

grupo
LATINOAMÉRICA

ESTADOS DA VIOLÊNCIA / 9.0 / ABRIL.2012





ISSN 1667-3832



Consejo Editorial

Italo Moriconi (Rio de Janeiro)
Gonzalo Aguilar (Buenos Aires)
Florencia Garramuño (Buenos Aires)
Denilson Lopes (Rio de Janeiro)
Beatriz Resende (Rio de Janeiro)
Silviano Santiago (Rio de Janeiro)
Raúl Antelo (Florianópolis)
Adriana Rodríguez Pérsico (Buenos Aires)
Idelber Avelar (New Orleans)

Reinaldo Ladagga (Pennsylvania)
Luz Rodríguez Carranza (Leiden)
Jens Anderman (Londres)
Ellen Spielmann (Berlín)
Lucia Sá (Manchester)
Karl Erik Schøllhammer (Rio de Janeiro)
Tamara Kamenszain (Buenos Aires)
Evando Nascimento (Rio de Janeiro)
Célia Pedrosa (Rio de Janeiro)

Staff

Editores

Mario Cámara (Buenos Aires)
Diana Klinger (Rio de Janeiro)
Paula Siganevich (Buenos Aires)
Paloma Vidal (San Pablo)

Corrección

Alberto Magno

Concepto gráfico y producción

Esteban Javier Rico

Producción Editorial

Grupo KPR

Diseño Gráfico

Grupo KPR (www.kpr.com.ar)

Correspondiente

Ezequiel Cámara (Mar del Plata)

Contacto con Grumo

grumo@salagrumo.com

mario_camara@hotmail.com
palomavidal@yahoo.com
dianaklinger@gmail.com
psiganevich@hotmail.com

Las revistas y los libros de Grumo pueden ser solicitados a través de :
mario_camara@hotmail.com
grumo@salagrumo.com

Sitio

www.salagrumo.org

Índice

ESTADOS DA VIOLÊNCIA

Dossiê

- 10 Presentación
- 12 *Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos*
Luis Ignacio Garcia y Ana Longoni
- 22 *Invocaciones al Marqués, imprecaciones contra el pueblo*
Oscar Masotta y Oscar Bony
Mario Cámara
- 28 *Câmeras de cadeia: arquivando os gritos silenciosos do Carandiru*
Micaela Kramer

ENTRE LENGUAS

Dossiê

- 38 Presentación
- 40 *Língua simples, nome*
Sergio Chejfec
tradução Diana Klinger
- 44 *Lengua lenta*
Paloma Vidal
- 48 *El portugués del otro o la otredad del portugués: el inmigrante como traductor/traducido*
Pablo Gasparini
- 60 *Brasilidade, tradução e gênero na escrita de Manuel Puig*
Paula Siganevich
tradução Mariane Tavares

SEMBLANZAS

- 66 Presentación
- 68 *Dilma Rousseff e a encruzilhada do desenvolvimentismo tecnocrático*
Idelber Avelar
- 74 *Cristina K: la escena populista como celebración*
Ana Amado

RESENHAS

- 80 *Sobre Literal (1973-1977). Edición facsimilar*, Juan Mendoza (org.),
Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2011
Jorge Wolff
- 84 *A respeito de Ensaios sobre poesia e contemporaneidade*, de Célia
Pedrosa, 2011
Antonio Andrade
- 90 *De coleções e cirandas: Notas sobre a poesia brasileira contem
porânea*, 2011
Celia Pedrosa

Imagen de tapa



Sobre el autor: Hugo Aveta nace en Córdoba en 1965. Estudia cine y arquitectura, para luego dedicarse de lleno a la fotografía. Sus obras comienzan a exhibirse: “Joven Generación” MNBA y a publicarse “Fotografía Argentina Actual Dos” en los primeros años de la década de los noventa. La II Bienal de arte del MERCOSUR lo incluye como participante continuando su carrera con diversas exhibiciones individuales y colectivas en las ciudades de Buenos Aires (MNBA, CC Recoleta, Alianza Francesa, Fotogalería del TGSM, Museo Sívori), Rosario (Museo Castagnino, MACRO), Córdoba (Galería Martorelli Gasser, Museo Caraffa), Santa Fe, y en países como Bélgica, España, Brasil, Ecuador, Colombia, Venezuela y Guatemala. Para su trabajo “Teatro Aveta”, recibe la beca del Fondo Nacional de las Artes (año 2001). Le fue otorgado el primer premio de honor del Salón Nacional de Artes Visuales de la República Argentina en el año 2002. Obtiene los premios OSDE 2006 y Petrobras 2007.

La colección de los museos MNBA y MAMBA de Bs. As., MACRO y Castagnino de Rosario, Caraffa de Córdoba y MOLAS de EEUU poseen obra de su autoría. En 2010 participa de la Muestra Internacional de Arte Contemporáneo ¡Afuera! Arte en espacios públicos, realizada en la ciudad de Córdoba, Argentina.

Sobre la imagen: “Historias clínicas (Colonia Santa María)” forma parte de la serie *Espacios sustraibles*, en la que el cordobés Hugo Aveta ha trabajado con intensidad durante los últimos años. Con esta colección, Aveta ha logrado componer una serie que tiene profunda consistencia. Este espesor, discernible en capas de sentido está arraigado en lo local. En efecto, el trabajo con el espacio en la imagen transmigra las fachadas, los interiores o los nombres adheridos a una edificación institucionalizada -ya sea por las funciones que aloja o por la semiósfera urbana que excita- y los condensa en maquetas. En ellas, los restos de ese doble sentido institucional, que deja escombros o archivos en disolución, soportan la gravedad de lo dicho y lo hecho en/con/entre las paredes. Por otro lado, como toda condensación, las profundidades de Aveta tienen aire, en el que los objetos llevan la vista a los rincones finales, secretos. Colonia Santa María registra algo de un hospital que en su narración articula enfermedad y curación. Entre los usos maleables que la historia hizo de construcciones similares, lo que fue un alojamiento para tuberculosos, pudo después ser hospital psiquiátrico. Componen la serie archivos que no se pueden ya leer, bibliotecas en peligro de desmoronamiento, techumbres vencidas: múltiples metáforas de la muerte y la memoria, la historia y la política. Escenarios abstraídos de sus referentes, *sustraibles* a toda sujeción pero, al mismo tiempo, enlazados con su lugar a través de un trabajo que los rematerializa sin reponer sus modos de uso.

Luciana Sastre

DOSSIER
ESTADOS DA VIOLÊNCIA



Presentación

Concebir una imagen justa o justamente imagen, una de las tantas frases célebres de Jean Luc Godard, parece articular la totalidad de los textos que componen el presente dossier. En efecto, “Estados da violência” propone un recorrido heterogéneo cuyo eje es la producción de imágenes –cinematográficas, fotográficas, a través de instalaciones o happenings–, que en diferentes contextos funcionan como el soporte específico para reflexionar sobre la política, la violencia y el exterminio. En este sentido, el artículo de Ana Longoni y Luis García recorre y relee las fotografías tomadas por Víctor Bastera durante su cautiverio en la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) durante la última dictadura militar en Argentina. La lectura tiene como objetivo devolverles su potencial cognitivo, anamnético y político, y para ello argumentan, como condición básica, que es necesario reponer las condiciones de su producción y de su circulación, su historia política y su inquietud militante. Solo de ese modo se podrán leer allí las marcas de su politicidad específica y su fuerza cognitiva.

El texto de Mario Cámara aborda un happening de Oscar Masotta, “Para inducir el espíritu de la imagen” (1967) y una instalación de Oscar Bony, “La familia obrera” (1968), ambas realizadas en el Instituto Di Tella. El ensayo trabaja con el concepto de “imágenes intolerables” para pensar en el carácter polémico de dichas intervenciones, que exhibieron un grupo de personas en el primer caso, y una familia obrera en el segundo, y explicaron frente al público la transacción económica que estaba por detrás de la exhibición. Sosteniendo la incomodidad que generaron en el momento de concreción, él propone que esas imágenes no deben leerse ni como

arte comprometido ni como arte capaz de producir una redistribución de lo sensible, sino más bien como la manifestación de una *tyche* que expone algo del orden de lo Real como aquello que es de imposible sutura.

Por último, el texto de Micaela Kramer analiza el filme documental de Paulo Sacramento, *O prisioneiro da grade de ferro: auto-retratos*, filmado en la prisión Carandiru, muy poco tiempo antes de la masacre que allí tuvo lugar y de su posterior demolición. Kramer propone leer en aquellas imágenes, en la que los propios detenidos participan en calidad de productores, tanto el colapso del sistema carcelario y los modos en que la mirada panóptica y la vigilancia, normalmente asociados al poder disciplinar, son utilizados, tanto por el filme como por los propios detenidos, como un acto de resistencia. En efecto, al participar de la filmación y de la producción del documental, los detenidos resignifican los instrumentos de observación y archivamiento, tradicionalmente utilizados por la prisión y pueden producir un nuevo relato y un nuevo archivo con el cual establecer una comunicación más directa con el público.

Imágenes invisibles.

Acerca de las fotos de desaparecidos

Luis Ignacio García y Ana Longoni

Existe un lugar común instalado en los estudios sobre imagen, memoria e historia reciente en Argentina: carecemos de imágenes del horror. No habría una foto (ni imagen filmica) que documente el accionar del terrorismo de Estado, que testimonie sus mecanismos. No existiría por ende una imagen que arranque siquiera un residuo de la experiencia de los detenidos-desaparecidos en los centros clandestinos de detención y exterminio. La relación entre fotografía y desaparición aparecería signada por un hiato, una cesura, un vacío insalvable.

En este ensayo intentaremos desplegar, sin embargo, la tesis contraria: *sí hay imágenes del horror en la Argentina*. Y ciertamente no nos referimos a los conocidos retratos de los desaparecidos tomados antes de su secuestro, las fotos que Madres, Abuelas y familiares extrajeron de álbumes o de documentos de identidad, y portaron desde 1977 sobre sus cuerpos o en pancartas y banderas reclamando por sus seres queridos violentamente ausentados. Tampoco aludimos a las fotos que desde el informe “Nunca Más” documentan *a posteriori* la existencia de los centros clandestinos de detención y confrontan judicialmente lo negado por las Fuerzas Armadas. No nos referimos a fotos ni del antes ni del después de la desaparición, sino fotos del *durante*. Imágenes del aparato de inteligencia y la burocracia militar y policial, que a pesar del carácter ilegal y clandestino de su accionar, continuó registrando regularmente las detenciones, los procedimientos, las confesiones arrancadas mediante tortura, las “investigaciones de inteligencia”, etcétera. Fueron públicas, formaron parte de expedientes judiciales y tuvieron valor de prueba. Son los restos, la resaca, y, ojalá, las puntas del

iceberg de un archivo del terror en la Argentina aún por reconstruir.

De modo que nos vemos llevados a sostener que en las memorias de la dictadura argentina no faltan imágenes sino más bien ojos que las vean, que les den un marco de inteligibilidad. Por lo tanto, intentar una lectura de estas imágenes implica también la exigencia de construir hipótesis que expliquen la tendencia a denegarlas: ¿por qué no han sido visibles estas imágenes, a pesar de estar disponibles a la mirada pública desde hace décadas?

Del variado *corpus* que constituyen las imágenes del horror en la Argentina, nos abocaremos en el presente trabajo a uno de esos conjuntos de imágenes, que consideramos que representa el caso que con más evidencia refuta la suposición de la inexistencia de imágenes de *durante* la desaparición: las llamadas “fotos de Bastera”.¹

I. Las “fotos de Bastera”

Víctor Melchor Bastera, un obrero gráfico y militante de las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), fue secuestrado en octubre de 1979, y permaneció como detenido-desaparecido en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) hasta que, en el contexto del ocaso de la dictadura, fue liberado en diciembre de 1983 bajo un amenazante control militar que se mantuvo aún en democracia. En el mayor centro clandestino, como ocurrió con decenas de otros detenidos, fue empleado como mano de obra esclava del sistema represivo. Por su oficio, fue destinado al Sector Documentación (que incluía un laboratorio de fotografía) adonde fue útil en la confección de documentación falsa (pasaportes, documentos de identidad, carnets, escrituras,

etcétera) que requería el terrorismo de Estado, no como formas aisladas de corrupción, sino como mecanismo de encubrimiento de “tareas” tan ilegales como sistemáticas. Desde 1980 acopió y escondió materiales (fotos y documentos) que pudieran servir de prueba de lo que sucedía en la ESMA. Y durante el tramo final de su cautiverio, en esporádicas salidas de la ESMA vigiladas por los militares, extrajo del campo a riesgo de su propia vida, un amplio conjunto de fotos de enorme valor testimonial, judicial e histórico. Esa serie de fotografías² puede ser ordenada en tres grandes grupos:

a) Un centenar de fotos de los represores, la mayor parte de ellos hoy identificados, que tomó en algunos casos el mismo Bastera, u otros detenidos o bien los propios militares, con el objetivo de falsificar documentos. Sin embargo, y en el mismo momento en que era forzado a realizar esta tarea, Bastera se propuso contribuir a dar testimonio de lo allí ocurrido, horizonte que a muchos de los sobrevivientes los alentó a seguir viviendo dentro del campo. Por eso, apostando a un futuro acto testimonial aún totalmente incierto e improbable, se arriesgó a hacer cinco copias en lugar de las cuatro requeridas, y escondió regularmente una de esas copias. En su momento, fue extrayéndolas entre su ropa interior, de a poco, en cada una de sus salidas controladas, previas a su liberación. Dentro de este grupo de imágenes, además de retratos “carnet” de militares uniformados y civiles, se pueden incluir dos fotos de un grupo de militares asistiendo a un oficio religioso, tomadas por un militar. También las fotos, igualmente tomadas por los militares, del seguimiento en la vía pública, poco antes de ser capturado, de Ricardo René Haidar, sobreviviente de la masacre de Trelew en 1972, y luego desaparecido en la ESMA. Este primer grupo de fotografías, utilizadas para falsificar documentos o para perseguir militantes, permiten en primera instancia reconocer, identificar y enjuiciar a los implicados en el Grupo de Tareas de ese campo, a la vez que proporcionan indicios sobre la metodología del accionar represivo ilegal.

