

Filipe Manzonii

Universidade Federal do Rio de Janeiro

O almoxarifado de afetos

Resumo: Este trabalho se propõe a uma investigação da valorização afetiva, por parte da poesia contemporânea brasileira, de fragmentos da cultura pop massiva. O percurso teórico-crítico se voltará para dois principais núcleos: primeiramente para a proposição de um caráter essencialmente temporal nessa tessitura de comunidades anacrônicas de recepção, isto é, na medida em que operar com o arquivo pop massivo é arriscar a constituição de um tempo comum. Em segundo lugar, buscarei situar essa operação nos termos de um “almoxarifado de afetos” (expressão tomada de Marcelo Montenegro) como uma espécie de priorização limítrofe entre o arquivo e a escrita de si. Por fim, tentarei flagrar esse entrecruzamento como um campo privilegiado para repensar uma imagem central para a teoria do contemporâneo.

Palavras-chave: Poesia contemporânea brasileira, Cultura pop, Arquivo

Abstract: The main goal of this research is an investigation of the fondness for pop-mass culture by some Brazilian contemporary poets. This will be unfolded in two main scenarios: first, through the proposition of a temporal constitution of the weaving of different (and anachronistic) communities of reception, gathered together in a great pop-massive archive of the common time. Thereafter, this paper will canvass what Marcelo Montenegro suggests as a “warehouse of fondness”, as a specific borderline zone between the concept of archive and the one of writing of self. Finally, it will try to situate this scenario as a privileged one for reframing one important image for the theory of the contemporary.

Keywords: Brazilian contemporary poetry, Pop culture, Archive

1. Nos fones de ouvido de José Gomez Herrera

Começarei com um poema de Bruno Brum, “José Gómez Herrera perdido en sus pensamientos”, de *Tudo pronto para o fim do mundo*, 2019:

O guitarrista sobe ao palco. Espera-se que toque a guitarra. É também o que se espera dos demais integrantes da banda: que toquem seus instrumentos. Ninguém os obriga a tocar. Não é necessário violência, apesar dos seguranças presentes no local. Eles simplesmente sobem ao palco e fazem o que deve ser feito. O show dura uma hora e trinta minutos, em média. A maioria está de acordo que esse tempo é o bastante para se divertir. A rotina do lado de fora nem sempre é tão agradável. Esse ponto é praticamente um consenso. Mas não é o que interessa. O som toma conta do lugar. É uma experiência única para cada um dos presentes, o que nos leva a contabilizar 1.612 experiências únicas acontecendo simultaneamente. A primeira e a segunda música são tocadas sem intervalo. Entra um refrão – o mesmo refrão que tocava nos fones de ouvido de José Gómez Herrera naquela manhã de 2009, no Aeroporto internacional de El Dorado, Bogotá, enquanto uma voz monótona solicitava o seu imediato comparecimento ao portão de embarque. (Brum 2019: 27)

O poema se estrutura em duas cenas principais, conectadas por um elemento comum. Temos de um lado uma *performance* ao vivo, do outro um personagem atrasado para pegar um voo. Entre os dois, um mesmo refrão de uma música, elemento comum que como que sobrepõe show e sala de embarque. Gostaria de analisar a primeira cena, isoladamente, antes de tentar dar conta da segunda e do elo de conexão entre elas.

Em primeiro lugar, temos uma descrição do início do show em um tom um tanto indiferente: tudo que acontece – os músicos subirem ao palco, a duração do show e até mesmo a excepcionalidade da *performance* em contraste com a vida cotidiana – nos é narrado segundo uma ataraxia ou um tom *blasé* da ordem do “nada mais do que o esperado”. Esse tom de expectativa satisfeita ainda chega a uma espécie de auge (se isso faz algum sentido) bem no centro do poema, onde encontramos uma contabilização de experiências individuais. O cinismo da contabilização de 1.612 experiências simultaneamente únicas, isto é, o contraste entre o numérico-massivo e a sua leitura íntima-individual, parece nos colocar frente a um fato curioso: em um show, uma *performance* ao vivo, falamos em consumo massivo, mas estamos de fato falando de uma produção e de uma recepção que operam pela produção de diferenças. 1.612 experiências produzidas simultaneamente, mas com diferentes significações, e que se justificam na medida em

que são, conjuntamente, diferentes das próximas milhares de experiências do “mesmo” show que serão vividas pelo próximo público.

Trata-se de uma ambiguidade que parece nos conduzir a uma série de termos aos quais alguns teóricos se voltaram na década final do séc. XX e início do séc. XXI. O mais célebre, talvez (ao menos para um cenário de discussão sobre a arte contemporânea), seja Nicolas Bourriaud e sua proposição, no final dos anos 90, de uma “estética relacional”: uma priorização das interações humanas em preterimento da construção de um espaço simbólico autônomo, ou ainda: a valorização do jogo com as relações humanas no interior das microcomunidades agenciadas pela recepção de uma obra (Bourriaud 2009).

Bourriaud sugere ainda que toda obra é relacional – de maneira que a “estética relacional”, como proposição crítica, se sustentaria em uma valorização acentuada desse caráter inerente à arte, mais do que na identificação de um corte paradigmático –, mas se volta apenas para artes fortemente institucionalizadas (exposições, artes plásticas e instalações, basicamente) deixando de lado um limite possível com a arte massiva e as armadilhas que aí residiriam. Para nos aproximarmos desse limite, creio, é preciso retomar uma das obras que estão na base da proposição de Bourriaud que: os mecanismos analisados por Michel Maffesoli em sua produção do final dos anos 80 e início dos 90 sobre a questão da “tribalização”.

Mais próximo do paradoxo que líamos no poema de Bruno Brum, a proposta de Maffesoli poderia ser situada como uma alternativa à categoria de “massa”. Tanto em seu clássico de 1985, *Tempo das tribos*, quanto em sua reformulação em 1992, *A transfiguração do político*, o que interessa ao teórico é colocar a “empatia comunalizada” ou as “comunidades emocionais” (retomadas de Weber) como operadoras centrais da sociabilidade contemporânea (às quais o teórico dá o nome de “tribos”). Essa sensação de continuidade comunitária em uma “nebulosa afetual” (expressão do autor) sem contornos definidos incorreria em uma “estética coletiva [que] repousa sobre a multidão, sobre o estar-junto” (Maffesoli 1992: 187) – tópico que Maffesoli relaciona, inclusive, diretamente às “sensações procuradas nos concertos de rock” (*idem*: 193).

