um obstáculo como leitura interpretativa. Na verdade, considero o contrário: a metáfora é o que, precisamente, gera a diferença que faz com que o objeto seja concebido como algo dotado de um novo sentido, é quando um campo semântico de repente

normatizado se põe em relação não arbitrária com outro campo semântico e faz com que ambos mudem: cria uma realidade. Algo que antes não existia – e isto é importante –, sem anular ou destruir os campos semânticos que já tínhamos anteriormente. A metáfora é o mecanismo cognitivo mais forte e importante para se criar realidade. Não somente a ciência – que cria realidade – está cheia de metáforas, mas também a filosofia. O próprio título do livro citado, *Mil platôs*, é uma metáfora. Ou a palavra *rizoma*, muito usada nesse livro, ou outro conceito muito usado, Corpo Sem Órgãos (CsO), todos são metáforas. Concordo com Nietzsche quando dizia que toda palavra comum, toda palavra cotidiana, é metáfora de algo, mas uma metáfora tão antiga que já a esquecemos. Uma das coisas a que meu livro, *Teoría general de la basura*, se propõe é ilustrar/demonstrar o modo em que a metáfora pertence a todos os campos da cognição humana – à ciência, à política, à economia, às artes etc.

Parece-nos cabível a crítica que você realiza em *Teoría general de la basura* à noção de fragmentário como uma certa “bengala” conceitual relativista na arte contemporânea. No entanto, o conceito de fragmento na filosofia e na literatura, em uma seta apanhada e relançada nas direções Schlegel-Nietzsche-Blanchot, percorre um outro trajeto, que é muito interessante, do fragmento não como conservação ou mera parte de um suposto todo, mas uma dinamitação, uma experimentação com a linguagem e com o pensamento – uma forma de instauração de redes ou sistemas complexos (para dizer com sua perspectiva). Você não crê que o fragmentário pode ainda produzir forças artístico-literárias consideráveis? Se sim, em seu ponto de vista, como isso seria possível sem se recair em um relativismo?

AFM: Bem, claro que creio que isso que estão chamando “fragmentário” pode produzir forças e potências, de fato, vemos isso a cada instante. O que ocorre, e é o que digo em *Teoría general de la basura*, é que essa fragmentação é aparente, porque se algo fosse realmente fragmentário o cérebro não poderia nem sequer apreendê-lo, captá-lo, entendê-lo. O que vocês chamam de fragmentário é uma linguagem contemporânea que chamo de rede complexa, isto é, aparentes fragmentos – que são os nós da rede –, unidos pelas conexões que o leitor vai construindo – que são os enlaces, os links, entre esses nós da rede. Por outro lado, não sou tão crítico como acreditam quanto ao relativismo, trata-se de um mecanismo que, se bem administrado, te permite avançar, não ficar ancorado,

estabelecer reducionismos metodológicos para poder seguir ampliando o campo semântico das coisas – ainda que *relativamente*.

Para terminar nossa conversa, uma questão direta, mas não tão simples: você poderia nos dar um exemplo de como o “realismo complexo” desenvolvido em *Teoría general de la basura* difere das tradições do realismo – moderno, modernista, pós-moderno?

AFM: Sim. Será um pouco demorado explicar, mas fácil de entender, com um texto que escrevi faz pouco tempo. Por exemplo, na visão dos objetos como “objetos rede”. As entidades e as coisas que formam nosso meio ambiente físico e simbólico são cada uma delas uma rede em si mesma, em que despertam toda classe de facetas e característica materiais, linguísticas, históricas, políticas e sociais, de modo que forma por sua vez uma comunidade de intercâmbios materiais e simbólicos que não podem se manifestar todos ao mesmo tempo; dependendo do modo como se endereçam, aparecerá uma faceta ou outra, ou um estado de mistura. Quem pode negar que uma xícara de café que agora mesmo descansa sobre minha mesa, junto com uma embalagem de leite, e sobre a qual sei que algum dia terei que escrever, é uma materialidade (átomos que vão e vêm, e toda a teoria atômica que ela representa, desde Demócrito até os quarks postulados pela física do *modelo padrão*), e que essa xícara é feita de porcelana (se faz assim presente em minha xícara toda a história desse material, procedente da China, e que, como hoje o petróleo, deu lugar no passado a duras guerras entre Estados), e, além disso, está decorada com temas da pintura holandesa do século XVIII (ante mim está então a história da Arte, a museologia e portanto as teorias estéticas), e que foi comprada em um hipermercado de uma megalópolis (essa xícara contém, então, os transportes de mercadorias hoje, o comércio mundial e suas fábricas no Terceiro Mundo) que, além disso, não por acaso se chama xícara e não copo (nela a linguagem comum aninha-se assim na minha língua), mas que, ocasionalmente, e cada vez com mais frequência, em alguns catálogos de compra e venda é chamada *mugg* (e assim essa xícara também são políticas linguísticas que tratam de estabelecer a hegemonia de uma determinada cultura, nesse caso anglo-saxônica, e, portanto, a hegemonia da religião protestante da qual essa cultura é