b) Un segundo grupo de fotos, mucho menos conocidas, no fueron arrebatadas a la maquinaria de la burocracia militar, sino que fueron tomadas adrede por Bastera y otros dos secuestrados que también fueron asignados al laboratorio de fotografía, Daniel Merialdo (secuestrado en 1977) y Carlos Muñoz (secuestrado por segunda vez en la ESMA en 1978), y decidieron correr un enorme riesgo para documentar lo que allí pasaba y constituir futuras pruebas de la existencia del centro clandestino de

detención. Estas fotos fueron tomadas con la intención de registrar lo que no debía registrarse. No hay aquí un desvío del uso previsto originalmente para las fotos, sino la intencionalidad explícita de constituir prueba de la existencia del centro clandestino, sus lugares, su modalidad de acción, su archivo. Están en ese sentido las fotos del sótano, de las Oficinas de Inteligencia y del estacionamiento, donde se señala un vehículo llamado “Swat”, equipado con transmisor y receptor de radio, dos cuchetas y elementos de tortura. Pero junto a esas fotos “ambientales” —en expresión de Bastera—, debemos destacar una serie de fotos de documentación confidencial tomada por el propio Bastera en la oficina de inteligencia de la ESMA, testimonio extremo de las estrategias de resistencia dentro del campo.³ Se trata de las fotografías de cada una de las páginas de un expediente “confidencial y secreto” con el registro de las bajas ocasionadas a la organización Montoneros (incluyendo fecha, grado militar, nombre, alias, organismo militar que actuó en el caso y destino final) y de registros llamados “Ficha de información de Personal Capturado”, que incluían fotografías y los datos de filiación e historial político que se le adjudicaba a cada detenido. Es decir, imágenes que ponen en evidencia el modo de registrar de la dictadura, incluyendo, por ejemplo, el número por el que se cambiaba la identidad del detenido. Muchas de estas fotos se perdieron en 1984, en manos de la Justicia Militar, que aún tenía por entonces injerencia. Sin embargo, se conservan ocho de ellas, tal como fueron publicadas por el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) en un boletín de ese mismo año, así como otras dos en el ejemplar del *Diario del Juicio* ya mencionado.

c) El tercer grupo lo constituyen las imágenes quizá más conocidas entre las “fotos de Bastera”: una veintena de fotos de desaparecidos tomadas por los militares (en su mayoría de frente y perfil, igual que las fotos de cualquier archivo policial). En diciembre de 1983, cuando los militares destruían archivos preparando su retirada, Bastera aprovechó un descuido para revisar una bolsa de negativos que estaba por ser destruida. Se reconoció a sí mismo en una de esas fotos y manoteó un par de tiras de negativos, de gente fotografiada el mismo día o en la misma semana de agosto de 1979 en la que él mismo cayó detenido. Por eso coincide que la mayoría de los retratados fueron secuestrados simultáneamente, formaban parte del llamado grupo Villaflor (puesto que giraba en torno a Raimundo Villaflor y Josefina Villaflor de Hazan), y en su mayoría militaban juntos

Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos

en las FAP o en el GOR (Grupo Obrero Revolucionario). Basterra cuenta que al menos hasta 1980 en la ESMA fue rutina fotografiar a cada uno de los detenidos de frente y de perfil, y confeccionar una ficha con los datos personales (del mismo modo que en una detención legal).

Estos tres conjuntos de fotos son prueba de la existencia de un aceitado mecanismo burocrático en el aparato represivo que registraba aún sus actos clandestinos. Pero al mismo tiempo estas fotos ponen de manifiesto la existencia de acciones de resistencia de parte de los propios detenidos-desaparecidos. Robar fotos e incluso tomarlas, esconderlas, revelarlas en casa de un familiar estando “chupado” es una manifestación clara y arriesgada de la voluntad de construir pruebas para demostrar la existencia negada del centro clandestino, del paso por allí de desaparecidos, de la responsabilidad e identidad de los represores y de sus métodos.

II. ¿Qué es una “imagen del horror”?

Llegados a este punto, se nos podría objetar que las llamadas “fotos de Basterra” no alcanzarían a ser “imágenes del horror”, o que sólo hiperbólicamente se podría plantear tal adjetivación para describir el siniestro gris rutinario de la maquinaria burocrática por la que fueron producidas y de la que fueron sustraídas para ser introducidas en calidad de pruebas en otra maquinaria gris: la de los tribunales. Las imágenes del primer grupo serían importantes para denunciar a militares y lugares concretos implicados en la operatoria represiva clandestina. Las del segundo grupo informarían no sólo el destino final de muchos desaparecidos (en el código “confidencial y secreto” de los documentos fotografiados la “T” significaba trasladado y la “L”, liberado), y también –por su propia existencia como fotos– darían cuenta de estrategias de resistencia y voluntad de testificar de sobrevivientes. Las fotos del tercer grupo, que muestran a personas desaparecidas luego de su secuestro y aún vivas, se limitarían a reiterar las prácticas burocráticas identificatorias del Estado, sin evidenciar los rasgos de singularidad del *terrorismo* de Estado. Si bien de todas ellas se puede recuperar información crucial para llevar adelante los juicios, ninguna llegaría a reponer en sí misma la experiencia del horror concentracionario ni a revelar su rostro completo. Como se dice en un ensayo sobre la temática, representativo de una opinión difundida: “Nos preguntamos qué imágenes dieron cuenta del horror a partir de entonces. Qué imagen nos habló de la

existencia de centros clandestinos de detención, del día a día allí adentro, de sus ‘traslados’ (...). Pues esas fotos no están. Algunas, muchas por cierto, nos remiten de algún modo a los hechos, nos acercan a la terrible escena, pero esas otras fotos, *la de la escena misma*, no están.”⁴

Opiniones como esta son sintomáticas de la dificultad de mirar esas fotos, pues muestra claramente la estructura de la denegación de muchas otras reflexiones análogas y citas posibles: no se niega que haya algunas imágenes, sino que se les resta valor y que se las mira apenas como márgenes o antesalas, puesto que no muestran *el horror como tal*. Solo para mostrar que no se trata de una opinión aislada: “quedan fotos de lo que hubo antes, pero no se pudo fotografiar *una desaparición en sí*. (...) En general podemos decir que no existe una fotografía que resuma, o pueda representar, la atrocidad masiva del terrorismo de Estado en el Cono Sur.”⁵ O también: “En la Argentina, dada la falta de fotografías *que representen en forma directa* las desapariciones –ya sea en los comienzos de la dictadura, cuando los militares secuestraban individuos que definían como ‘subversivos’, procediendo a encerrarlos y torturarlos en centros clandestinos, o cuando secretamente se deshacían de sus cuerpos–, dichas imágenes son, por lo general, las fotos personales de los desaparecidos, enarboladas por los miembros de grupos activistas como Madres de Plaza de Mayo.”⁶ Ahora bien: ¿qué sería una foto “de la escena misma”, de una “desaparición en sí”, qué foto sería la “representación en forma directa” de una desaparición? Creemos que la invisibilización de las imágenes de las que estamos hablando puede tener uno de sus orígenes en esta expectativa tendencialmente fetichista de *la Imagen* del horror. No se asume que, por las propias características de “*lo*” que se pretende “*representar*”, no sería posible (y quizá, bien pensado, ni siquiera *deseable*) disponer de *Fotografía de la Escena*, sino siempre de fragmentos, escorzos, desgarraduras, astillas de imágenes que nunca nos devolverán la “desaparición en sí”. Porque tal desaparición *en sí* no existe: existió, por un lado, la metodología precisa del terrorismo de Estado de secuestro, tortura, desaparición y asesinato de personas; y por otro lado, existió la experiencia subjetiva de los detenidos-desaparecidos, que también involucraba una larga serie de tortuosas violencias y privaciones. Ninguna de estas realidades serían reductibles a una imagen. Sí serían mejor conocidas si a través de múltiples imágenes, la mayor cantidad y complejidad de ellas, pudiéramos reconstruir aquellas

dos dimensiones: la maquinaria del terrorismo de Estado, y la experiencia de los detenidos-desaparecidos. Y estas fotos guardan una complejidad de sentidos que habla de manera elocuente de ambas dimensiones de la realidad de la desaparición.

Pero además, la idea de “la escena misma”, la “desaparición en sí” o su “representación directa”, lleva implícita la remisión a un régimen esencialista de representación: un signo que indique una realidad, una imagen que reponga de manera transparente su referente, en este caso, el referente “horror”. ¿De qué estamos hablando? ¿De la foto de un detenido atado sobre un elástico metálico mientras le aplican la picana? ¿O del momento en que rematan a un detenido con un tiro por la nuca o lo arrojan desde un avión? Dejando de lado la demasiado simplista asociación entre “horror” e imagen truculenta implícita en este tipo de expectativa, en este marco se sigue pensando a la imagen como clisé, como representación, como signo, en una palabra, como *cosa*, y se olvida que la imagen es una realidad mucho más compleja, y su modo de hablar del mundo no se limita a la mera alusión a un referente.

Si tuviésemos que llevar nuestro argumento a sus propios fundamentos, diríamos que se plantea una paradoja radical: ¿cómo pretender *representar* de manera más o menos transparente o aproblemática (“en forma directa”) ese fenómeno que rompió de manera radical con el régimen moderno de *representación* (estético y político)? ¿Cómo no reformular nuestro régimen de representación, nuestra expectativa referencial, nuestra concepción del lenguaje (visual en este caso) ante un régimen que inscribe, en nuestra historia, un quiebre civilizatorio radical? ¿O acaso la idea de un terrorismo burocráticamente administrado no hace tambalear los presupuestos de una racionalidad transparente y autoconsciente como la que está en la base de la idea misma de una “representación (visual) directa”? *Ver* ese abismo del modo moderno de ver (entender, clasificar, vigilar, etc.) nos debería obligar a revisar nuestros propios presupuestos y expectativas acerca de la “representación”.

Una “imagen del horror” no es *una* imagen. Una “imagen del horror” no es una imagen *truculenta*. Las imágenes del horror son esa multiplicidad de imágenes-fragmentos arrancadas a la vida del campo que están en condiciones de contribuir a reconstruir el mecanismo del terrorismo de Estado y la experiencia concentracionaria. Y las “fotos de Basterra” contri-

buyen de manera decisiva en ambas dimensiones.

La comparación con las fotos de la liberación de los campos de la Segunda Guerra Mundial debería tener en cuenta dos diferencias fundamentales. En primer lugar, la posguerra y la configuración del mundo bipolar de la guerra fría involucró una renovación de las artes de la guerra, readaptadas en la lucha contra las formas partisanas de resistencia en el denominado Tercer Mundo. Esa readaptación, que tuvo su principal centro de instrucción en la Escuela de las Américas, incluía métodos inexistentes durante la Segunda Guerra, y que, junto al empleo sistemático de la tortura, tuvieron uno de sus ejes en la invención de una figura siniestra: la *desaparición* de personas. Es decir, esos cuerpos raquíuticos y lívidos hasta lo irreal que nos mostraron las imágenes de la liberación de los campos nazis formaban parte de un método de aniquilación distinto al empleado en el ciclo de las dictaduras latinoamericanas. Los cuerpos, en este nuevo contexto, fueron sistemáticamente sustraídos, ocultados. Este novedoso método de radical deshumanización plantea nuevos desafíos a quienes se propongan construir una memoria visual de lo sucedido.

Pero además, deberíamos destacar una segunda diferencia de importancia. Pues las famosas fotos y filmaciones de la liberación carecen de una *radicalidad performativa* presente en las “fotos de Basterra”. No son fotos del *durante*, son fotos más próximas a las fotografías de las instalaciones de la ESMA tomadas *ex post facto*, son registros del residuo ominoso de la aniquilación, no del proceso de aniquilación mismo. En ese sentido, muestran el saldo, pero no las operaciones que condujeron a ese saldo; muestra el horror de la muerte que resultó de la vida en los campos, pero no sabe abrir una grieta por donde *mirar* la experiencia de la vida del campo. Mientras que las “fotos de Basterra” hacen precisamente eso.

En todo caso, las “fotos de Basterra” tienen su referencia más nítida de comparación en las fotos que reivindicara en su valor estético, cognitivo y ético Georges Didi-Huberman en un libro notable: *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*.⁷ Se trata de cuatro fotografías que en agosto de 1944 pudieron tomar los miembros de un “comando especial” (*Sonderkommando*) de Auschwitz de parte del procedimiento del exterminio en ese campo. Al igual que las “de Basterra”, se trata de fotos del *durante*, obtenidas *dentro* del campo cuando éste aún funcionaba como tal. Por otra parte, también fueron tomadas a riesgo de la propia vida por detenidos

Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos

que eran, justamente, miembros de un “comando especial”, es decir, igualmente sometidos al trabajo esclavo, y en condiciones que hablan de una misma voluntad de testimoniar como última forma de resistencia en condiciones extremadamente desfavorables. Pero además, también hay rasgos estéticos que las emparentan: las fotos analizadas por Didi-Huberman no son fotos truculentas, no registran el gaseado ni la cremación “de manera directa”, ni “en sí mismas”, y distan mucho en su capacidad informativa de las que luego nos ofrecerían las famosas imágenes de la liberación de los campos. Pero estas son, como señala Didi-Huberman, “cuatro trozos de película arrebatados al infierno”, es decir, son no sólo un registro (bastante deficiente en cuanto tal) del funcionamiento del campo sino fundamentalmente el testimonio de un resto de resistencia contra la deshumanización total, son testimonio de la voluntad humanizadora de testimoniar. Y hay múltiples marcas, en las imágenes resultantes, de su estatuto de acto de resistencia: indicios de sus terribles condiciones de producción. Vistas así, ya no sólo no precisan ser fotos “directas”, de la “escena misma” del exterminio, sino que incluso fotografías totalmente no-figurativas, veladas en su casi totalidad, son portadoras de una verdad que va más allá de la referencia: la verdad de las condiciones de vida del campo, puestas de manifiesto en las marcas de las condiciones de su producción que quedan en la imagen. De allí la importancia que Didi-Huberman otorga a una de las cuatro fotos de la serie en las que apenas se puede adivinar unas sombras de árboles y todo lo demás es sólo una gran mancha negra: esa mancha nos remite a un *fuera de campo* en el que el desconocido fotógrafo estará corriendo u ocultando la cámara para evitar ser visto, nos muestra que estas imágenes no son meros clisés, apenas “representaciones”, sino *actos*, prácticas de resistencia.