Em um cenário mais recente, isto é, em 2008, encontramos ainda mais uma formulação semelhante, de maneira quase tangencial, na obra de Boris Groys. Diferentemente do tom quase celebrativo com o qual Maffesoli propõe uma “nova política” fundada na tribalização,¹ Groys aborda a questão, já quase nas últimas páginas de seu *Art Power* (2008), a partir de uma discussão sobre a relação entre o mercado de arte, a massificação e a alteridade. Groys se volta para uma relação frequentemente negligenciada entre a arte de massa e a constituição de comunidades:

Mass culture addresses everyone simultaneously. A pop concert or film screening creates communities of viewers. These communities are transitory; their members do not know one another; their composition is arbitrary; it remains unclear where all these people came from and where they are going; they have little or nothing to say to one another; they lack a shared

identity, a common prehistory that could have produced common memories they could share—and despite all that they are communities (Groys 2008: 181)

[A cultura massiva endereça todo mundo simultaneamente. Um show ou uma projeção de um filme criam uma comunidade de espectadores. Essas comunidades são transitórias, seus membros não conhecem uns aos outros, sua composição é arbitrária, e não fica claro de onde essas pessoas vieram ou para onde vão; elas têm pouco ou nada a dizer umas às outras; falta a elas uma identidade compartilhada, uma pré-história comum que pudesse ter construído memórias compartilhadas – e apesar de tudo, elas são comunidades]

Portanto, o importante é, para Groys, o fato de essas comunidades serem essencialmente efêmeras (algo que aparece, na obra de Michel Maffesoli, nos termos de um “vai e vem” constante entre massa e tribo) e se constituírem “a despeito de qualquer passado compartilhado – comunidades sem nenhuma precondição”² (*ibidem*). E aqui é que nos interessa retornar ao poema de Bruno Brum para trazer de volta a segunda cena que havíamos deixado em suspenso. Se o que Groys defende certamente se aplica às 1.612 experiências únicas do público, esse primeiro episódio se conecta diretamente a um segundo: José Gómez Herrera, atrasado para pegar um voo no aeroporto internacional de Bogotá em 2009. Se não podemos saber qual cena enquadra qual – isto é, se o show é uma cena imaginada pelos pensamentos perdidos de José Gómez Herrera no aeroporto; ou se o embarque no aeroporto é que é uma lembrança reativada num presente do show –, existe um elo indiscutível entre as duas, acionado pelos refrão da música. É a sobreposição/identificação entre as duas experiências de uma mesma música que conecta as duas cenas e produz essa espécie de costura entre uma temporalidade da recepção massiva e outra individual.

Reformulemos. Que a “comunidade de espectadores” se constitua, no caso do show, sem uma narrativa estabilizada de um passado compartilhado, não significa que ela se constitua sem história alguma, precisamente porque cada uma das 1.612 experiências únicas articula uma série de narrativas pessoais ativadas pela música. Trata-se de um ponto que parece ignorado por Groys (e, talvez, supervalorizado e despolitizado por Maffesoli): a propagação dispersiva de histórias afetivas individuais articuladas por fragmentos da cultura de massa.

Os fones de ouvido de José Gómez Herrera nos dizem, portanto, não apenas da comunidade que se articula pela simultaneidade da recepção, mas também da dispersão heterogênea das experiências de recepção em um repertório, em última análise, imapeável de afetos na multiplicidade de vivências individuais. Ou seja: não apenas de uma estética relacional imediata, mas de uma tessitura de anacronismos que se projeta para diferentes cenários. 1.612 experiências únicas que reverberam em uma infinidade potencial de outras experiências únicas dispersas em diferentes temporalidades.

Na medida em que conecta histórias não compartilhadas, a arte de massa entretece, portanto, uma contemporaneidade muito específica de memórias afetivas, um enorme

arquivo de experiências individuais-comuns postas em contato. E aqui chegaríamos a um primeiro esboço de nossa hipótese: a de que esse tecido de comunidades de experiências massivas – as “nebulosas afetuais” de Maffesoli ou as “comunidades de espectadores” de Groys – possui um caráter fundamentalmente temporal. Ou ainda: de que esse arquivo comum-individual está na base do sentimento de pertencimento a um tempo compartilhado.

Os tempos do comum

Vou tomar um passo atrás para melhor situar os termos e o cenário de discussão. Partindo de um primeiro cenário de sistematização crítica sobre a emergência das massas urbanas na virada do séc. XIX para o XX, sem grande chance de erro as primeiras grandes obras que se impõem são as de Gustave Le Bon, Gabriel Tarde e Sigmund Freud (este já um leitor de Le Bon). Se, juntos, os três teóricos lançam, em menos de duas décadas algumas das bases para dar conta de um conceito moderno de massa urbana, a obra de Tarde nos fala mais diretamente, na medida em que é a única que se volta para uma multidão *mediatizada*, ou ainda, para a multidão tomada desde o ritual compartilhado de leitura do jornal pelo qual a massa se converteria em um *público*.

E aqui começamos a delimitar o argumento de maneira mais precisa. A categoria do “público” possui uma longa trajetória de disputas e discussões críticas dentro do séc. XX, em especial a partir dos estudos de Habermas e suas múltiplas releituras e desdobramentos. Mas de dentro desse cenário, há uma transversal específica (já adiantada por nossa leitura do poema de Bruno Brum) que eu gostaria de retomar: a noção, que aparece de relance em diferentes teóricos, de que o público se formula em um laço estreito com um movimento de *contemporaneização textual*.