representante), e etc? Sim, minha xícara, sua própria materialidade, é um objeto real, tão real que acabo de tomar um gole de café, e ao mesmo tempo é uma entidade complexa, conformada por nós e enlaces materiais, culturais, linguísticos e políticos: minha xícara é uma rede embebida em um enorme emaranhado de outras redes. O tipo de narrativa que não evita essa rede complexa e real que é minha xícara, é o que chamo de Realismo Complexo. Minha xícara, em cada instante e para cada observador, terá uma dada complexidade sobre a qual se inserem os links da rede que vêm e vão de um lado para o outro: do que está claramente exposto em minha xícara ao que é profundamente especulado na minha xícara mediante a ficção. Uma cambiante e móvel Linha Ano Zero da xícara. E uma das principais características dos objetos e sistemas suscetíveis de ser estudados de acordo com essa ótica, é que – e aplicando agora uma terminologia termodinâmica – são entidades ao mesmo tempo abertas e fechadas, o que equivale dizer que trocam informação, matéria e energia com o exterior, todos eles materiais que saem e depois, transformados, regressam ao sistema na forma de realimentação: o objeto da minha ficção muda e a medida em que muda, *aprende*, converte-se em outra coisa, em minha ficção. Minha xícara, minha embalagem de leite, uma célula, um autômato, o clima, uma rede de trocas como pode ser a Internet, ou a rede de mercados mundiais ou um processo de colonização, ou uma determinada obra artística e as relações estéticas e econômicas que se desdobram ao seu redor, são por isso sistemas complexos. O objetivo de nossa narrativa hoje é usar essas características socioculturais e políticas de modo que se insiram na sentimentalidade que é própria a todo romance, e investigar como essas facetas poderiam se ver envolvidas em uma história que apele aos sentimentos do leitor. E como este Realismo Complexo é, por sua vez, também uma rede, isto é, um objeto complexo, uma teoria, posso vê-lo em certas afinidades, não identidades, com outras teorias, por exemplo com o pensamento de Michel Serres, ou com um de seus discípulos, Bruno Latour, ou com as teorias do epistemólogo Manuel DeLanda, ou com as de Maurizio Ferraris em seu sugestivo *Manifiesto del nuevo realismo*, ou ainda com o que ultimamente no pensamento anglo-saxão deram o nome de Realismo Especulativo, cujo representante mais conhecido é Graham Harman. Em todos eles há algo que pegamos, mas também algo que deixamos de lado, já que em

nenhum deles o paradigma principal de sua ontologia nem de sua epistemologia são as trocas em rede. De qualquer modo, trata-se, em suma, de tentar retirar as coisas, e em especial a narrativa, do “cárcere da linguagem” a que supostamente a havia colocado a filosofia continental pós-modernista, e conceber a realidade narrativa como um sistema que nem é somente uma peça física objetiva e com vida independente do ser humano (esquecer o estilo de realismo ingênuo de Sokal e outros positivistas radicais), nem tampouco é apenas uma construção da linguagem (ao estilo de Wittgenstein ou Derrida), nem tampouco é apenas uma construção sociopolítica (ao estilo de Bourdieu), antes se trata de uma complexidade em que todos esses campos se conjugam, e cada objeto, cada narrativa ou acontecimento é em si mesmo uma rede complexa. Como assinalei, não resta dúvida de que minha embalagem de leite e minha xícara de café formam cada qual um sistema em rede, e que, por sua vez, existe outra rede entre ambas, uma rede de elementos naturais, científicos, poéticos e políticos. Assim, um objeto nunca se deixa ver por inteiro e de uma só vez, mas tampouco se desgarra em si mesmo do todo. Um objeto é uma estrutura nômade. Em resumo: nem a unidade irreduzível do pensamento da modernidade, nem tampouco a dispersão pós-moderna, antes uma *convergência complexa*. Trabalhar sobre esta convergência complexa e real é, na minha opinião, o objetivo da investigação da realidade hoje.