Podría sugerirse, entonces, que en la invisibilización de las “fotos de Bastera” acaso haya contribuido una recepción equívoca del tópico de la “irrepresentabilidad” del horror. Se sabe que tiene cierta difusión, sobre todo en el contexto de los debates sobre la Shoah, la hipótesis acerca del carácter irrepresentable del horror concentracionario: de la aniquilación nada podría ser representado, o en todo caso, solo podría intentar presentarse *esa nada* de vida, de sentido, como testimonio imposible. Trasponer esta barrera de la prohibición de imágenes implicaría la afrenta ética de pretender llenar ese vacío, tapar esa desgarradura, con una imagen-feti-

che.⁸ Pero, como muy bien señaló Didi-Huberman, estas posturas carecen de una adecuada teoría de la imagen, pues presuponen que cualquier esfuerzo por *imaginar* el campo de concentración recae de por sí en un fetichismo *voyeurista*. La respuesta de Didi-Huberman es clara: no hay imagen total, representación plena, sino siempre fragmentos, representación desgarrada. No otra cosa debemos plantear para las fotografías que estamos tematizando. Como en las posturas que afirman la tesis de la irrepresentabilidad, también en el caso del sintomático descuido o invisibilidad de las “imágenes del horror” en el drama argentino, se estaría reclamando, implícitamente, la imagen *total, plena*, capaz de *reponer cabalmente* lo sucedido (la *desaparición en sí*, la *escena misma*, la *representación directa*). Como sugiere Didi-Huberman en pleno debate, la imagen “no es *ni todo* (como teme secretamente Wajcman), *ni nada* (como afirma perentoriamente). Si la imagen fuese ‘total’, sin duda habría que decir que no hay imágenes de la Shoah. Pero es precisamente porque *la imagen no es total* por lo que sigue siendo legítimo constatar lo siguiente: hay imágenes de la Shoah que, si no lo dicen todo –y aún menos ‘el todo’– de la Shoah, son de todos modos dignas de ser miradas e interrogadas como hechos característicos y como testimonios de pleno derecho de esta trágica historia.”⁹ Una postura adecuada ante las “fotos de Bastera” reclama también una adecuada teoría de la imagen, que permita ver en las fotos su carácter *fragmentario* (no pleno), *múltiple* (no único), *quebradizo* (no definitivo ni último) y *performativo* (no meramente representativo-indicial).

Como las imágenes analizadas y reivindicadas por Didi-Huberman, también las “fotos de Bastera” deben ser consideradas, con total propiedad, “imágenes del horror”, vale decir, imágenes que, *pese a todo*, restan del proyecto de aniquilación total. Testimoniando los mecanismos del terrorismo de Estado a la vez que la insistencia de la vida en los campos, como actos de resistencia en condiciones atroces, estas imágenes deben ocupar un lugar central en la construcción de una memoria visual del siglo del horror.

III. ¿Mostrar lo insoportable?

Si coincidimos en que hay imágenes del horror en la Argentina, las preguntas que surgen son múltiples: ¿por qué, si están allí y son públicas desde hace tiempo, se insiste en que no las hay? ¿Qué es lo que no puede verse

de esas fotos? Para esbozar una respuesta a estas preguntas nos parece necesario reconstruir la accidentada historia de la circulación de estas fotos.

El 17 de octubre de 1984, a pocos meses de haber sido liberado de la ESMA, y a pesar de estar siendo vigilado, amenazado y amedrentado,¹⁰ Bastera presentó las fotos como prueba judicial contra los represores en el Juzgado de Instrucción n.º 30. El 22 de julio del año siguiente dio testimonio en el Juicio a las Juntas. Las fotos fueron entregadas a estas instancias judiciales, así como al CELS y a la CONADEP. El CELS publicó el ya mencionado boletín en 1984 bajo el título *Testimonio sobre el Centro Clandestino de Detención de la Escuela de Mecánica de la Armada Argentina (ESMA)*, que es el marco más exhaustivo e históricamente relevante de circulación de estas imágenes. En él encontramos un extenso testimonio de Bastera acerca de su cautiverio, seguido por listados de desaparecidos vistos en la ESMA y de represores, así como fotos de los tres grupos ya caracterizados. Es evidente la construcción de sentido a partir de la articulación entre imágenes y palabra. También aparece, con toda claridad, la doble politicidad de estas imágenes: por un lado, se repone la función o el rango de los militares abocados al Grupo de Tareas y la filiación política de los militantes fotografiados; por otro lado, todo aparece claramente encuadrado en el marco de una voluntad política de dar testimonio, llegar a la denuncia judicial y a la reparación histórica, explícitamente manifestados en el texto. Con todo, la circulación del boletín fue limitada, y hoy es un documento de difícil acceso.

Las fotos prosiguieron su circulación pública, cuando salieron publicados poco después tanto en el diario *La Voz* y en el *Diario del Juicio* sendos informes sobre la ESMA basados en el testimonio de Bastera que incluían varias de las fotos además de entrevistas a Bastera.

Después de este primer momento (1984/1985) las imágenes entran en un prolongado y sintomático olvido, que sin duda debe ser leído en el marco de las Leyes del Perdón y el otorgamiento de los indultos. Solo veinte años más tarde, en 2005, aparece el volumen compilado por Marcelo Brodsky, *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA*, que se abre con doce de las fotos del tercer grupo antes referido.¹¹ Se trata de las que seleccionó Brodsky cuando tuvo acceso junto a Bastera al expediente en el juzgado donde hoy están depositadas esas fotos. No se aclara el criterio de la selección de las personas detenidas en la ESMA (que son 17 en el Boletín

del CELS),¹² y no se incluyen todas las tomas: sólo se muestran algunas de frente, nunca las de perfil. Se elude cualquier mención del origen “burocrático militar” de las fotos, y de las circunstancias por las que esas personas fueron detenidas: su historia política, su militancia, la relación entre una detención y otra, etcétera.

El segundo y demorado momento de circulación de estas imágenes, que tiene el gran mérito de haberlas rescatado del olvido, contrasta sin embargo fuertemente con aquellas primeras publicaciones. Si entonces se subrayaba una y otra vez el sentido político de las fotos y de su circulación pública, en este nuevo caso tiende a sustraerse ese trasfondo o contexto, para enfatizar la desnudez y desolación de su superficie visual. Apenas acompaña a cada una de las fotos una leyenda muy acotada que informa acerca del nombre de la persona, si está aún desaparecida o fue liberada, y que la fotografía fue tomada en la ESMA. Luego, unos breves párrafos acerca del modo en que Bastera las extrajo del campo (sin aclararse que no fueron sólo las que aquí se muestran).

De algún modo, estamos aquí ante un ejemplo del modo de circulación de estas fotos que corre un riesgo opuesto al de la denegación, pero con consecuencias peligrosamente parecidas. En efecto, al no contextualizar y contener las fotografías en un marco explicativo que dé cuenta de las condiciones en que fueron producidas, del conjunto del que forman parte y de la historia de cómo se hicieron públicas, se están cercenando aspectos fundamentales de su inteligibilidad. Queda debilitado uno de los registros de la politicidad de estas fotos leídas como *acto* –como doble acto: acto del fotógrafo-represor que actúa con total impunidad, acto del prisionero-sobreviviente que desvía las fotos fuera del campo– más que como fijación de un asunto visual. Pero además se sustrae otra dimensión política de estas fotos: no hay ningún tipo de mención a la militancia política de los detenidos. Si la primera sustracción nos empuja al esteticismo, la segunda nos presenta la imagen del desaparecido como pura víctima, una figura que en los debates sobre memoria viene siendo complejizada y puesta en cuestión hace ya varios años. La omisión de la historia de militancia de los desaparecidos y el cercenamiento de las condiciones de producción de estas imágenes son dos decisiones que abren el camino a la despolitización de las “fotos de Bastera” en su segundo momento de circulación.

Cabe mencionarse un (fallido) intento de signo muy distinto de poner

Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos

en circulación algunas de las “fotos de Basterra” que tuvo lugar con la publicación del libro *Archivos de la ESMA*.¹³ En efecto, diez años después de recibir el envío anónimo de un documento “confidencial y secreto” relativo a las FAP producido por el terrorismo de Estado en la ESMA, en 2009 la editorial platense Campana de Palo decidió publicarlo.¹⁴ Incluye una sinopsis de su historia política, su estructura orgánica, sus contactos con otras organizaciones, y un extenso anexo con declaraciones de los militantes de la organización detenidos en la ESMA (“convenientemente interrogados”, eufemística forma de referirse a la información arrancada mediante la tortura). Varios de los detenidos en cuestión son, justamente, aquellos fotografiados en la ESMA en agosto de 1979, cuyas imágenes arrebató Basterra: Ida Adad, Enrique Ardeti, Pablo Lepiscopo, María Elsa Martínez de Villafior, Josefina Villafior, el propio Víctor Basterra. Las “fotos de Basterra” aparecen en esta publicación repuestas en la correspondiente “ficha” confeccionada por la represión ilegal, lo que restituye de una inquietante manera su origen burocrático militar así como una versión “mediada” de su trayectoria militante. Y se elige como imagen de tapa la foto de Ida Adad.

Muy poco después de su aparición, el libro *Archivos de la ESMA* quedó fuera de circulación por decisión de los propios editores, ante la opinión desfavorable de exmilitantes de la FAP sobre lo allí evidenciado. Sospechamos que allí incidieron dos asuntos que resultan aún hoy intolerables de exponer al debate público: que la tortura fue un método eficaz de extraer información a los prisioneros, y que las FAP habían realizado acciones armadas o estaban dispuestas a ello.

Asimismo, no deja de ser significativo que queden fuera del repertorio de “fotos de Basterra” que vienen circulando en los últimos años¹⁵ algunos secuestrados posteriormente liberados, cuyas fotos se incluyeron en el primer momento de circulación (1984-1985). En algunos casos se trata de personas acusadas (por sus antiguos compañeros de militancia) de traición por haber prestado algún grado de colaboración al aparato represivo que los mantenía ilegalmente cautivos, arrasados, torturados y amenazados.¹⁶

Tanto la resistencia al libro como la selección recortada de las fotos pueden ser considerados síntomas de la dificultad colectiva para pensar abiertamente algunas cuestiones que hacen a la experiencia concentracionaria. Responde, creemos, a la persistencia de la figura del desapare-

cido como pura víctima (de allí la elisión de su historia política e incluso armada) y como héroe incólume (no se admite la posibilidad de cualquier forma de colaboración de los secuestrados con sus captores, sin pasar a considerarlos “traidores”).¹⁷

En ese sentido, consideramos que la dificultad en ver las “fotos de Basterra”, de pensar su complejo estatuto y otorgarles inteligibilidad, radica también en lo difícil que resulta asomarse a lo que ocurría en los centros clandestinos, el efecto devastador de la tortura (no sólo para arrasar al sujeto sino como método efectivo para extraerle información). Pareciera que las fotos no pueden verse en su densidad conmovedora porque con ellas se resquebraja el mito del desaparecido como héroe mártir, absoluto e irrepresentable.

IV. Mirar fotos

Hay, entonces, distintas maneras de hacer invisibles estas fotos. Una es simplemente ignorarlas o minimizarlas, negándose anticipadamente a la hipótesis de un archivo argentino del horror aún por descubrir, es decir, al trabajo permanente de escudriñar y catalogar sus piezas sueltas, residuos y marcas. Otra consiste en reducir la potencia de sentido de estas imágenes, olvidando que la foto es no sólo lo que muestra, sino aquello que, excediendo su marco visual, impregna sin embargo su espacio de sentido. También podemos negarnos a verlas suprimiendo sus condiciones de producción y de circulación, cayendo en la ilusión de una “representación” desgajada de los contextos sociales de producción de significados. El riesgo de la estetización de la imagen resulta, entonces, apenas el reverso de su denegación: en ambos casos se diluye su potencial cognitivo, anamnéutico y político. En el caso de las imágenes que analizamos, la condición necesaria (quizá no suficiente) de un régimen de ostensión que esté a la altura del desafío ético y estético que ellas plantean es reponer las condiciones de su producción y su circulación, su historia política y su inquietud militante. Allí podremos leer las marcas de su politicidad específica y su fuerza cognitiva. Solo inscribiéndolas en su radicalidad performativa podremos hacer justicia a estas imágenes y al reclamo de justicia y de memoria que ellas testimonian.

No hay, por cierto, un solo modo de mostrar ni de ver estas fotos. Cuán distinto es mirar la misma foto de Ida Adad en un expediente judicial,

el boletín del CELS, el libro *Memoria en construcción*, el libro *Archivos de la ESMA* o, no hace mucho, un recordatorio del diario *Página/12* publicado por sus antiguos compañeros de militancia.¹⁸ Siempre nos interpela la imagen desoladora de una mujer mayor con los cordones desatados, arrinconada e indemne contra una pared blanca. Pero no siempre sabemos que esa foto fue su última foto, ya en la ESMA, antes de su traslado. No siempre sabemos su historia política, la de una obrera neuquina de 57 años, que fue parte de la resistencia peronista y años más tarde activa colaboradora de las FAP, en cuya casa de Sarandí funcionó un sótano que los represores detectaron como “cárcel del pueblo” o “embute”. La historia de una militante. La historia de su paso por la ESMA. Y la historia del valor de un prisionero al rescatar aquella última instantánea y constituir la prueba.

En el contexto de los debates sobre memoria e historia reciente en la Argentina, la visibilización y puesta en valor del espesor político de estas imágenes tiene su correlato en la delicada discusión acerca de la figura del desaparecido. Una tal puesta en valor, por un lado, rompe con la figura del desaparecido como “víctima inocente”, pues al reponer la historia política de los sujetos rechaza la tendencia estetizante que borra esa dimensión militante, y refuerza así la representación del desaparecido como víctima impoluta. Pero por otro lado, estas fotos, en cuanto “imágenes del horror”, nos traen noticias descarnadas de la experiencia límite del campo. Ellas nos hablan de lo más oscuro de una experiencia de *derrota histórica*. La tortura, que atraviesa espectralmente la superficie de estas fotos, frustra la construcción de la imagen del militante heroico, transfigurado en mártir por la dictadura: la tortura corroe el aura de las memorias heroizantes.

Crisol de una historia trágica, ninguna de estas dimensiones están ausentes de estas imágenes. Si sabemos reponer sus condiciones de producción, si sabemos inscribirlas en un adecuado dispositivo de representación, ellas pueden ser mojones fundamentales en la construcción de una memoria visual del pasado reciente en la Argentina. Ninguno de sus registros fundamentales de sentido podría ser descuidado en nuestro dispositivo de lectura: no puede ausentarse la militancia previa, las pertenencias partidarias y la participación política, incluso en acciones armadas; tampoco puede soslayarse la experiencia terrible de la derrota y la deshumanización, manifestada de manera extrema en los rostros de la tortura y el exterminio; y menos aún puede olvidarse la promesa de una

historia distinta alojada en el *acto* de estas fotos, en su dramática vibración militante, en su inflexible voluntad de testimonio.

NOTAS:

1 Entrecorramos la frase “fotos de Basterra” para no naturalizar la atribución de un conjunto de imágenes cuya autoría, como él mismo se encarga de aclarar, corresponde en términos estrictos en pocos casos al propio Víctor Basterra, aunque sí debemos a sus actos y a su decisión la existencia pública de esos registros.