Tomemos Gabriel Tarde como nosso ponto de partida. Em seu clássico *A opinião e as massas* (2005 [1901]), Tarde se direciona para esse aspecto temporal, isto é, interessa para Tarde não apenas que o jornal seja massivo, mas especialmente que ele seja *periódico*:

Não é em reuniões de homens nas ruas ou na praça pública que têm origem e se desenvolvem esses rios sociais, esses grandes arrebatamentos que hoje tomam de assalto os corações mais firmes, as razões mais resistentes e fazem os parlamentos ou os governos lhe consagrarem leis ou decretos. Coisa estranha, os homens que assim se empolgam, que se sugestionam mutuamente, ou melhor, que transmitem uns aos outros a sugestão vinda de cima, esses homens não se tocam, não se veem nem se ouvem: estão sentados cada um em sua casa, lendo o mesmo jornal e dispersos num vasto território. Qual é, pois, o vínculo que existe entre eles? Esse vínculo é juntamente com a simultaneidade de sua convicção ou de sua paixão, a consciência que cada um deles possui de que essa ideia ou essa vontade é partilhada no mesmo momento por um grande número de outros homens. (Tarde 2005: 6-7)

O “feixe de contágios psíquicos” proposto por Tarde não depende, nesse sentido, de uma aglomeração espacial, isto é, dessa imagem clássica pela qual a massa se torna uma espécie de monstrosidade política incivilizada analisada por Le Bon. O sentimento de co-pertencimento depende de uma *contemporaneização*, um sentimento comum de vivência de um mesmo tempo. Para Tarde, a grande força do jornal estaria, nesse sentido, no fato de ele ser um operador massivo de *contemporaneidades*.³

O que será, portanto, na proposição de Boris Groys uma *característica* das comunidades de espectadores fundadas pela arte massiva é, em Tarde, o elemento *constituente* do público desde a primeira forma de circulação massiva de discurso (ainda que, no contexto do início do séc. XX esse “massivo” se sustente apenas por uma questão de contraste com seu cenário imediato, dado que a massa se restringe ao urbano letrado quase que exclusivamente masculino e branco). O sentimento de partilha de um tempo comum, esse efeito da conjunção entre a periodicidade do jornal e seu alcance massivo, se torna, portanto, o centro da questão.

É especialmente interessante o quanto o sentimento de co-pertencimento temporal remonta a Tarde, mas se mantém como elemento central mesmo em um teórico contemporâneo como Michael Warner. Warner, cuja reflexão atravessa não apenas o cenário de virada do séc. XIX para o XX, mas também alguns dos marcos fundamentais da discussão do conceito de “esfera pública” ao longo do século XX e sua reverberação no contemporâneo hiper-conectado, dá especial atenção para esse caráter temporal na formação de um público.

Um público, nos termos de Warner, se constitui como uma rede de reflexividade na circulação de textos e discursos entre uma comunidade de estranhos (Warner 2005: 11-12), realimentado por uma retórica que “describes private and individual acts of reading, but in such a way as to make temporally indexed circulation among strangers the immanent meaning and emotional resonance of those reading acts” (*idem*: 100) [descreve os atos individuais e privados de leitura, mas de tal maneira que faz da circulação temporalmente indexada entre estranhos o significado imanente e a ressonância emocional desses atos de leitura].

Ainda que se volte majoritariamente para esse caráter sincrônico da circulação de textos, algo na teoria de Warner nos permite abrir um caminho para uma complexificação do caráter temporal das redes de reflexividade textual. Trata-se de um caminho que parecia barrado em Tarde, por conta da necessidade de situar a marca da massa mediada no sentimento de co-pertencimento pela leitura *periódica*; e, em Groys, pela sua proposta se voltar apenas para exemplos produzidos por uma recepção coletiva simultânea (o que explica o fato de suas “comunidades de espectadores” se estruturarem em uma negativa de história compartilhada).

Warner não toma o caráter temporal da constituição de uma comunidade de recepção como uma decorrência natural de uma co-incidência temporal, mas sim como um efeito da própria circulação textual: “Circulation organizes time and vice versa. Public

discourse is contemporary, and it is oriented to the future; the contemporaneity and the futurity in question are those of its own circulation”. (Warner 2005: 94) [A circulação organiza o tempo e vice-versa. O discurso público é contemporâneo e é orientado para o futuro; a contemporaneidade e futuridade em questão são aquelas de sua própria circulação].

Na medida em que a contemporaneidade se permite ler como um *efeito* de circulação, a tessitura temporal do “feixe de contágios” escapa do pressuposto de uma sincronidade transversal a um fluxo temporal externo, autonomizado e presente a si, apenas realimentado e reafirmado pela periodicidade. Na medida em que é um efeito da circulação, a própria forma do histórico se torna condicionada pelas redes de leitura, o que nos permite ler um caráter essencialmente anacrônico dessas operações. A instância da leitura escapa de uma “recepção” inerte de uma temporalidade dada, mas se converte em um ponto de inflexão no qual diferentes textualidades se entrecruzam para constituir, reflexivamente, uma temporalidade histórica.

Falamos, portanto, de um tempo comum que se articula como co-incidência de uma circulação textual mas que também se projeta em uma pluralidade de temporalidades dispersas, reativadas numa instância de leitura. Ou ainda, e para tomarmos os termos de Raúl Antelo: de uma “inequívoca singularidade do evento mas também a ambivalência pluralidade da rede. A primeira impõe-se através da *experiência* [ou das comunidades de experiência]; a segunda, através do arquivo” (Antelo 2007: 56).

Retornemos ao poema de Bruno Brum. De Tarde a Groys, passando por Bourriaud e Maffesoli, os modelos de constituição de comunidades de recepção (ou de leitores) se situavam como um agenciamento de natureza temporal, mas que flagra o tempo como uma “hipotética matéria livre ou indeterminada, comunitária ou compartilhada” (*ibidem*), o que até dá conta do comum das 1.612 experiências, mas diz pouco do seu caráter único, e menos ainda da conexão, via Jose Gómez Herrera, com todas as temporalidades de heterogêneas ativadas em cada movimento de leitura.

Para dar conta dessa segunda dimensão, é preciso nos direcionarmos a uma espécie estranha de arquivo íntimo dispersivo e plural (ao qual tentarei esboçar alguma forma mais a frente), na medida em que mesmo o “imediato” é já codificado por redes complexas de leitura, articulando temporalidades heterogêneas que, para tomarmos mais uma vez Raúl Antelo, redefine o tempo em foco como “*tempo-com* (como diferença ou diferimento, como con-temporização ou temporalização). Significa, em última análise, que a essência do tempo é uma co-essência que atua, que se ativa, no presente de uma leitura” (*ibidem*).

Esquemáticamente, o que me interessa é tentar ler esse tempo como co-essência, ativado por uma instância de leitura (proposto por Antelo); como potencializador dos anacronismos que operam na rede de reflexividade de circulação textual (proposta por Michael Warner). O que poderia ser ainda formulado como uma “hiper-temporalização, infinita e potencializada do evento” (termos de Raúl Antelo), pensada como uma atividade sempre

atravessada por “feixes de contágios psíquicos” que remetem a redes de leitores dispersos em temporalidades heterogêneas.

Há, evidentemente, um quê de monadológico nisso tudo, na medida em que cada experiência de leitura concentra, potencialmente, comunidades anacrônicas de leitores que, por sua vez, se projetam em novas temporalidades e comunidades de recepção reativadas e reatualizadas. Arquivo e experiência, nesse sentido, se condicionam, contam e multiplicam, mutuamente. Mas o que importa ressaltar é que, percorrer esses arquivos é também ativar “feixes de contágio psíquico”, e pôr em contato histórias não compartilhadas em uma mesma temporalidade (anacrônica) do comum.

O que as canções colecionam da gente

O refrão nos fones de ouvido de Jose Gómez Herrera nos dá, nesse sentido, o elo de conexão entre as duas cenas. Ele nos diz de como um “feixe de contágios psíquicos” opera não apenas em uma temporalidade sincrônica de recepção, mas prolifera temporalidades que vão muito além da recepção coletiva imediata (o que vai de encontro ao que Groys sugeria, isto é: as comunidades de recepção podem não compartilhar uma *mesma* história formalizada, mas elas possuem sim histórias, e elas estão postas em contato na constituição das “nebulosas afetuais”).

Caberia, agora, indagarmos a radicalidade e a natureza desses arquivos íntimos de pertencimento a comunidades de recepção. Para tanto, tomemos um poema de Marcelo Montenegro,⁴ “Ensaio”:

Nelson Cavaquinho é o Ingmar Bergman do samba;
AC/DC, os James Browns do metal;
Marcelo Nova foi o Toquinho do Raul;
o seu Francisco (a duas quadras daqui de casa)
É o Shakespeare dos pastéis; Ramones
são Beatles arruaceiros; Faulkner, um pedreiro
experimental; Lou Reed é um Frank Sinatra
roto; Carver é Hopper (em formato conto);
Tom Zé é um misto de Marcel Duchamp
com Jackson do Pandeiro; Seinfeld é Homero.
(Montenegro 2018: 36)

Primeiramente, queria chamar a atenção para a construção do poema, que segue uma mesma estrutura repetida por seus dez versos, quase à maneira de uma lista: temos um uso adjetivo de um artista, de um grupo de artistas ou de uma obra, como qualificador da obra de outro, frequentemente de um universo consideravelmente distante. Trata-se de uma estrutura semelhante à metaforização, na qual a identificação entre elementos heterogêneos cria uma espécie de zona associativa entre os dois termos envolvidos, uma

espécie de tensão “inadequação/adequação” que nem sempre nos autoriza a um significado muito preciso.

Em segundo lugar, essa espécie de “imprecisão” na caracterização – isto é, tudo o que pode significar “ser o James Brown do metal”, por exemplo – traz para o centro da estrutura metafórica uma série de experiências individuais do que venha a ser cada uma dessas obras. Se os termos da comparação são bem conhecidos, as diferenças de investimento, de experiências de leitura, dão a medida da amplitude da zona associativa entre obras e experiências tão diversas. “Bergman”, “Raul Seixas”, “Seinfeld” ou “Duchamp” se convertem, dessa maneira, menos em “obras”, no sentido de um espaço simbólico próprio autonomizado, do que em um repertório de experiências-parâmetro desde o qual outras leituras se desdobram.

É desde essa experiência compartilhada mas individual do que é “ser o Shakespeare” que lemos o seu Francisco. É desde a experiência do que é “ser o Ingmar Bergman” que damos conta de Nelson Cavaquinho. O que significa dizer que essas experiências são alçadas não ao estatuto de comparativos dentro de um sistema previamente significado, mas sim como o próprio vocabulário desde o qual essa significação é possível. Ou ainda: essas experiências da arte de massa (que, diga-se de passagem, perpassam a obra de Marcelo Montenegro de ponta a ponta) se comportam como a própria rede de significantes: não representam nada se não uma individualidade para outro significante da rede (para tomarmos uma fórmula célebre); constituem um verdadeiro sistema de diferenças no qual cada obra só é lida desde um referencial pautado por outras.

Se vim falando de um estatuto “individual-compartilhado” nessa intersecção entre as comunidades de espectadores e sua projeção e investimento individual, caberia levar ainda um passo a frente o paralelo com uma linguagem. Se tanto a linguística quanto a filosofia da linguagem durante todo o séc. XX propuseram a linguagem como a própria instância cuja apropriação permite a formulação de uma instância “subjéctiva” – isto é, a enunciação de um “eu” –, parece ser, analogamente, a apropriação dessa corrente discursiva a própria *forma* de constituição de uma narrativa íntima enquanto instância de leitura.

É preciso aqui fazer uma ressalva: estamos em um cenário muito distante do que líamos em “Jose Gómez Herrera perdido en sus pensamientos”. O poema de Bruno Brum parecia montar essa cena de uma terceira pessoa, um observador externo que decididamente não estava implicado na “nebulosa afetual”. Uma vez que nos desloquemos no interior desses arquivos íntimos, a chave é qualquer outra que não a ataraxia. Tomemos um exemplo paradigmático a esse respeito, a partir do livro de estreia de Angélica Freitas, *Rilke Shake*:

r.c.

os grandes colecionadores de mantras pessoais não
saberão a metade/ do que aprendi nas canções/ é

verdade/ nem saberão/ descrever com tanta precisão/
aquela janela da bolha de sabão/ meu bem eu li a barsa/
eu li a britannica/ e quando sobrou tempo eu ouvi/
a sinfônica/ eu cresci/ sobrevivi/ a privada de perto/
muitas vezes eu vi/ mas a verdade é que/ quase tudo
aprendi/ ouvindo as canções do rádio/ as canções do/
rádio/ quando meu bem nem/ a verdadeira maionese/
puder me salvar/ você sabe onde me encontrar/ e se
a luz faltar/ num cantinho do meu quarto/ eu vou
estar/ com um Panasonic quatro pilhas AAA/ ouvindo as
canções do rádio (Freitas 2007: 28)

As referências a elementos da cultura massiva são um ponto consideravelmente recorrente na obra de Angélica Freitas, encontramos balas soft, o Homem-aranha, bonecos Playmobil ou Falcon dispersos por seus três livros. Em poucos poemas, porém, encontramos uma forma tão propositiva quanto “r.c.”. O poema parece colocar em cena uma espécie de “educação sentimental” pelos cantores populares, quase um manifesto em sua defesa, simbolizados ainda no maior representante desse nicho, Roberto Carlos, cujas iniciais figuram como título.