2 Para reconstruir este conjunto, hoy parcialmente inaccesible, nos valimos de tres fuentes principales. En primer lugar, un boletín del Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), publicado en 1984 bajo el título *Testimonio sobre el Centro Clandestino de Detención de la Escuela de Mecánica de la Armada Argentina (ESMA)*. Tiene 32 páginas, separadas en tres partes: el testimonio personal de Basterra ocupa siete páginas; luego una larga lista de nombres de detenidos-desaparecidos, oficiales y suboficiales de la ESMA, reconstruida de memoria por Basterra, ocupa cinco páginas; y las dieciocho páginas finales están compuestas exclusivamente por fotografías junto a su leyenda explicativa. Estas fotografías constituyen la publicación más amplia del *corpus* de las fotos de Basterra. Pudimos contar con dicho Boletín gracias al Archivo de Memoria Abierta. La segunda fuente es *El Diario del Juicio* n° 10, publicado en Buenos Aires el 30 de julio de 1985, que anuncia “Las fotos de la ESMA” en su portada y destina dos páginas interiores al testimonio de Basterra ante el tribunal, y las cuatro páginas centrales a un vasto conjunto de fotos. El ejemplar nos fue cedido gentilmente por Mabel Tapia. Algunas de las fotos, según nos informa Basterra, también fueron publicadas en el diario *La Voz*. La tercera fuente fundamental para nuestra reconstrucción la constituye una entrevista que le hicéramos a Basterra en Buenos Aires en septiembre de 2010, que resultó clave para ampliar la información contenida en estas publicaciones, y comprender la historia y el sentido de las fotos. Aprovechamos para agradecerle su amabilidad y disposición.

3 Vale la pena citar *in extenso* el testimonio del propio Basterra acerca de cómo una noche logró burlar los dispositivos de seguridad, tomar la llave, entrar con la cámara de fotos al cuarto donde funcionaba el archivo de inteligencia y fotografiar completo, página por página, un expediente con la lista de bajas de Montoneros: “El laboratorio estaba en el pabellón y ahí mismo dormía. En ese edificio. Allí estaban también las

Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos

oficinas de Logística, Inteligencia y Operaciones. Más o menos en julio del '82, cuando pasa Malvinas, nos vuelven a la Casa de Oficiales. De nuevo tuvimos que armar todo. En noviembre, más o menos, una noche de esas de tormenta, con relámpagos, a medianoche o una de la mañana, yo dormía en el laboratorio. Me levanto despacito. Miro. Yo había visto que guardaban la llave de Inteligencia en determinado lugar. Entonces voy despacito, y me afano la llave. Entro a Inteligencia. Saco una carpeta. Era un libro donde aparecían las bajas producidas por las fuerzas legales sobre las 'bandas terroristas'. Una lista de nombres. Era uno de estos documentos confidenciales y secretos. Una carpeta de tapas duras. Voy al laboratorio, había preparado la mesa de reproducción. Entro a reproducir. Página por página. Saqué las fotos, guardé el rollo y lo escondí. Seguí con otro. Estando ya en el laboratorio, siento el ruido de una puerta. Y me quedé helado. 'Cagamos' dije yo, entró alguien y me vio. Entonces miré por el pasillo, no había nadie. Entro de vuelta a Inteligencia. Guardo la carpeta. Cierro, me voy de nuevo al laboratorio. A esperar que vuelvan. Pasó como una hora. Dejo la llave en el lugar, y veo qué pasó con la puerta. Se golpeó por la tormenta. Tiempo después saqué esos rollos y los revelé afuera. Fui a casa de mi cuñado que tenía un laboratorio casero y las reveló. Salieron con manchas pero las pudimos revelar, más o menos, y en 1984 las presenté en el juzgado n° 30. Pasa que en esa época tenía intervención la Justicia Militar, y las retuvieron y se perdieron". Entrevista con Víctor Bastera, cit.

4 Menajovsky, Julio, "Terrorismo de Estado y fotografía. Entre el documento y la intervención", disponible en http://www.fotobienal.com.ar/Bienal_2006/Relatoria_Menajovsky.html (consultado el 12/03/2011). *Cursivas nuestras*.

5 Langland, Victoria, "Fotografía y memoria", en Jelin, Elizabeth y Longoni, Ana (comps.) (2005), *Escrituras, imágenes y escenarios antes de la represión*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, p. 88. *Cursivas nuestras*.

6 Bystrom, Kerry, "Memoria, fotografía y legibilidad en las obras de Marcelo Brodsky y León Ferrari", en Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica, *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, p. 315. *Cursivas nuestras*.

7 Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004 (orig. francés 2003). Para un intento de pensar las fotos de Bastera a la luz del debate francés que se condensa en el libro de Didi-Huberman,

véase García, L. I., "Imágenes de ningún lugar. Sobre la representación del horror en la Argentina", en id., *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*, Santiago, Universidad de Chile, 2011.

8 Ejemplos representativos e influyentes de esta postura pueden encontrarse en autores como Jean-Francois Lyotard, Claude Lanzmann, Gerard Wajcman, entre otros.

9 Didi-Huberman, G., *Imágenes pese a todo*, cit., p. 102. Quien de manera aguda y sostenida viene articulando una postura crítica respecto del tópico de lo "irrepresentable" es Jacques Rancière. Entre sus últimos trabajos al respecto, puede consultarse *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010, sobre todo el capítulo "La imagen intolerable".

10 Bastera recibió visitas de sus ex captores en su propio domicilio, en enero, febrero, mayo, julio y agosto de 1984, es decir, hasta apenas unos días antes de realizar su denuncia en el Juzgado de Instrucción n° 30 y de publicar su testimonio a través del boletín del CELS, lo cual evidenciaba "que aún sigue vigente la infraestructura de un poderoso e indeseable aparato represivo". Víctor Bastera, *Testimonio sobre el Centro Clandestino de Detención de la Escuela de Mecánica de la Armada Argentina (ESMA)*, cit., p. 9.

11 Brodsky, Marcelo (comp.), *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA*, Buenos Aires, la marca editora, 2005.

12 Las fotos que no fueron incluidas en la selección son las de Julia Sarmiento, Mercedes Carazo, Lucía Deón y Ángel Laurenzano, todos ellos sobrevivientes y en algunos casos acusados de colaboración con sus captores. Cabe notar que se trata de fotos distintas a las demás. Laurenzano aparece escribiendo a máquina, es decir, realizando algún tipo de forzada tarea intelectual dentro de la ESMA.

13 *Archivos de la ESMA*, La Plata, Campana de Palo, 2009.

14 No es el único caso de aparición pública de este tipo de restos del archivo secreto de la represión ilegal en la Argentina. En 2001 el CeDInCI, acompañado por el CELS y el EAAF, entregó a la Justicia dos documentos similares también producidos en la ESMA, uno referido al GOR y el otro al Partido Comunista Marxista Leninista

(PCML), que también le llegaron de modo anónimo como parte de una donación.

15 Al ingresar al llamado edificio de las cuatro columnas, portal del predio de la ex ESMA, lo primero que se observa son las "fotos de Bastera", expuestas en forma permanente.

16 Esta discusión se despliega en Longoni, A., *Traiciones*, Buenos Aires, Norma, 2007.

17 Bastera, en la entrevista citada, agrega un aspecto coyuntural, pero sin duda importante, cuando considera un error hacer públicos esos documentos en medio de los juicios a los represores, ya que puede dar argumentos a la defensa al mostrar las armas requisadas en los diversos allanamientos a algunos domicilios de militantes.

18 *Página/12*, Buenos Aires, domingo 8 de agosto de 2010.

Invocaciones al Marqués, imprecaciones contra el pueblo. Oscar Masotta y Oscar Bony

Mario Cámara

El 16 de diciembre de 1965 el epistemólogo argentino Gregorio Klimovsky publica en el diario *La Razón* un texto contra los intelectuales que “confeccionan” happenings. En lugar de ello, les recomienda invertir sus esfuerzos en atenuar el flagelo del hambre. La respuesta demorará casi dos años en llegar, provendrá de un happenista de ocasión, y saldrá como ensayo en un libro de la editorial Jorge Álvarez. El happenista se llama Oscar Masotta y a su respuesta le coloca un título que indica el tono que tendrá su texto: “Yo cometí un happening”. Masotta, además de describir su propia experiencia con el happening “Para inducir el espíritu de la imagen”, sorprende con un discurso revulsivo, que deconstruye y ridiculiza los argumentos de Klimovsky.

El happening allí descrito constituye una de las escenas inaugurales del malestar que cierto sector del arte manifestó contra una zona de la política argentina y sus modos de imaginar el pueblo. Quiero proponer visitar dos de esas escenas: la primera es el happening de Masotta, “Para inducir el espíritu de la imagen”; la segunda será la instalación de Oscar Bony “La familia obrera”. En medio de una fértil producción de imágenes encomiásticas del pueblo, éstas constituyen imágenes intolerables por el modo en que el pueblo –sus habitantes marginales o sus familias– es tratado o retratado. Lejos de leer allí únicamente el gusto por la provocación o la secreta defensa de un pueblo por otros sobrerrepresentado, es necesario sostener la profanación que esas imágenes significaron, para que emerja de allí un enunciado sobre lo real de la política durante un período marcado por un pensamiento –el de los sesenta– fuertemente utópico, y un enunciado sobre lo propio del arte, atravesado por la categoría del compromiso.

Por una pista que nos despista

En 1966, luego de un viaje a Nueva York, Masotta se manifiesta particularmente impresionado por los happenings de Michael Kirby y de La Monte Young. Ambos, y esto es lo que en principio Masotta destaca, incluían la presencia física del artista y un público de no más de doscientas personas. Estas experiencias, analizadas en su ensayo, son las que lo empujan a su regreso a Buenos Aires a emprender su propio happening. El plan inicial, que seguía algunos de los lineamientos de La Monte Young, consistía en emitir, durante dos horas y con un volumen elevado, un sonido electrónico. Los *performers*, así los define Masotta, que contrataría entre marginales que deambulaban por la calle Florida, se situarían, iluminados, sobre una tarima, y el público, en penumbras, estaría frente a ellos, obligado a ver esa imagen durante todo el tiempo que durara el espectáculo.

El guion del happening, relata Masotta, consiste en una apertura que, inmediatamente después de comunicar que ese evento ha sido inspirado en el de La Monte Young, anticipa lo que ocurrirá a continuación: el sonido permanente y la luz iluminando al grupo lumpen abigarrado sobre la tarima. También se remarcará que la situación está bajo control. “Repetiría la palabra control hasta asociarla con la idea de garantía. Que el público podía tener garantías, incluso físicas, que nada podía ocurrir”.² Nada, plantea Masotta, a excepción de una cosa, que se produjera un incendio en sala. Descargaría un matafuego, de los varios que poseía en la sala, para demostrar que todos estaban cargados. Seguridad y, sobre todo, control.

La efectiva realización, producida luego del golpe militar de Onganía, introdujo un cambio, importante, pero que no modifica sustancialmente su sentido. En lugar de *performers* lumpen-proletarios, Masotta anuncia que acudió a actores. Luego es más específico, en verdad acudió a una agencia de extras. Casi todos los extras que contrata, se encarga de aclarar, cuando no actúan como extras son *crupís* en casas de remates. No se trata entonces de actores, no al menos de actores en actividad, o en todo caso son actores cuya actividad no se condice estrictamente con su oficio. Eventualmente se desempeñan como extras, pero su sustento proviene de su trabajo como *crupís*.

En este punto, la narración del happening revela un dato central que supone un giro sorprendente. Sostiene Masotta que cuando el público comenzó a llegar, él estaba definiendo el pago con los *performers*, y que ese ingreso imprevisto lo decidió a contar la transacción realizada. “Les dije, desde el sillón, y de espaldas, aproximadamente lo que había previsto. Pero antes también les dije lo que estaba ocurriendo cuando ellos entraron a la sala, que les estaba pagando a los viejos. [...] Que yo les pagaba a los viejos para que se dejaran mirar, y que la audiencia, los otros, los que estaban frente a los viejos, más de doscientas personas, habían pagado cada una doscientos pesos para mirar a los viejos” (173). ¿Cuál es el objetivo de Masotta, obsesionado porque todo estuviera bajo control, al comunicar imprevistamente el pago a sus *performers*? Un dato a remarcar es que Masotta no sólo enuncia una transacción monetaria, sino que lo hace con un grupo específico de personas: actores desocupados, aspirantes a actores, en todo caso pobres extras que ganan su vida en casas de remate.

Masotta nos provee más información. Cuenta que, para conseguir la total atención y adhesión de los *performers*, les dijo que en lugar de cuatrocientos pesos les pagaría seiscientos. “Me sentí un poco cínico”, agrega a continuación, “pero tampoco quería hacerme muchas ilusiones. No me iba a tomar por un demonio por este acto social de manoseo que en la sociedad real ocurre cotidianamente” (172). El texto culmina del siguiente modo:

“Cuando mis amigos de izquierda (hablo sin ironía; me refiero a personas que tienen la cabeza clara, al menos respecto a ciertos puntos) me preguntaron, molestos, por la significación del happening, les contesté usando una frase que repetí siguiendo exactamente el mismo orden de

las palabras cada vez que se me hacía la misma pregunta. Mi happening, repito ahora, no fue sino “*un acto de sadismo social explicitado*” (173).

Se trata, sin dudas, de un crescendo de provocaciones, al que asistieron los espectadores y al que asistimos nosotros en cuanto lectores. Comienza por la autodescripción de alguien que manosea a sus *performers*, continúa por la referencia a esos amigos de izquierda, enunciado que, en su propia enunciación, establece una distancia ideológica, y culmina por la definición del happening como un acto de sadismo social explicitado. Todo ello, sin dudas, reconfigura los objetivos de aquel evento y nos hace ver que esa aparente improvisación, contarle al público sobre la transacción comercial que estaba sucediendo cuando ellos entraban, era en verdad el objetivo central del espectáculo.

Este enunciado, producido al comienzo del evento, pero escrito al final del ensayo ingresa al happening, pautado por una obsesiva demostración de control material –los matafuegos– un descontrol del sentido. Al público efectivamente presente, lo desarma en el momento mismo en que se dispone a “disfrutar” inocentemente de un happening, a nosotros, lectores, nos asesta un golpe final que hace trastabillar nuestra secreta simpatía por las refutaciones al bienpensante Klimovsky. De manera inadvertida casi, nos hemos deslizado por la pendiente sádica que el propio Masotta ha ejercido sobre sus *crupís* sin saber muy bien qué hacer con ello.

Pocos meses después, en mayo de 1968, el Di Tella inaugura su *Experiencias 68*, con la participación de Rodolfo Azaro, Delia Cancela, Roberto Jacoby, David Lamelas, Pablo Suarez, Roberto Plate y Oscar Bony, entre otros. La muestra, además de provocar curiosidad y desconcierto en el público, culmina en escándalo. La dictadura de Onganía decide clausurar la obra de Roberto Plate, *Baños*, y resto de los artistas, en solidaridad, destruye las suyas y las arroja por la ventana del Instituto. Varios artistas son arrestados y Enrique Oteiza, director del Instituto, resulta enjuiciado por desacato y atentado contra las buenas costumbres.

En ese marco, Oscar Bony, presentó su instalación *La familia obrera*, que exhibía sobre una tarima, y durante ocho horas por día, a Luis Alberto Rodríguez, de profesión matricero, a su mujer y a su hijo. La obra incluía un cartel donde el artista presentaba a los integrantes de la familia y explicaba que el obrero había sido contratado y recibía, por su participación, una paga

Invocaciones al Marqués, imprecaciones contra el pueblo. Oscar Masotta y Oscar Bony

superior a la que ganaba en su trabajo como matricero. La obra fue justificada inicialmente por Bony con el siguiente argumento: “Siempre se habló de llevar el arte a las masas y lo que yo buscaba era hacer al revés, sacar un módulo del pueblo y llevarlo al museo”³ (apud catálogo de Bony, 47).

Sin embargo, y pese a ello,⁴ la obra produjo tanto el rechazo de los sectores intelectuales vinculados a la izquierda o el peronismo, como de sectores más conservadores. En efecto, para las fracciones más radicales de la vanguardia, que culminarían con la muestra *Tucumán Arde* durante mismo año, la búsqueda estética debía ser inversa: vincular el arte con el pueblo sacándolo de las instituciones. El rosarino Rubén Naranjo, uno de los protagonistas de la vanguardia rosarina y de Tucumán Arde, afirmaba: “En el Di Tella apareció esa familia obrera sentada ahí: un obrero mostrado como obrero. Un insulto. Una cosa es la vanguardia que busca nuevos materiales estéticos, y otra es tomar seres humanos como objetos estéticos. Una barbaridad realmente” (210). Al tiempo que un cronista del diario *La Prensa* denunciaba a ese matricero por no dedicarse a su oficio y lamentaba la degradación de la imagen de la familia como célula básica de la sociedad.

Atacado por izquierda y por derecha, la instalación preludeó un largo exilio para Bony, tanto de sus labores plásticas como de la Argentina. Abandona el país en 1977 y solo retorna en 1988. En 2007, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires realiza una retrospectiva suya con curaduría de Marcelo Pacheco. En el catálogo de la muestra aparecen ensayos del propio Pacheco, Andrea Giunta, Fernando García, Giacinto Di Pietrantonio y una cronología de Victoria Giraudó. Varios de estos escritos retoman la instalación del 68, concretamente los de Pacheco, Giunta y Giraudó, y la interpretan, a la instalación y a las críticas que a ella se le hicieron, como un síntoma de las coordenadas político-estéticas de aquel momento. Andrea Giunta, por ejemplo, la define en primer término como éticamente controversial para luego sostener que Bony violentó el sentido –la relación entre arte y clases populares– en el que esta relación era admisible. El lugar que Giunta le otorga a Bony, una categoría a la que Masotta también había suscripto, es el del cínico. Marcelo Pacheco, por su parte, se refiere a la violencia en Bony en estos términos. “(...) Bony alquila una familia obrera y arriesga su posición de artista asumiendo el papel de ‘torturador’ y ‘explotador’ para mostrar las complicidades entre el arte,

el orden social y el sistema de producción(...)” (14, cursivas mías). Y por último, Victoria Giraudó, en la cronología vuelve a utilizar las palabras torturador y explotador. Estas caracterizaciones de Giunta, Pacheco y Giraudó no tienen por objetivo condenar la instalación. Por el contrario, tienden, al menos las de Pacheco y Giraudó, a clarificar su sentido denunciante, produciendo una suerte de homeostasis estética que devuelve a Bony al sitio de los buenos. La lectura de Giunta, la más interesante, mantiene abierto su carácter controversial e irresoluble, aunque sostiene que debe ser leída dentro del campo de las artes plásticas.

Me interesa, sin embargo, y asumiendo todos los prejuicios del caso, recuperar los argumentos de la izquierda y los de la derecha, y para decirlo de modo sencillo, reubicar a Bony en el lugar del explotador y del torturador de una familia obrera. Quitar, al menos hasta ofrecerles mis conclusiones, todas las comillas a esas adjetivaciones. Desde esta perspectiva, la instalación –*La familia obrera*– se relaciona cabalmente con *Para inducir el espíritu de la imagen*: nos deja perplejos, sin palabras y sin categorías estéticas o culturales a las que acudir.

Repetición: fortuna e infortunios del encuentro

La figura de Sade puede ser un buen punto de partida para proponer una lectura que sostenga lo *intolerable* de estas imágenes propuestas, y creo que no es arbitrario convocarla por varias razones. En primer lugar, la obra de Sade posee un definitivo reconocimiento a fines de los cincuenta –sin desconocer las lecturas precursoras del surrealismo, de Bataille y de Pierre Klossovsky–, cuando comienzan a editarse, superada una prohibición que lo había interdicto durante más de dos siglos, sus obras completas. Fue para esa edición, por ejemplo, que Jacques Lacan escribió su “Kant con Sade”, rechazado sin embargo por Jean Paulhan, editor general de las obras, y publicado finalmente en 1963 en *Critique*, la revista fundada por Georges Bataille. Durante esos años turbulentos Sade se multiplica, Michel Foucault lo refiere en su *Historia de la locura en la época clásica*, la revista *Tel Quel* le dedica un número especial, Roland Barthes inaugura la década siguiente publicando *Sade, Fourier y Loyola*.

En Argentina, y como bien señala Rodríguez Carranza y Bosteels: “Sade era entonces el ‘desencadenamiento y la libertad’ y, efectivamente llegaba a

través de la fascinación por los críticos franceses. De Barthes se retomaba la deconstrucción de las figuras de [...] retórica [...], y la concepción del texto como generador de placer; de Bataille, el erotismo que sacraliza el horror y muestra el Mal para aceptar la lucha entre la razón y el deseo” (331). Por último, de modo más puntual, reitero que en “Para inducir el espíritu de la imagen”, Masotta acude a su nombre y discurre que frente a la inquietud de sus amigos de izquierda, su respuesta fue que el happening había consistido en un ejercicio de sadismo social explicitado. La instalación de Oscar Bony si bien no produjo ninguna referencia a Sade, como ya apunté, causó perplejidad e indignación en diferentes sectores y, remarco, que aunque Pacheco y Giraudó no utilicen el nombre de Sade o el adjetivo sádico, acuden al adjetivo “torturador”, que podemos, sin forzar demasiado, aproximar al universo semántico sadiano.

La difusión y el uso de Sade, sin embargo, no es de ninguna manera unívoco. Me pregunto entonces qué Sade habla en la serie que he propuesto. Entiendo que dar una respuesta satisfactoria debe comenzar por afirmar que las imágenes producidas por Masotta, Bony critican y exceden el campo de las representaciones estéticas, y no deben ser consideradas únicamente como intervenciones destinadas a redefinir posiciones en el campo cultural.

Vayamos por partes. Dimensionar la serie de este modo permite en principio contraponerla a los discursos políticos y estéticos para los que el pueblo, además de ser un sujeto privilegiado del cambio social, constituía la imagen de una felicidad poshistórica y utópica. De modo que violentar las imágenes del pueblo apunta no solo al pueblo como imagen, sino, más específicamente, al pueblo como imagen que representa una promesa de completamiento, unidad y orden perennes. Sade y lo sádico, en esta serie, más que un instrumento de tortura se convierte en un instrumento de desgarramiento temporal, es el instrumento que se blande sobre aquellas imágenes que encarnan una temporalidad cerrada que toda utopía representa. El elemento sádico devuelve al tiempo su carácter abierto y torrencial.

A este efecto Sade podemos sumar un pequeño ensayo sobre *La filosofía en el tocador*, que Oscar del Barco publica en el primer número de la revista *Los libros*, de julio del 69. De manera oblicua, al referirse a Sade parece estar refiriéndose a la serie propuesta. Escuchémoslo.

“Al institucionalizar el asesinato y la prostitución, Sade se sitúa en el límite y lo que hace es poner del *revés* la sociedad; no se trata de una provocación sino de la institucionalización de lo que no es posible, de aquello que en esta sociedad es impensable como Norma. Se erige como monumento lo que esta sociedad rechaza porque es su esencia última. Mediante la institucionalización del Mal, Sade corroe su antinomia y habla de *otra cosa*. Esa *otra cosa* es el Enigma.”

“Ya podemos hablar del *objeto* Sade: esa máquina de tiempo que está allí, silenciosa y enigmática, para demostrar que hay un mundo, para dar vueltas las cosas; eso que de una u otra manera no deja descansar esta sociedad, que como una rata muerta en medio de una mesa bien servida está allí como una presencia autónoma, que no quiere decir nada al margen de sí misma, que no implica una enseñanza o un mensaje, pero que como presencia es lo inaceptable, la corrupción de algo aparentemente incorrupto, el hueco de algo lleno, ese objeto que no se dirige a nadie pero que hace temblar el mundo”.⁵

Sade, su discurso, sería la presencia de aquello se intenta ocultar. Del Barco parece estar refiriéndose a algo tan sencillo y tan antiguo como el mal, un mal que retorna, que nunca deja de actualizarse, pese a las diversas estrategias que buscan reprimirlo. Sade, el discurso que él profiere, representa la imposibilidad de erradicar el mal en el mundo. Permítaseme aquí una pequeña digresión que, confío, contribuirá a aclarar más la lectura de Del Barco y, por lo tanto, mi propuesta con relación al happening y a la instalación. Otro integrante de la revista *Los libros*, Ernesto Laclau, propondrá, muchos años después, en *Emancipación y diferencia* (1996) una clave de lectura interesante para seguir pensando los objetos que nos convocan. Reivindicando la necesidad de mantener la categoría de universal como único modo de que la política exista, pero asumiendo el lugar vacío de ese universal, Laclau considera, y descarta, las dos posturas que se consolidaron después de la caída del muro de Berlín: la que privilegia de modo unilateral al universalismo y que ve en un proceso dialógico el modo de lograr un consenso que vaya más allá de todo particularismo (Habermas); y aquella que reivindica un puro particularismo (Huntington pasado por Milosevic).

Sin embargo, vaciar el lugar del universal posee importantes consecuencias críticas sobre los modos en que los procesos emancipatorios que surcaron el siglo XX pensaron lo político. Menciono dos de ellas: la que presupone la objetividad y plena representabilidad de lo social, y la que se sustancia a partir de enunciar un corte radical con la sociedad inmediatamente precedente. Utilizando un lenguaje teológico podríamos decir que los relatos emancipatorios, y los años sesenta son pródigos en este tipo de relatos, se constituyen a partir de sostener la posibilidad de excluir y fundar un nuevo orden social sin la presencia del mal. Traducido a un lenguaje contemporáneo, se debería poder fundar un nuevo orden social sin la presencia de ningún antagonismo, o más precisamente confiar en una plenitud, digamos un enunciado trascendental, de ese universal que es, en verdad, constitutivamente vacío.

Al igual que lo propuesto por Laclau, la serie sádica que nos ocupa apunta contra la noción de transparencia absoluta, y también lo hace contra la idea de corte radical que supone una refundación absoluta. En otras palabras, se insubordina contra la idea de utopía y contra la idea de nuevo hombre, en la medida en que el mal y la violencia siempre retornan. Sin embargo, hasta aquí las coincidencias. La reflexión de Laclau se orienta a pensar la comunidad como una totalidad imposible que, no obstante, debe ser totalizada de manera contingente mediante la producción de significantes vacíos capaces de encarnar ese universal ausente; a esa encarnación contingente Laclau le da el nombre de hegemonía. La serie sádica, en cambio, propone un movimiento contrario. Para utilizar palabras de Del Barco y también una categoría que propone Lacan, la serie apunta a poner en primer plano, como una *tyché*, “el hueco de aquello que se piensa como lleno”.

La serie exhibe su carácter de incompletud constitutiva, y lo hace durante un período en el que, contrariamente, se tendía a pensar que las potencias revolucionarias de la historia por fin se iban a realizar. El sadismo de esas imágenes, que resultan difícilmente legibles y escasamente tolerables, expulsa al espectador y al crítico del recurso a la cultura y a la tradición como instrumentos decodificadores. Por ello incomodan o desorientan, porque mantienen en la superficie el mal inexpugnable e inextinguible del cual emerge la política, aun aquella que se declara al servicio del pueblo y la revolución. En cuanto tales, no son ni arte comprometido, ni arte como redistribución de lo sensible. El arte, parecen decirnos, nos

enfrenta a la mirada mortal de la Medusa. La política, que también surge de allí, debe darle la espalda para existir, aunque sepa que su presencia es ineludible. Arte y política constituyen senderos que se bifurcan. En los sesenta y siempre.

NOTAS:

1 El listado es extenso y abarca diferentes disciplinas artísticas, desde *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio, cine, 1964), pasando por la serie de “Juanito Laguna” (Antonio Berni, artes plásticas, desde 1959 en adelante), hasta *Cabecita negra* (German Rozenmacher, cuentos, 1962).

2 “Yo cometí un happening”, in *Happening?*, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1967, p. 168-169. Desde ahora las citas referentes a este texto figurarán en el cuerpo central.

3 Apud “Una estética de la discontinuidad”, Andrea Giunta, in *Oscar Bony. El mago, obras 1965/2001*, Buenos Aires, Malba, 2007, p. 27. A partir de ahora, toda cita que corresponda a esta edición figurará en el cuerpo central.

4 Muchos años después asumiré el lugar del torturador.

5 In revista *Los libros*, número 1, julio 1969, Buenos Aires, p. 13 (para ambos fragmentos).

BIBLIOGRAFÍA:

AA.VV. BONY, Oscar. *El mago, obras 1965/2001*, Buenos Aires, Malba, 2007.
 DEL BARCO, Oscar, “El objeto Sade”, in *Los Libros*, número 1, Buenos Aires, julio 1967.
 LACLAU, Ernesto, *Emancipación y diferencia*, Buenos Aires, Ariel, 1996.
 LACAN, Jacques, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Síntesis, 1986.
 MASOTTA, Oscar y otros. *Happening?*, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvares, 1967.