Assim como no poema de Marcelo Montenegro, o que interessa aqui é o vínculo afetivo com as canções. E se falávamos de anacronismos contemporaneizados por uma instância de leitura, a própria designação das canções como do rádio, nos traz uma curiosa multiplicidade de referências possíveis, conforme nos deslocamos dentro da história do mercado fonográfico. Isto é, se num primeiro momento de ascensão do rádio na década de trinta, as canções “do rádio” se constituíam em oposição às músicas executadas ao vivo, com a explosão do mercado fonográfico brasileiro no final da década 60, a qualificação “do rádio” mudou consideravelmente seu sentido, passando a marcar os cantores de forte apelo popular, cuja produção marcada por um forte sentimentalismo (o brega ou cafona) se direcionava a um consumo massivo, frequentemente associado às classes de menor poder aquisitivo. Trata-se de um corte que no mercado fonográfico brasileiro se deu nomeadamente entre uma “faixa de prestígio” – com discos que dificilmente pagavam seus custos de produção, mas agradavam um nicho restrito do mercado – e a “faixa de consumo” – que movimentava altas cifras com a vendagem de discos e liderava as execuções no rádio.

Mais do que um investimento afetivo, caberia, portanto falarmos, em Angélica, de uma verdadeira linguagem própria do sentimentalismo desbragado: as canções do rádio trazem a marca de um derramamento melodramático que chega ao auge no fim do poema (um tanto caricato), ouvindo as canções num radinho a pilha, num canto do quarto escuro. Mais do que apenas um “vocabulário afetivo” como líamos em “Ensaio”, aqui a questão parece ser uma linguagem própria para alguns afetos, isto é, para o sentimentalismo cafona.

Gostaria de chamar a atenção ainda para um ponto interessante do poema de Angélica no que toca à sobreposição de temporalidades heterogêneas pela sobreposição de marcas de suporte midiático. Angélica mistura diferentes materialidades de circulação das canções populares em “r.c.”: não apenas com a presença do radinho a pilha portátil, mas uma referência indireta aos encartes de CD’s – que comumente dispunham as letras em seus encartes no mesmo formato que lemos no poema, com os versos aglutinados em uma mesma estrofe e separados por barras – ou ainda a presença do slogan da maionese Hellman’s, propaganda recorrente no rádio e na televisão.

O que essa sobreposição nos dá a ler é, mais do que uma ou outra canção do rádio, interessa o amplo sentido de sua experiência, isto é, todo o ritual de sua recepção, em suas minúcias de detalhes condicionados pela materialidade de seu suporte. De fato, quando abordamos as comunidades de recepção, falamos da recepção de uma “obra”, mas é necessário estar atento a toda a complexidade acontecimental de sua recepção. Se retornarmos a Gabriel Tarde, de fato, a ritualística da leitura do jornal parece tão ou mais importante do que o conteúdo para o estabelecimento de uma comunidade de recepção. Trata-se de um ponto que nos levará de volta, ainda, a um último poema de Marcelo Montenegro, a partir do qual gostaria de pensar uma imagem específica para pensar esse “arquivo íntimo-comum” que viemos abordando.

O almojarifado de afetos

Tomemos o poema em questão, publicado originalmente em *Garagem lírica* (2012) e republicado em *Forte apache* (2018):

Almojarifado de afetos

De algum modo não deixou de brincar de parar
o cronômetro com tudo zerado. De adiantar a fita
calculando o tempo para apertar o play exatamente
no silêncio que precede a próxima música.

É por isso que se diverte, na fila,
vendo os funcionários do açougue disputarem
para ver quem se aproxima mais
do peso pedido pelo cliente. Engraçado,

quando criança brincava dizendo que relâmpagos
eram como se Deus rabiscasse o céu.

Aquela espécie de quase nada que gargalhava lá dentro
dos seus futuros brinquedos destrocados.

(Montenegro 2018: 46)

De maneira geral, os poemas de Marcelo Montenegro possuem uma atenção especial para uma microscopia dos detalhes – encontramos “a única gota gelada do chuveiro quente” (*idem*: 15), um “videocassete com rodela melada de copo por cima” (*idem*: 90), alguém que lê os ingredientes do Toddy (*idem*: 51), por exemplo. Tudo que é da ordem do acidental, que destoa de qualquer tentativa de “grande narrativa” e parece entrar na memorabilia mais comezinha marca presença na sua poesia desde um investimento afetivo profundo.

Gostaria de ler o “Almoxarifado de afetos”, dentro desse cenário, como uma espécie de nome possível para esse “amontoado” de experiências, esse arquivo hiper-temporalizado de experiências comuns-individuais que povoa sua poesia. Mais ainda, gostaria de propor, como hipótese heurística, que nesse “almoxarifado” o mesmo tipo de afeto que líamos nas comunidades de experiência se vincula com essa *memorabilia* rasa. Ou ainda, dito de outra forma: que o “feixe de contágio psíquico” que ativa as nebulosas afetuais é da mesma natureza do que lemos na valorização dos rastros de suporte (que já apareciam em “r.c.”), no jogo com a materialidade de quem brinca “de parar / o cronômetro com tudo zerado”.

(Coloque-se aqui, entre parênteses que, dentro de um cenário pautado pelos conceitos de Walter Benjamin, diríamos que se trata de uma contramão das tecnologias de reprodutibilidade técnica e digital, na medida em que esse investimento afetivo na materialidade dá testemunho de uma reinscrição dos rastros, ou uma “re-auratização” do tecnicamente reprodutivo que ainda mantém marcas de uso, em preterimento do que não retém.⁵ Mas gostaria de tratar a questão desde outra matriz conceitual⁶).