1 Para inducir el espíritu de la imagen, happening de Oscar Masotta, 1966.



2 La familia obrera, 1968/1999 (fotografía).

Câmeras de cadeia: arquivando os gritos silenciosos do Carandiru

Micaela Kramer

Apesar de assinado por Paulo Sacramento, diretor e orquestrador do projeto, o documentário *O prisioneiro da grade de ferro*: auto-retratos é fruto de um esforço coletivo, em que os detentos que participaram de um *workshop* de vídeo retratam o presídio e a si mesmos, e cujas imagens capturadas são incluídas junto com as imagens do fotógrafo Aloysio Raulino sem que a autoria de nenhuma delas seja revelada. O título do filme, portanto, coloca em questão a possibilidade da assinatura única e anuncia, desde já, um dos temas que abordará: a (in)visibilidade dos detentos, que, apesar de se encontrarem numa instituição de suposto controle e supervisão, são expostos ao total abandono. No entanto, ao participarem das filmagens e da produção do documentário, os detentos encontram-se diante da oportunidade de utilizar os instrumentos de observação e de arquivamento, tradicionalmente mobilizados pela prisão e por outras instituições de controle, rivalizando, assim, com a produção arquivística originária da instituição carcerária, além de permitir a produção de seus próprios autor-retratos. O documentário, desse modo, promove uma comunicação mais direta entre detentos e público, independente dos métodos de supervisão e arquivamento da instituição carcerária ou de outros aparatos estatais, além da mídia,¹ da mesma forma que substituiu ou compete com formas prévias de chamar a atenção para o Carandiru, onde existem precedentes de apelos a uma visibilidade por meio da violência, muitas vezes coletiva, como rebeliões – a mais notória destas é a de 1992 que resultou na morte de 111 presos do pavilhão 9 por policiais militares.

Nas páginas a seguir, gostaria de mostrar de que modo o filme de Sa-

cramento e dos detentos funciona como um desmascaramento do Estado em ruínas, desmascaramento que se torna ainda mais impactante ao utilizar os próprios instrumentos do sistema carcerário e estatal para revelar o seu colapso, quando o olhar e a vigilância, normalmente associados ao poder disciplinar, são voltados contra este.

Como nos mostra Foucault, essa vigilância é produtora de arquivos,² e *O prisioneiro* nos convida a refletir, assumindo a perspectiva foucaultiana, sobre quem são os produtores dos arquivos, e a partir de que lugar eles são originados, sugerindo que as relações de controle e poder, e a violência que é indissociável destas relações, são intrínsecas a qualquer geração de imagens e seu arquivamento. De fato, o filme efetua nada menos do que uma alteração no controle e na disseminação de arquivos, e, portanto, participa de uma redistribuição explícita de poder, ao mesmo tempo em que oferece uma possibilidade de reflexão sobre ela. Além de contribuir para um pensamento político sobre o colapso do Estado e de suas instituições, *O prisioneiro* demonstra algo que Jacques Derrida elabora em *Mal d'archive*: a mudança no arquivo não apenas transforma o arquivo, mas também as próprias condições históricas.³

Mesmo sendo um filme sobre uma prisão desativada, sobre o passado (arquivado), ao produzir uma nova percepção do Carandiru e ao criar um novo presídio a partir deste olhar, *O prisioneiro* torna-se também um filme sobre o futuro do presídio no Brasil. A temporalidade de sua intervenção é alegorizada em sua cena inicial, na qual vemos a implosão dos pavilhões 6, 8 e 9 do Carandiru, cena que é rebobinada para produzir o efeito dos pa-

vilhões se erguendo novamente. Essa manipulação na temporalidade dos eventos indica que o filme participa ativamente da história da instituição carcerária no Brasil – que perdura apesar de presídios individuais, como o Carandiru, terem sido desativados –, instituição que será ademais afetada por esse filme-arquivo que oferece e registra uma mudança de perspectiva que se transfere, nessa instância, para as mãos dos detentos.

Quem te viu quem te vê

O longo namoro entre a visibilidade e as punições estatais, desde a espetacularização de castigos históricos, como enforcamentos, decapitações e torturas, até a ênfase na supervisão e na visibilidade da prisão no Estado disciplinar – que chega ao seu ápice no modelo do Panóptico de Bentham –, onde a detenção é imaginada como a supervisão contínua dos presos –, é algo que um filme como *O Prisioneiro* não pode deixar de aludir, mesmo que não explicitamente.⁴ Ao conjugar o sistema punitivo e carcerário ao arquivamento de imagens, um projeto como esse corre o risco de se encaixar numa linhagem estatal, apresentada por Foucault em *Vigiar e punir*. A articulação do projeto como uma série de autorretratos dos detentos tem a importante função de se posicionar de forma declaradamente não cúmplice com a tradição estatal de vigilância.

Mesmo quando não bem efetuada ou incompetente, a idéia da vigilância e da observação constantes – elementos também cruciais no cinema documentário – habita o sistema carcerário como elemento próprio e definidor. Conforme o palestrante anuncia na processo da triagem da Casa de Detenção: “Os senhores talvez possam concordar comigo: estar preso é horrível. E uma vez aqui dentro, senhores, os senhores estarão sendo observados vinte e quatro horas por dia”. Não importa a declaração ser sem conteúdo, pois o que ela demonstra é a maneira pela qual o discurso de supervisão e de observação contínua tornou-se indissociável da noção de cárcere e de detenção.

O que *O prisioneiro* claramente evidencia ao expor a declaração do palestrante como vazia é uma transformação na consagrada relação de poder e observação entre o sistema carcerário e os detentos. Se o palestrante declara que os detentos serão observados vinte e quatro horas por dia, o documentário apresenta as atividades da Casa de Detenção que só são

possíveis se os detentos *não forem* observados: a produção de cachaça, a plantação de mudas de maconha, a produção e a venda de *crack*– todas exibidas no filme – só podem acontecer dada a ausência de supervisão dos detentos. Teórica e superficialmente nas mãos da instituição, o documentário captura o modo como o controle e o jogo de poder no presídio é bem mais complexo. Quando os documentaristas filmam a produção de baseados, um detento admite:

Aqui é assim, se nós tá mexendo com uma droga, não pode entrar outro cara, e fica um *campana* na porta do barraco. Se ele entrar ele tá furando o bloqueio; ele corre até o risco. O cara que tá lá fora ele é obrigado a pegar o funcionário e falar ‘Ó sai fora daqui numa boa ou você vai sair numa pior’. Será que se o Estado tivesse dando mais atenção pra nós taria acontecendo isso aqui nesse momento? Nós não taria numa oficina, trabalhando, fazendo um curso, qualquer outra coisa? (Grifo nosso).

Se, na fala acima, o detento, que insiste em não ter o nome mencionado, reclama da ausência do olhar e da atenção do Estado, exprimindo o desejo de um Estado mais presente, ao mesmo tempo ele revela desprezo pelo olhar do representante estatal, por ele ser impotente, ineficaz. Fica claro que não são os detentos que temem os funcionários, e sim os funcionários que parecem ter medo dos detentos, pois, unidos, eles podem machucar e até matá-los. Essa declaração indica que, além de não proporcionar cuidado, trata-se de um Estado impotente que está desmoronando, e a sua incapacidade de gerir um presídio como o Carandiru é um sintoma disso.

O colapso do Estado encontra-se alegorizado na primeira imagem de *O prisioneiro*, que apresenta uma imagem de ruínas dos pavilhões 6, 8 e 9, publicamente implodido em 2002.

Ruínas

A verdade, no entanto, é que a primeira imagem do filme não se apresenta: é uma imagem que se resguarda, aparecendo para o espectador durante os primeiros segundos como um mero fundo para o texto que é sobreposto a ele. É somente pouco a pouco que a aparente ausência de imagens

se mostra como uma espécie de fumaça ou de poeira, que, ao ganhar movimento na tela, se revela uma imagem. 70 segundos passam antes que o espectador possa perceber que esse aparente “fundo” era de fato uma imagem das ruínas do Carandiru sendo implodido. Como a invisibilidade dos presos, da qual eles se lamentam, essa primeira cena se mostra não como uma ausência de imagem, e sim o efeito dos escombros do Carandiru. Aliás, o filme segue mostrando que o Carandiru já se encontrava em ruínas muito antes de ser implodido.

A primeira (não) imagem pode assim ser lida como uma alegoria da invisibilidade dos detentos, além de anunciar o modo como o filme se mostrará ao público: revelando pouco a pouco a complexidade e as nuances do que é facilmente ignorado ou não visto [*overlooked*], da mesma forma que essa primeira (não) imagem, que se assemelha a um fundo homogêneo para um texto sobre o Carandiru, só se revela imagem com o tempo e com a persistência do olhar.⁵ Tal efeito sugere, assim, que não devemos confiar em primeiras impressões e nos ensina como devemos nos aproximar do filme e do material que ele nos apresenta.

Os quatro parágrafos de texto sobrepostos a essa “não-imagem” apresentam uma história publicamente reconhecida e transmitem a autoridade das estatísticas: o Carandiru foi o maior presídio paulista, registrou a passagem de mais de 175.000 detentos, a chacina de 1992 resultou na morte de 111 presos. O seu tom aparentemente neutro e a sua suposta facticidade informativa e acessível contrastam com a *não-legibilidade* da imagem que ele parcialmente cobre, que parece não mostrar nada. A cena nos incita, então, a olhar mais de perto e a questionar a fácil legibilidade da linguagem, a princípio objetiva, do discurso oficial. De fato, o filme nos convida a notar como, longe de ser neutra, a visão implica em priorizações e na violência de um poder de exclusão intrínseco a qualquer ato de leitura.

Logo, essa primeira “imagem” sugere que aquilo que parecia apenas servir como fundo ou como as margens de um texto escrito não deve ser ignorado como secundário. Pois o que aparenta ser marginal ou secundário aqui se mostra mais “interessante” do que aquilo que se coloca como texto principal, sobretudo ao percebermos que o fundo, à primeira vista homogêneo, é – pelo contrário – saturado pelos escombros da implosão do Carandiru; implosão que, ao ser rebobinada, nos catapulta para dentro da Casa de Detenção. Essa desestabilização da hierarquia textual

no primeiro minuto do filme encena, performaticamente, um tema crucial do filme, que é o deslocamento de poder entre a instituição carcerária e estatal e os detentos, e evoca a desconstrução da hierarquia tradicional da página, efetuada por Jacques Derrida.⁶

Derrida, que, às vezes, se volta para uma linguagem psicanalítica a fim de elaborar um pensamento sobre a desestabilização textual, chama a nota de pé de página de *espaço edípico da página*, já que é uma parte que pode facilmente tomar conta do texto principal da mesma forma que Édipo assume o reino de seu pai.⁷ *O prisioneiro da grade de ferro* justamente retrata uma espécie de destituição do poder sobre o arquivo estatal ou patriarcal pelos “manos” – os irmãos e filhos unido sem gesto tipicamente edípico, tal como a nota marginal que às vezes toma contado espaço supostamente principal da página e efetua uma transformação – se não revolução – na tradicional hierarquia textual.

A desestabilização da hierarquia do texto na cena inicial do filme também introduz a questão da rivalidade entre dois tipos distintos de discursos e de arquivos que compõem o documentário: o oficial ou o institucional (que às vezes é o mesmo) e o que se contrapõe a eles, que é a série de autorretratos do Carandiru e de seus detentos. Como a “não-imagem” inicial, esses autorretratos nem sempre chegam a ser legíveis, similares, às vezes, a imagens ou discursos não completamente formados, e assemelhando-se às ruínas do Carandiru em seus aspectos fragmentários. Estamos diante de falas muitas vezes traumatizadas, e, da mesma forma que a noção de *differend* de François Lyotard, que trata do discurso traumatizado, a falta de palavras, a falta de uma narrativa ou da possibilidade de representação não significa que não há o que contar. Como escreve Lyotard, “O *differend* é o estado e o instante instável da linguagem onde algo que precisa ser colocado em frases ainda não pode sê-lo” (13).⁸

Esses autorretratos testemunhais fragmentários contrastam com as imagens produzidas (e arquivadas) pela instituição carcerária, que controla não apenas a liberdade e o dia-a-dia dos presos, mas também a sua representação e a forma como ela é circulada para um público. Um exemplo disso são as fotos dos detentos em 3 por 4, que aparecem no início e no final do documentário, e enquadram o filme como grades de uma prisão, sugerindo que os detentos (e os seus autorretratos) permanecem dentro de um sistema que os enclausura não só fisicamente, mas que também

dá forma e confina a narrativa biográfica de cada um com uma imagem redutora que enfatiza os números de prontuário de cada detento incluído na base da imagem.⁹

Outro exemplo da imagem institucional são as fotos dos presos assasinados na Casa de Detenção; essas são imagens de corpos esfaqueados, perfurados, sangrentos, com rostos dilacerados, registrados com o olhar frio e vinculado à prática forense, que vê nada além de corpos em ruínas, imagens mortuárias de seres congelados em objetos inanimados. Nal, o fotógrafo da prisão, encarregado de fotografar os detentos em vida nos dias de visita, como também na morte, admite:

É desagradável pra mim porque eu fotografo a pessoa em vida, logo em seguida tenho que fotografar ele morto (...). Fotografei com os familiares dele, logo em seguida tenho que fotografar ele esfaqueado. Super difícil pra mim. Existe um código de ética né... errou, vira caveira.

O testemunho de Nal recupera a dimensão biográfica dos detentos, circundando-os de seus familiares mais uma vez e restituindo, assim, uma dimensão humana nos corpos objectificados.

Contrastando com um discurso sem lacunas, linear e progressista, como o discurso oficial no texto que abre o filme, *O prisioneiro* oferece uma composição feita de constelações e literaliza a noção da imagem dialética de Walter Benjamin, explodida para fora de uma continuidade ou ilusão de narrativa linear, lógica ou causal.¹⁰ Inaugurando o seu filme literalmente com uma explosão, o projeto de Sacramento se anuncia como um projeto histórico e testemunhal a partir de uma miríade de autorretratos, e não de uma apresentação narrativa com início, meio e fim, que implicaria numa idéia de progressão. Sobretudo, um documentário que se coloca como série de autorretratos de um lugar de abandono e de constante trauma – onde não há testemunho sem silêncio ou sem soluços – só pode homenagear as ruínas e a ausência de uma totalidade que apagaria os lapsos ou as lacunas do trauma.

Exemplarmente, o autorretrato, anunciado no título do filme, provoca um exercício de incompletude de visão – pois nada menos totalizador do que um autorretrato; não há autorretrato que não implique uma visão que não seja limitada, subjetiva. Para Derrida (1990), as ruínas tratam-se

exatamente de autorretratos:

Ruína é o auto-retrato, esse rosto encarado como memória de si, o que *resta* ou o que *retorna* como um espectro a partir do momento de um primeiro olhar sobre si em que uma figuração se eclipsa. (...) Pode-se também ler as pinturas de ruínas como a imagem ou o rosto [*la figure*] de um retrato, ou melhor, de um auto-retrato.