Se a investigação das “comunidades de experiência” já parecia apontar para o conceito de arquivo, o que me interessaria indagar agora é sobre a relação deste, em sua figuração na crítica literária contemporânea, com o “almoxarifado de afetos”. De fato, parecemos estar em um caso de priorização ou valorização de um aspecto do arquivo do que em um corte opositivo. Tomemos, por exemplo, como ponto de partida, o verbete “arquivo” do *Indicionário do contemporâneo*:

a coleção, o arquivo, não se define tanto por aquilo que guarda, mas pela relação que um sujeito mantém com esses objetos, imagens, palavras. Desse modo, a reflexão sobre o arquivo não pode, ou não deveria, pretender traçar uma linha demarcatória sólida entre um domínio público e um domínio íntimo, entre – digamos, para sermos mais concretos – um exercício de memória coletiva e institucional e um exercício de memória de si, de lembrança pessoal. Parece ser necessária – e talvez porque nas obras que podemos chamar de contemporâneas isso se dá de forma clara – uma reflexão que associe essas perspectivas, em que o modo de operar com os arquivos públicos ilumine a memória pessoal, em que a memória individual ilumine a memória coletiva, em que a arqueologia e a psicanálise converseem, assim como os monumentos com as autobiografias (Pedrosa *et al.* 2018: 18)

O trecho nos diz ao menos duas coisas. A primeira é o quanto a intersecção crítica entre o arquivo e o biográfico (ou as “escritas de si”) parece falar diretamente ao que buscamos ler enquanto “almoxarifado de afetos”. Em segundo lugar, o que lemos em negativo, que existe uma tradição teórica que associa o arquivo muito firmemente a uma perspectiva institucional de gestão coletiva da memória, isto é, a ligação etimológica com o *arkheion* – esse repositório institucional dos documentos oficiais, da palavra da lei (Derrida 2005 [1995]: 12).

Se o arquivo é, nesse sentido, um conceito tão polivalente, a estratégia é o recorte. Interessa menos as imagens marcadas por uma exterioridade inequívoca (em especial quando a questão é a das disputas de acervos ou bibliotecas, ou ainda da gestão de um legado mnemônico de uma figura específica, digamos, Freud) do que a articulação com o matiz mais íntimo da gestão da história de si – diga-se de passagem, ainda que muito distante da discussão do arquivo, Michael Warner também chegou a chamar a atenção para a circulação de texto como matéria prima para a própria “performance de uma subjetividade” (*idem*: 102). O mesmo verbete do *Indiccionario do contemporâneo* coloca esse caminho nos termos de uma necessidade de “vincular a noção de arquivo como método psicanalítico” (Pedrosa *et al.* 2018: 27).

Mesmo dentro da reflexão psicanalítica, porém, novamente, nossa tentativa de investigar um “almoxarifado de afetos” conduz a uma priorização: no lugar do arco frequentemente abordado por Derrida que vai do *Projeto para uma psicologia científica* (1895) até o “Notas sobre o bloco mágico” (1925) (e com forte ênfase ao *Além do princípio do prazer* [1920]); nos interessa um texto como *O eu e o Id* (1923). É nele, afinal, que encontramos a marca da diferença entre uma ideia *Ics* e uma *Pcs* como sendo a sua ancoragem em “representações verbais”, isto é em “resíduos de memória [que] foram uma vez percepções” (Freud 2011: 24), e que constituem o repertório para a construção narrativa de um “eu”.

O “Almoxarifado de afetos” se coloca, nesse sentido, como o repertório que líamos em “Ensaio” de Marcelo Montenegro, e, ao mesmo tempo, a linguagem íntima de “r.c.”, isto é: como o rastro das comunidades de experiências em sua radicalidade de “resíduos de memória” que constituem, em última instância, a recursividade para a construção de uma narrativa de si.

Na medida em que fala de uma intersecção entre o arquivo, o afeto, e a escrita de si, o “almoxarifado de afetos” retomaria ainda as reflexões de uma teórica como Florência Garramuño quando se volta para uma literatura que trabalha com “os restos do real” (Garramuño 2012: 19). Se Garramuño retoma a *euxistenciatega* do real, o que nos interessaria ressaltar é o quanto essas *euxistenciategas* apontam para uma negociação constante com comunidades de experiência, que se articulem desde “feixes de contágio psíquico” ou “nebulosas afetuais”.

Da mesma maneira como ressalta Garramuño, trata-se de um conceito de experiência “afastado de toda certeza” (Garramuño 2012: 37), bem como afastado também de uma individualização estabilizada, na medida em que o mais próprio toma seus termos

e suas imagens de mecanismos não apenas públicos, mas massivos de circulação de discurso. O “almoxarifado de afetos” como que inverte, portanto, a fórmula da “intimidade como espetáculo”, desde a qual parte da crítica contemporânea leu a escrita de si a partir da obra de Ana Cristina César. O que interessa aqui é o espetáculo (massivo) como matéria prima da intimidade.

Retomemos ainda uma última chave para pensarmos o “almoxarifado de afetos” como uma espécie de priorização do arquivo. Já quase ao fim da reflexão sobre o arquivo, os autores do *Indicionário* propõem uma retomada de Jean-Luc Nancy, na medida em que o teórico retoma, da raiz comum à construção e à desconstrução, o *Struo*, isto é, o amontoado:

Existir na tensão e no trânsito é condição proposta pelo arquivo contemporâneo, um amontoado que nos junta, que nos envia para fora de nós mesmos, nos endereça e dilacera para nos aproximar da alteridade que ao mesmo tempo nos institui e destitui. Se há arquivo, não estamos sós. Se há arquivo há outro espaço e outro tempo: o da contemporaneidade (Pedrosa *et al.* 2018: 50)

Se dissemos o quanto o jogo com as comunidades de recepção possuía um caráter essencialmente temporal, é apenas na medida em que o “espetáculo como intimidade” fala diretamente da tessitura ou de uma “sintaxe temporal” como operação com um tempo comum. O que significa dizer que não apenas “percorrer um arquivo”, mas também, dispor os materiais estocados no almoxarifado, esses elementos indispensáveis e essenciais, é reconhecer-se leitor como feixe de contágios que é constituído e é constituinte de um tempo comum.

(epílogo) luz sombra e trilha sonora

É conhecida a palestra de Giorgio Agamben “O que é o contemporâneo?”, na qual o filósofo italiano defende a relação de contemporaneidade como um pertencimento e uma dissonância para com o próprio tempo. É talvez ainda mais famosa a sua imagem central, que ilustra essa não coincidência a partir de uma relação astronômica-constelacional de luz e sombra, segundo a qual “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes mas o escuro” (Agamben 2009: 62).

Se o pensamento sobre o histórico e o contemporâneo de Agamben já nos conduz quase que naturalmente à obra benjaminiana, a expressão “trevas do presente” paga seu tributo não apenas a Walter Benjamin, mas à obra de seu amigo, o filósofo Ernst Bloch. É o próprio Benjamin quem atribui a imagem a Bloch: lemos, na entrada 1, 2 do *konvolut K* de seu trabalho das *Passagens*, “O que Bloch percebe como a obscuridade do instante vivido, nada mais é do que aquilo que se estabelecerá aqui no plano da história” (Benjamin 2018: 660).

Por sua vez, na obra blochiana o conceito de “obscuridade do instante vivido” possui

uma série de formulações, quase sempre se associando a um “não possuir-se do que está se realizando” (e caberia dizer que de Bloch para Agamben o conceito apresenta algumas diferenças não subestimáveis). Bloch também nos permite dar mais um passo na “genealogia” da relação com o próprio tempo através de uma metáfora luz/trevas, na medida em que ressalta, em uma nota de pé de página, ter tomado a imagem do poeta irlandês William Butler Yeats. Mais especificamente, trata-se de um trecho da dedicatória de Yeats a George William Russel em *The secret rose*

As this book is visionary it is Irish, for Ireland, which is still predominantly Celtic, has preserved with some less excellent things a gift of vision, which has died out among more hurried and more successful nations: no shining candelabra have prevented us from looking into the darkness, and when one looks into the darkness there is always something there. (Yeats, 1981 [1896]: 233)

[Assim como esse livro é visionário, ele é irlandês, porque a Irlanda, que é ainda predominantemente celta, preservou, junto com algumas coisas menos maravilhosas, o dom da visão, algo que morreu entre as nações mais apressadas e mais bem sucedidas: nenhuma chama de vela nos preveniu de olhar para a escuridão, e quando alguém olha para escuridão, há sempre algo lá]

A imagem que ilustrará, portanto, em Agamben, o contemporâneo como uma relação de pertencimento e dissonância para com o próprio tempo aponta, se remontada até Yeats, para uma resposta a uma temporalidade apressada das nações “bem sucedidas” na janela temporal da virada do séc. XIX para o XX. O primeiro ponto que eu queria ressaltar é que se trata da mesma janela para a qual Gabriel Tarde se volta para o primeiro reconhecimento de um co-pertencimento massivo de um tempo comum da circulação. Tudo se passa, nesse sentido, como se na base dessa imagem do contemporâneo como uma não coincidência com as luzes do seu presente, estivesse, precisamente, um primeiro contexto de circulação massiva de um tempo comum massivo— caberia ainda ressaltar que isso ainda permitiria uma ponte às proposições de John Carey que flagra nesse contexto, e especialmente em Yeats, uma resposta à cultura de massa pelo elitismo aristocratizante de uma arte deliberadamente obscurantista.

Em segundo lugar, se em Bloch e Benjamin a “obscuridade do instante vivido” diz de uma incognoscibilidade fundamental do contemporâneo, em Yeats e Agamben essa escuridão aparece desde uma contraposição com uma temporalidade dada, presente, iluminada. O que parece ficar em segundo plano, dessa maneira, é o quanto mesmo as “luzes do tempo presente” são também o efeito de um co-pertencimento reflexivo de um público leitor a um tempo compartilhado. A questão se desloca de uma relação possível com um tempo constituído, e se reformula na medida em que toda instância de leitura é já *constituente* de temporalidades, é sempre atravessada por elas desde o mero repertório de resíduos mnemônicos do qual se apropria para se formular enquanto tal.

NOTAS

* Filipe Manzoni é professor temporário de literatura brasileira da UFRJ. Doutor em literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, desenvolveu em 2019, junto à Universidade Federal Fluminense, com auxílio da CAPES, seu pós-doutorado sobre a poesia contemporânea brasileira e a questão da pós-autonomia, pesquisa que resultou no presente artigo.

¹ Caberia fazer menção aqui que essa “transfiguração do político” propriamente dita é um tópico retomado, por Maffesoli, da obra de Gianni Vattino: a codificação do político pelo estético (ou estésico), tratado por Vattino de maneira consideravelmente mais cuidadosa (se não cética) que nos direcionaria a um cenário de discussão que passaria por figuras como Walter Benjamin (especialmente em sua célebre oposição entre a politização da arte e a estetização da política) e, num cenário mais contemporâneo, Jacques Rancière ou Raúl Antelo. Trata-se, porém, de um discussão que extrapolaria largamente o arco que buscabuscarei dar conta nesse ensaio.

² Aqui caberia uma ressalva à insistência de Groyes no corte entre as comunidades “tradicionais” e as comunidades de espectadores, supostamente arbitrárias e sem nenhuma precondição. Trata-se de um ponto ainda retomado pelo filósofo em “Politics of installation”, texto publicado dois anos mais tarde, na coletânea *Going public* (2010). Nele, o corte é ainda mais taxativo: “All traditional communities are based on the premise that their members, from the very beginning, are linked by something that stems from the past: a common language, common faith, common political history, common upbringing. Such communities tend to establish boundaries between themselves and strangers with whom they share no common past. Mass culture, by contrast, creates communities beyond any common past—unconditional communities of a new kind” (Groyes 2010: 62). Ao tomar as comunidades “clássicas”, portadoras de um “passado comum” como dado *a priori*, Groyes deixa em segundo plano, porém, que esse passado não é mais do que uma estabilização historicamente realimentadas de maneira exaustiva. A oposição entre comunidades sincrônicas ou históricas se desfaz, de certa maneira, se relembarmos, via Benedict Anderson, que é precisamente a *coincidência cronológica* (o que será o centro de nossa investigação, embora não via Anderson) uma das principais precondições para a estabilização de sentimento de pertencimento a uma comunidade nacional. Mais ainda, Anderson vincula essa coincidência cronológica precisamente à circulação massiva de comunicadores de massa: “A data no alto do jornal, seu emblema mais importante, fornece a principal conexão” (Anderson 2008: 65). Se é verdade que, lidas retrospectivamente, as comunidades nacionais se diferenciam das comunidades de consumo na medida em que remetem a um passado comum, trata-se antes de uma imaginação comum que é articulada (e possibilitada) por uma série de experiências que, antes de sua estabilização na forma de um discurso de nação, são também efêmeras e transitórias.