(...) Como amar outra coisa que a possibilidade da ruína? Que a totalidade impossível? (...) A ruína não se encontra diante de nós, não se trata nem de espetáculo nem objeto de amor. É a experiência em si: nem o fragmento abandonado mas ainda monumental de uma totalidade. (...) Não é um tema; justamente, arruína o tema, a posição/o posicionamento [*la position*], a apresentação ou a representação do que seja. Ruína: antes essa memória aberta como um olho ou a cavidade de uma órbita óssea (*orbite osseuse*) que lhes deixa ver sem lhes mostrar *nada* [*du tout*]. *Para não* lhes mostrar nada [*Pour ne rien vous montrer du tout*]. (...) Máscara deste auto-retrato impossível cuja assinatura se vê desaparecer diante de seus próprios olhos na medida em que ela tenta novamente se resgatar [*se ressaisir*] (72).¹¹

Campanas

Durante o longo episódio “A noite de um detento”, em que os detentos Joel e Marcos filmam a noite dentro de sua cela, há um reconhecimento explícito das limitações e do aspecto fragmentário da visão na criação de um autorretrato, quando os detentos suplementam a mesma com um espelho – objeto exemplar de (auto)reflexão, além de símbolo por excelência da mimese. Ao filmar a vista da janela da cela, Joel e Marcos apresentam para os espectadores “um artifício aqui que a gente usa, pra gente ter uma visão melhor. A gente usa um famoso *campana*, que é nada mais que um espelho”. A câmera, que foca uma paisagem cinza – um prédio e uma torre –, afasta-se para mostrar que a imagem está sendo refletida por um espelho, e a sua moldura vermelha contrasta com a imagem cinza refletida nela, introduzindo um sopro de cor e de vida dentro da cela. Joel explica: “[e]ssa é a maneira que a gente consegue enxergar o que a grade nos impede”.

Como na cena inicial do filme em que vemos a implosão do presídio, pode-se dizer que o espelho produz uma implosão das grades ao criar um retrato onde elas não existem nem obstruem mais a visão. Tanto na cena inicial como nessa aqui mencionada, o espectador se encontra com imagens que ultrapassam a materialidade do presídio. O filme, assim, produz ou encena a sua própria implosão da Casa de Detenção, que é efetuada pelos detentos, e não pelo Estado.

Enquanto isso, na cena anterior, Joel e Marcos haviam improvisado, filmando de fora para dentro das grades, produzindo outra cena em que a câmera é usada para desafiar os limites das grades. Nesse momento, os detentos imaginam o ângulo de visão de pessoas do lado de fora da Casa de Detenção se elas “tivessem um tempinho de olhar” para eles, a partir da rua; na cena com o espelho, o que é refletido ou filmado não é a imagem dos detentos, e sim a imagem do mundo do lado de fora da cela, a que os detentos não têm acesso. Assim, os detentos projetam-se para o mundo fora do Carandiru simbolicamente através de um objeto associado à visão de si mesmos, além de associado ao autorretrato convencional em pintura ou em desenho, no qual o espectador da obra se encontra no lugar que o espelho tinha ocupado durante o processo de desenho. Em outras palavras: a criação do autorretrato aqui elimina tanto a prisão como a condição de detento.

O espelho exerce a mesma função da fotografia da paisagem mostrada por Marcos na noite anterior. Parte de uma coleção de fotos pessoais, Marcos a descreve como “somente uma paisagem, que talvez para muitos não tenha significado nenhum. Espero que um dia eu possa voltar pra esse lugar novamente; viver alguns momentos inesquecíveis novamente”.¹² A paisagem faz parte de seu passado e é incluída na composição de seu autorretrato, formado de memórias, desejos e projeções futuras – dimensões emotivas que não têm lugar nos retratos dos detentos produzidos pela instituição carcerária, que encarcera não apenas fisicamente como também através da eliminação do passado e de futuro dos detentos, efetuando, dessa maneira, um encarceramento muito mais letal que os reduz a números de prontuário.

O efeito do espelho é ampliado ainda mais pelo termo usado para designá-lo: a palavra *campana*, que designa a estratégia da visão possibilitada pelo espelho, é altamente significadora. Como o espelho, o termo

indica a liberação dos detentos: nesse caso, sendo usado para se referir aos detentos ou às suas atividades, incumbindo-os da função dos supostos guardas – ou “campanas” – e os liberando, portanto, da guarda ineficaz e abusiva dos funcionários carcerários. (Abuso que é, aliás, capturado no filme por Marcos e Joel.). De acordo com o dicionário informal, “campana” significa: “ficar de olho, supervisionando, tomando conta, observador, que presta atenção, guardando, monitorando, ficar de guarda” e faz referência ao trabalho que os guardas do Carandiru não exercem por serem ineficazes, por tomarem parte de um sistema corrupto, ou, de acordo com os detentos, por serem “filhos da puta”. A função do “campana” é, dessa maneira, assumida pelos detentos do Carandiru para si próprios de forma rival e mimética quando os detentos adotam a postura de supervisores e guardas. Isso fica patente nas cenas em que os detentos ficam de guarda durante a produção de cachaça ou de baseados, e, sobretudo, na “faxina,” órgão de limpeza e de controle dos andares dos pavilhões, que é excluído do filme, mas descrito de forma detalhada no livro de Dráuzio Varella.¹³

Nas cenas gravadas por Joel e Marcos, a reflexão e a mimese que o espelho representa é dobrada pelo termo “campana” que, como o espelho que ele nomeia, faz referência a um processo mimético. Esse mimetismo pode ser compreendido como o mimetismo rival e competitivo descrito por René Girard (2008), que é geralmente suprimido ou dominado por restrições e normas sociais. De acordo com Girard, isso explica porque “[o] espírito revolucionário surge numa ordem social que já está parcialmente desintegrada, onde essas restrições e normas são relaxadas e as rivalidades miméticas aumentam (256). Com efeito, a expressão “campana” revela a estratégia mimética dos detentos, que consiste em utilizar as ferramentas da instituição carcerária que os confina, mas que não os protege. Essa mesma estratégia é revelada na fabricação das “facas de cadeia”, como são chamadas as armas que os detentos forjam com o material que retiram dos pavilhões e que são usadas em brigas entre si. Como um detento explica: “A cadeia, ela foi feita de ferro e pedra. Então não existe dificultar pra nós tirar. Nós tira da escada, nós tira da porta.... em qualquer lugar que nós vê um pedaço de ferro a gente tira mesmo. Porque nosso dia a dia é esse daqui”. O filme, assim, sugere – de forma metafórica e literal – a maneira como o Estado provê o (próprio) material que o destrói. Em outras palavras, ao não utilizar seus instrumentos de forma competente, o Estado

deixa-os à mercê dos detentos, que os adotam e os usam contra o Estado. O documentário revela como a violência contra o Estado se origina em suas próprias entranhas, e de que modo o desmoroamento carcerário e estatal é *produto* das falhas [*fault lines*] que ele mesmo produz.

O *prisioneiro* não só permite que os detentos se tornem agentes ativos, transformando-os em arquivistas da prisão e de si próprios, mas também apresenta um arquivo não totalizador, que reconhece as lacunas necessárias no ato de testemunhar sobre um lugar como o Carandiru, lugar de abandono, sofrimento e trauma – ou, nas palavras de Marcos, lugar de “muita solidão, desespero, angústia, e esperança também”. Atravessado de gritos silenciosos, o Carandiru é dificilmente articulado com palavras ou através de narrativas convencionais. Joel, um dos que reconhece que o Carandiru é difícil de ser transmitido por ser “difícil com palavras”, sugere: “quem sabe com imagens funciona melhor”. De fato, muitas das narrativas no Carandiru são compostas de silêncio: ao chocar uma contra a outra as facas da cadeia, um detento (cujo rosto nunca é mostrado) exemplarmente as descreve como “o grito do silêncio... Na hora em que eu não quero falar, ela fala... Ela tem boca... ela fala”. O filme, que anuncia seus silêncios e seus gritos por meio de constelações de imagens e de testemunhos, permite aos detentos a possibilidade de darem os seus gritos silenciosos, substituindo as facas por câmeras que emitem outro tipo de grito de silêncio, gritos que não serão em seguida capturados pelo fotógrafo da cadeia, nem arquivadas pela instituição carcerária.

Lytard (1988) escreve que “[o] que está em jogo na literatura, na filosofia, e talvez numa política, é a tentativa de testemunhar *differends* [*to bear witness to differends*] através do encontro de idiomas para eles” (13). O *prisioneiro da grade de ferro* cria um idioma para dar testemunho do Carandiru e de seus detentos sem se submeter a um discurso totalizador que abafaria os gritos de silêncio que perduram nos corredores desativados do presídio.

NOTAS:

1 Evidentemente, a noção de comunicação direta vem com muitas aspas, já que há, todavia, uma mediação: do diretor, dos editores do filme, do suporte técnico etc.

2 Como Foucault escreve, “a prisão se constituiu fora do aparelho judiciário, quando se elaboraram, por todo o corpo social, os processos para repartir os indivíduos, fixá-los e distribuí-los espacialmente, classificá-los, tirar deles o máximo de tempo e o máximo de forças, treinar seus corpos, codificar seu comportamento contínuo, mantê-los numa visibilidade sem lacuna, formar em torno deles um aparelho completo de observação, registro e notações, constituir sobre eles um saber que se acumula e se centraliza” (*Vigiar e punir*, 2010, 217).

3 “[A] estrutura técnica do arquivo em processo também determina a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento, e em sua relação com o futuro. O arquivamento produz tanto registra o acontecimento”. No original: “[L]a structure technique de l’archive archivant détermine aussi la structure du contenu archivable dans son surgissement même et dans son rapport à l’avenir. L’archivage produit autant qu’elle enregistre l’événement” (34).

4 O modelo Panóptico de Bentham, que influenciou a arquitetura de escolas, hospitais e sobretudo de penitenciárias e prisões, facilita a observação e o controle dos indivíduos através de estruturas que possibilitam a visibilidade: transparências, torres de observação, etc. Se a observação de punições é algo constante na história, como Foucault a descreve, as observações ocorrem com metas distintas: o espetáculo, no estado soberano por um lado, e a colheita de informação com o intento de controle, do outro.

5 O que se perde ao traduzir o termo *overlook* em inglês para “ignorar,” ou “negligenciar,” é a ênfase na visao: *overlook* comunica a negligência do olhar ao mesmo tempo que evoca, de forma literal, uma supervisão, ou a visão desde acima – *over*-look. O termo assim insinua que a própria visão pode omitir algo, ou apresentar um ponto cego.

6 Ver sobretudo *Les marges de la philosophie e Disseminations*.

7 Em *Papier machine: le ruban de machine a écrire et autres réponses*, Paris, Galilée, 2001, Derrida pergunta se toda nota de pé de página não seria um pouco edípica, visto que ostenta um inchamento sintomático, e torna a leitura do texto mais lenta, como o mancar de um Édipo com os seus pés inchados.

8 No original: “The differend is the unstable state and instant of language wherein something which must be able to be put into phrases cannot yet be”.

9 O filme encerra com as fotos institucionais com a canção “Rockixe” de Raul Seixas e Paulo Coelho. A ironia da justaposição dissonante das imagens com a canção – cujo refrão entoa: “O que eu quero, eu vou conseguir/O que eu quero, eu vou conseguir/ Pois quando eu quero todos querem/Quando eu quero todo mundo pede mais/E pede bis” – enfatiza a posição crítica do filme em relação à imagem produzida e arquivada pela instituição carcerária.

10 Ver as teses sobre a filosofia da História de Walter Benjamin. Como Benjamin escreve em sua tese XIV, que é bastante apropriada para uma leitura e consideração da primeira cena desse documentário, a ação política que explode o instante para fora de uma continuidade histórica equivale ao pulo dialético que Marx considerava como revolução (Benjamin, 1969, 261).

11 No original: “Ruine est l'autoportrait, ce visage dévisagé comme mémoire de soi, ce qui *reste* ou *revient* comme un spectre dès qu'au premier regard sur soi une figuration s'éclipse. La figure alors voit sa visibilité entamée, elle perd son intégrité sans se désintégrer. (...) On peut aussi bien lire les tableaux de ruines comme les figures d'un portrait, voire d'un autoportrait”.

“D'où l'amour des ruines. (...) Comment aimer autre chose que la possibilité de la ruine ? Que la totalité impossible ? (...) La ruine n'est pas devant nous, ce n'est ni un spectacle ni un objet d'amour. Elle est l'expérience même: ni le fragment abandonné mais encore monumental d'une totalité (...). Ce n'est pas un thème, justement, cela ruine le thème, la position, la présentation ou la représentation de quoi que ce soit. Ruine : plutôt cette mémoire ouverte comme un œil ou la trouée d'une orbite osseuse qui vous laisse voir sans rien vous montrer *du tout*. *Pour ne rien* vous montrer *du tout*. (...) Masque de cet autoportrait impossible dont le signataire se voit disparaissant à ses propres yeux à mesure qu'il tente désespérément de s'y ressaisir”.

12 O desenho do detento Adilson Martins Dias, que diz gostar de desenhar lugares onde ele gostaria de estar, e que se inclui nesses desenhos, nos mostrando um em que ele desenhou seus filhos e a si mesmo, quando tenta se “colocar lá através do desenho”, tem a mesma função: são autorretratos ideais, idealizados, projeções.

13 Refiro-me a *Estação Carandiru* de Dráuzio Varella. Ver meu artigo “Sangue bom: as leis de conduta no cárcere e uma proposta para uma ética de contaminação na era da AIDS” em *Estúdios* 17:33 (Janeiro-Junho): 35-61. O fato da faxina não ser incluída no filme é significativo e merece mais consideração do que posso oferecer neste trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BENJAMIN, Walter. “Theses on the Philosophy of History”. In: *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969, pp. 253-264
- DERRIDA, Jacques. *Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1990.
- _____. *Papier machine: le ruban de machine a écrire et autres réponses*. Paris: Galilée, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.
- _____. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.
- GIRARD, René. “Mimetic Desire in the Underground”. In: *Mimesis and theory*. Organizado por Mieke Bal e Hent de Vries. Stanford: Stanford University Press, 2008, pp. 246-262
- KRAMER, Micaela, “Sangue bom: as leis de conduta no cárcere e uma proposta para uma ética de contaminação na era da AIDS”. In: *Estúdios* 17:33 (Janeiro-Junho): 35-61
- LYOTARD, Jean-François. *The Differend: Phrases in Dispute*. Trad. Georges Van Den Abbeele. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- SACRAMENTO, Paulo. *O prisioneiro da grade de ferro* (auto-retratos), 2003.
- VARELLA, Dráuzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DOSSIER
ENTRE LENGUAS



Presentación

Estar entre lenguas

Estar entre lenguas nombra la condición de aquel que por diversas circunstancias se aleja de su lengua original y realiza la experiencia de pasar al otro lado. Tematizada profusamente en la literatura, esta circunstancia no deja de aparecer con las diversas condiciones que a través de la historia siempre han acompañado los desplazamientos. Este dossier toma algunas de estas experiencias y busca darles nuevos enfoques y planteamientos. Es un lugar común de la modernidad pensar en aquellos que migraron a otras culturas de la lengua. Pero la inquietud retorna ante el interrogante de qué pasó con las herencias de la lengua desplazada, de las relaciones entre traducción, cultura y violencia, de qué nuevas categorías están disponibles para pensar las condiciones del que escribe desde afuera.