³ Há ainda um ponto evidente no qual as reflexões de Tarde se tornam problemáticas: a ausência de uma problematização da apropriação dessa realimentação temporal por mecanismos de mercado, ou ainda: a flagrante despolitização dos circuitos de construção do comum através do consumo (Tarde chega, inclusive, a desdobrar o sentimento de comum para além do circuito estrito do jornal, vinculado a rituais de consumo, modas de vestimenta ou de alimentação). Trata-se de um ponto ao qual Habermas se voltou de maneira detida, isto é, a alienação da constituição de uma esfera pública como espaço de consciência crítica e atividade política e seu

desvirtuamento em uma mera estrutura de consumo cultural. Não é de nosso interesse subscrever acriticamente Tarde ou Habermas: se aquele idealiza o consumo como mecanismo despolitizado de construção de laços sociais, este dá a disputa política por encerrada, já perdida para o mercado, na medida em que planifica o massivo em uma recepção inerte e alienada (além de idealizar a constituição de uma esfera pública como inclusiva, em uma sociedade extremamente exclusivista do início do séc. XIX, crítica que já foi feita repetidas vezes, talvez de forma mais direta, por Nancy Fraser). Resituar, porém, a questão do massivo desde uma potencialização política exigiria um caminho bem mais estratégico e cuidadoso com essa questão do que o que nos propomos aqui. Caberia, apenas, levantar como provocação que o caráter temporal atravessa diretamente a tensão “massivo vs. político” da arte. Conforme nos narra Pina Coco, data de 1836 o lançamento de *La Presse*, que trouxe, simultaneamente, duas novidades, “o jornal vendido unitariamente, e não mais por assinatura, e, nele romances seriados em capítulos”(Coco 2002: 153). O folheto inaugura, portanto, o caráter *temporal* da arte massiva na medida em que desenha a própria maneira de consumo do jornal por uma serialização periódica. Não por coincidência, data ainda dessa mesma década o choque apontado por Susan Buck-Morss como a consciência pelo “gênio artístico” do escritor com sua possibilidade de inserção política interventiva na medida em que, pela primeira vez, o escritor falou às massas (Buck-Morss 2002: 174).

- ⁴ Meus exemplos aqui serão pontuais, mas gostaria de ressaltar que vários outros poetas poderiam ser lidos dentro desse escopo de negociação com cargas afetivas muito intensas de comunidades de recepção de obras massivas. Pensamos, por exemplo em Leonardo Gandolfi – desde a presença da música popular cafonha em *A morte de Tony Bennett* até os Trapalhões em “Insert Coin” ou as referências a O Mágico de Oz em *Escala Richter* –, ou ainda Adelaide Ivánova – “saiba que você chegou no dia / que belchior morreu e que eu / dei pausa no ‘coração selvagem’ / pra te ouvir falar” (Ivánova 2019: 23) – ou Yasmin Nigri – que lança mão de elementos como as pastilhas garoto, Os Beatles e fragmentos de *O Rei Leão*.
- ⁵ Florence Cramer se voltou para essa questão em “What is post digital?” (Cramer 2014), ressaltando precisamente o quanto a digitalização pode favorecer a estocagem, a velocidade e a fidelidade da reprodução, mas deixa a margem (e mesmo menospreza) muitas outras tecnologias dos sistemas analógicos, dentre elas, a que nos interessa mais aqui: a capacidade de reter memória de seu uso individual.
- ⁶ Abordei essa questão em outro espaço, dedicado a uma análise mais detidamente benjaminiana da questão de reauratização do tecnicamente reprodutível.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio (2009), *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC, Argos.
- Anderson, Benedict (2008), *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Antelo, Raul (2007), “O arquivo e o presente”, in *Gragoatá*, Niterói, n. 22 p. 43-61.
- Benjamin, Walter (2018), *Passagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Bourriaud, Nicolas (2009), *Estética relacional*. São Paulo, Editora Martins Fontes [1998].
- Brum, Bruno (2019), *Tudo pronto para o fim do mundo*. São Paulo, Editora 34.
- Buck-Morss, Susan (2002), *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Belo Horizonte, Editor UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos.
- Carey, John (2012), *The intellectual and the masses: pride and prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880-1939*. Faber & Faber.
- Coco, Pina (2002), “A ficção na TV”, in Schollamer, Karl Erik; Olinto, Heidrun Krieger, *Literatura e Mídia*. São Paulo, Edições Loyola: 151-162.
- Cramer, Florian (2015), “What is post-digital?”, *Postdigital aesthetics*. Palgrave Macmillan, London: 12-26.
- Derrida, Jacques (2001), *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro, Relume Dumará.
- (1971), *A escritura e a diferença*. São Paulo, Editora Perspectiva.
- Fraser, Nancy (1996), “Rethinking the public sphere: a contribution to the critique of actually existing democracy”, in Calhoun, Craig [ed.], *Habermas and the public sphere*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Freitas, Angélica (2007), *Rilke Shake*. São Paulo, Editora Cosac Naify.
- (2017), *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Freud, Sigmund (2011), *Obras completas*, volume 16: *O eu e o Id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925)*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Gandolfi, Leonardo (2015), *Escala Richter*. Rio de Janeiro, 7 Letras.
- (2010), *A morte de Tony Bennett*. São Paulo, Lumme Editor.
- Garramuño, Flosrencia (2012), *A experiência opaca: literature e desencanto*. Rio de Janeiro, EdUERJ.
- Groys, Boris (2008), *Art Power*. Cambridge, MIT Press.
- (2010), *Going public*. New York, Sternberg Press.
- Habermas, Jürgen (1991), *The structural transformation of the public sphere*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press.
- Ivânoca, Adelaide (2019), *13 nudes*. Juiz de Fora, Edições Macondo.
- Maffesoli, Michel (1998), *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro, Forense Universitária.
- (2005), *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. Porto Alegre, Sulina.

- Montenegro, Marcelo (2018), *Forte apache*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Nigri, Yasmin (2018), *Bigornas*. São Paulo, Editora 34.
- Pedrosa, Celia; Klinger, Diana; Wolff, Jorge; Cámara, Mario (2018), *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Tarde, Gabriel de (2005), *A opinião e as massas*. São Paulo, Martins Fontes.
- Yeats, William Butler (1992), *The secret rose: stories*. London, MacMillan Publishers.
- Warner, Michael (2005), *Publics and counterpublics*. New York, Zone Books.