Abrimos este dossier con la traducción de un ensayo de Sergio Chejfec, “Lengua simple, nombre”, en que el apellido del padre es el signo de una pregunta acerca de la transmisión y sus fallas. Chejfec habla de su primera novela, *Lenta biografía*, y de cómo para escribirla partió de una lengua simple y de un nombre, los de su padre, para de ellos alejarse y constituir una lengua propia y a la vez artificial, una lengua literaria, un cierto modo, impregnado de nostalgia, de reconstruir la lengua ajena.

A partir de la lectura de *Lenta biografía*, Paloma Vidal hace una propuesta: que se pueda ver qué hacen algunos escritores contemporáneos a partir de una vivencia que pertenece a otro, una memoria desplazada, que se transforma en algo propio y singular a través de un uso de la lengua; y

además, que este uso pueda ser una manera de imaginar la nación fuera de la nación.

Pablo Gasparini acompaña el recorrido de escritura de Vilém Flusser en *Bodenlos* y la tentativa de este “apátrida” en convertirse, según sus propias palabras, en “escritor brasileiro”, a pesar de pertenecer a otra lengua. La apatridad como valor es el desbordamiento de una lengua en otra y un gesto recurrente de este lingüista que hizo de la diversidad de lenguas la mejor manera de mostrar tanto la impostura de la “lengua pura” como de la “traducción pura”.

La extraña situación de un escritor traduciéndose a sí mismo es planteada por Paula Siganevich en la obra de Manuel Puig. Producto de entrevistas que el escritor realiza en su estadía en Brasil, *Sangre de amor correspondido*, trata problemas de sangre y herencia, que hacen posible leer como comparables la intraducibilidad entre lenguas y la irreductibilidad entre géneros sexuales.

Língua simples, nome

Sergio Chejfec - Traducción de Diana Klinger

Todos os escritores têm a ilusão da língua simples. Nem sempre para executá-la, ou seja para escrever com ela, mas como ideal de expressão que guarda uma verdade mais elementar ou sumária, uma transparência, no entanto difícil de representar. Essa economia retórica por vezes se aproxima ao modo tautológico, como se cada objeto ou ideia fosse apenas seu nome isolado.

Há muitos anos, ocorreu me perguntar a alguns amigos escritores se não queriam refletir sobre o próprio sobrenome. Pensava-o como um discurso literário especial, porque ao invés de misturar elementos diferentes ou muito afastados, consistiria em discriminar o próximo, o parecido, o que muitas vezes já está justaposto sem chamar a atenção, e sobretudo o redundante. Tratava-se de tomar o sobrenome como álibi para falar de si próprio: da origem e da descendência, da infância e da formação, do significado e da ressonância, e obviamente sobre a própria literatura e a constituição do nome como emblema de determinado conteúdo literário. Das respostas que obtive, algumas foram entusiastas, a maioria vacilantes. Uma delas, rejeição elegante, expressou grande interesse em escrever sobre os sobrenomes... caso fossem de outros. Ainda não tinha terminado as consultas, mas vendo que desde o início dominavam as reações mornas, abandonei definitivamente a ideia. Foi uma claudicação antes de começar; podia culpar essas respostas cautelosas ou as que demoravam, mas o certo é que eu já não tinha entusiasmo. E como no meu caso isso é algo muito freqüente, não me preocupou e esqueci por muito tempo o assunto.

Penso que essa tarefa, falar sobre o próprio nome e se representar

através dele, contem um ingrediente de posteridade que nos aproxima da morte. Inserimos uma marca, que é nosso emblema, ou seja, o comentário, numa série indefinida de momentos muito indistintos que se caracteriza precisamente pela ausência de marcas. Refiro-me à continuidade das gerações a à única moeda que nos amarra a elas, uma moeda sem valor e sem traços, de certo modo gastada, que é a identidade passageira provista por nosso sobrenome. Porque a percepção que podemos ter do nosso lugar na sucessão familiar é sempre irrelevante se comparada com a longa cadeia de gerações, no máximo chega a quatro ou cinco elos. Essa moeda plana que é nosso sobrenome, recebida às vezes como um testemunho, precisa de nós para alcançar consistência e, digamos, identidade. Porque como os retratos fotográficos que não dizem nada se não conhecemos de alguma forma o retratado (Barthes), o sobrenome é mudo se não está atribuído a um indivíduo (assim como um indivíduo é indistinto se não tem nome). Na verdade, ninguém se interessa por como o outro se chama, no que todo mundo coincide é que existe uma relação unívoca e permanente entre sobrenome e indivíduo.

Deixando de lado Sarmiento, que soube trabalhar muito bem seu nome, se não me engano, dois autores argentinos fizeram um verdadeiro tema do assunto descrevendo sua enigmática relação com o sobrenome e como também esse vínculo os constituiu como indivíduos e escritores. São alguns dos relatos autobiográficos mais eloqüentes de nossas letras. Trata-se de *La rueda de virgilio*, de Luis Gusmán e do breve texto de Roberto Arlt “Que hay en un nombre” (minuciosamente lido em seu momento

por Alan Pauls). Gusman e Arlt encontram em seus sobrenomes uma marca irregular que, como uma roupa inesperada e forçosa, outorga a eles excepcionalidade, raridade. Lêem seus nomes como uma etimologia de mal entendidos e rejeições. Essa descoberta do sobrenome imperfeito é precoce mas definitiva como o próprio sobrenome, fatal e voluntário ao mesmo tempo, seus efeitos não se esgotam, mas, com o passar do tempo e especialmente da própria obra, se complexificam e superpõem até tramar uma equivalência pessoal. E demonstram que nem toda autobiografia precisa partir de um nome, mas que todo relato sobre o próprio nome é autobiográfico. É bom sublinhar isso, ainda que seja óbvio, para o que vou explicar a seguir.

Mais ou menos sete meses depois de publicado meu primeiro romance, em 1990, meu pai morreu. Tinha chegado no país sendo adulto e partindo de outras línguas e com uma preparação inadequada para o que seria sua vida, falava, e sobretudo lia, com dificuldade. Aquele romance esteve inteiramente inspirado em meu pai, foi um modo de fabular umas perguntas pessoais e familiares que deixava sem resposta. Nesse período de sete meses o vi em poucas ocasiões, mas sempre o encontrava com o livro diante de si. Dizia-me que havia pedido a outra pessoa que lesse uma parte. Não entanto, como nunca fez comentários nem perguntas sobre o livro, tenho a impressão de que morreu sem conhecê-lo, e obviamente sem saber que significado podia ter. Meu pai sempre tinha dito, certamente como uma forma de esconder suas vicissitudes européias, que com sua história pessoal podia escrever um livro inteiro. Era uma espécie de leitmotiv, queria dizer que as desgraças do seu passado eram tantas que podia resultar edificante (no sentido de instrutivo) conhecê-las em detalhe. Dessa história quase não falava, quando o fazia era para reiterar as generalidades conhecidas; dava a entender que não queria contar a truculência – nessa medida suponho hoje que somente a truculência era o que ele extraia do seu passado.

De um tempo para cá, também tenho pensado que com esse livro dei uma forma concreta à vida do meu pai. Uma forma que ele não esperava, não conheceu, provavelmente não tivesse entendido, com a qual de qualquer modo não teria concordado, mas, também penso, uma forma que consentiu com sábio desinteresse. Essa trama de palavras representada no livro significou atribuir um nome, fazê-lo visível e ao mesmo tempo

cristalizá-lo. Provavelmente eu tinha escrito sobre ele porque, digamos, não quis escrever sobre meu sobrenome, o que teria significado escrever sobre mim. Tinha resgatado um ser anônimo, pegava emprestada sua vida para escrever sobre ela e ao fazê-lo me dava vida a mim mesmo. Pergunto-me então se em parte esse livro não terá lhe dado a morte, adiantando-se sua lembrança, fazendo-o dizer (a si mesmo e à sua memória) coisas que não lhe eram próprias. Porque eu tinha lhe atribuído um novo sobrenome, transformando-o em parceiro cativo do meu ardil. Ao invés de escrever sobre meu nome, escrevi sobre ele como se não o tivesse; ao fazer isso, empurrei-lhe um, que não era o próprio e também não era o meu, mas outro aberto pelo livro.

Já disse que meu pai falava mal, ou seja que tinha dificuldades com o castelhano. Também é verdade que falava muito pouco. A língua simples, escassa e mal pronunciada o afastava de sua família, porque tendo o lugar da autoridade, mas se expressando mal, refletia o tempo todo uma inadequação fatal, porque ao mesmo tempo demonstrava ter uma língua mais autêntica. Esses obstáculos, unidos a sua incultura (ou antes a sua cultura unicamente empírica, já que tinha adquirido todos seus conhecimentos por si mesmo), minguavam sua capacidade para grande quantidade de coisas. Sendo pobre, sua única opção de redenção, digamos, ou de superação, passava então pelo dinheiro e o bem estar que podia brindar. Era a revanche que estava em condições de pedir à vida. Mas como para isso também eram necessárias umas aptidões das quais carecia, seu progresso resultava sempre difícil, acidentado e semeado de ameaças e retrocessos. De maneira que exercia uma autoridade relativa; era a força, o grito, o trabalho, mas quase não tinha voz.

Um dos principais obstáculos do meu sobrenome é o J, que o divide em duas metades e entorpece uma palavra difícil no primeiro olhar. Essa letra confunde a grafia e provoca freqüentes dificuldades na dicção, o J e o F se articulam longe demais para serem pronunciados juntos. No entanto, essa foi sempre a prosódia adotada na minha casa e aceita como correta (ou seja, “chejfec”), a que provinha do som das letras em castelhano. Meu pai, por sua vez, pronunciava o sobrenome do jeito dele, sendo dono do nome não lhe preocupava como o dissessem seus filhos; da mesma forma como nós, sentindo-nos superiores a ele em muitos aspectos, confiávamos na existência de uma só forma correta de dizê-lo, que era a da escola,

Língua simples, nome

a da rua, a da pronúncia correta, ainda que trabalhosa. Me pai pronunciava “cheifec”. E quando se tratava de dizer o verdadeiro sobrenome, que já não estava nos documentos porque com a mudança de continente tinha mudado o som dessa palavra, quando se tratava de dizer o verdadeiro sobrenome, ele falava “jeifetz”. Aceitávamos esse sobrenome Jeifetz; para um judeu não tem nada mais fácil do que aceitar nomes diferentes para as mesmas coisas; cada criança judia tem seu nome legal, e além disso seu nome familiar, religioso, com que é batizado e que o acompanhará sempre como uma cédula secreta, que é o nome que tem perante Deus. Aceitávamos esse Jeifetz, era o sobrenome em idish de nossos nomes em idish; mas que meu pai dissesse “cheifec” para nós era mais um dos seus inconvenientes erros de dicção.

Passaram-se muitos anos antes de me corrigir. Foi quando recebi argumentos, sendo já quase adulto e afastada um pouco minha ignorância, que davam razão a ele: que se era verdade o Jeifetz, dizer “cheifec” não era apenas uma concessão oportuna a uma trabalhosa pronúncia em castelhano, mas o som desse “j” dito como “i” sustentava a identidade passada do sobrenome. Foi assim como durante um tempo longo demais rejeitei a versão paterna do meu sobrenome, e somente a reconheci primeiro como válida e depois a adotei quando outro tipo de norma, certa ideia da língua ou uma forma menos literal de ver as coisas me assinalaram o bom argumento e a pertinência do “cheifec”. Não é estranho que tenha ocorrido assim, de certa maneira foi completamente previsível e também nenhum paradoxo se esconde nisso. Na época que adotei essa versão de meu pai foi quando comecei a escrever; é uma decisão tardia, e agora penso que foi possível precisamente por ter reconhecido e adotado seu nome, ou seja por dizê-lo como ele o dizia, como se fosse um sobrenome estrangeiro. Mas ao mesmo tempo o preço que deveu se pagar foi a traição (ou, para desdramatizar, a armadilha). Porque através do sobrenome recuperava o brasão mais excêntrico do meu pai (estrangeiro em sua vida civil, errôneo em sua vida privada) para adotá-lo e naturalizá-lo.

Lembro a assinatura que ele tinha. Uma assinatura nervosa, de letra instada e sem jeito, mas que mostrava ser resolvidamente pessoal (tanto que parecia pertencer a outra pessoa). Nas antípodas da de minha mãe, que com sua letra redonda, regular e convenientemente inclinada, como boa urugaia tem todas as qualidades escolares. Nunca vi uma letra J tão

insolitamente desenhada como a do meu pai em sua assinatura. Se eu disser que era como um anzol ninguém vai achar estranho, mas era um anzol ao contrário, levemente inclinado e amassado à direita. Um J que começa em grande, com toda a intenção ornamental disponível, mas que apenas começa a perde, ou se arrepende e se desconcerta desenhando uma curva descendente e imprecisa. Este J era a primeira letra do seu nome (José); enquanto que o J do sobrenome era uma incerta linha um pouco oblíqua, paralela, quase colada e igual o F do lado. Me dei conta de que, às vezes, quando escrevo meu nome, não minha assinatura, o desenho do meu sobrenome se parece assombrosamente com o da assinatura do meu pai. A pesar de ser tão pessoal, a assinatura do meu pai era muito fácil de imitar, pelo menos para mim; talvez compartilho com ele essa sensação de que qualquer pena ou lápis é pesado demais ou leve demais para que um pulso pesado e sem jeito possa controlá-lo, e portanto temos uma forma semelhante de fazer os traços. Devo dizer também que a assinatura era quase o único que ele escrevia sem errar; não cometer erros era algo alheio e o pouco que escrevia era em geral fonético e consistia nesses textos da vida diária como mensagens breves, advertências ou endereços. No entanto, quando escrevia em idish sua mão voava, desenhando uma letra estilizada, de traços ágeis que mantinham o equilíbrio e as proporções; uma grafia de uma inclinação tão pessoal e apropriada que parecia uma forma de exatidão, uma letra que parecia estar escrita desde sempre.

A primeira história que escrevi, além das fracassadas composições escolares, foi um texto para um cartão postal, que queria mandar para minha mãe como se fosse enviada do Paraguai. Esse cartão postal seria enviado por uma irmã até então desconhecida, que se manifestava depois de ter levado uma vida oculta devido a uma história familiar secreta; tinha chegado o momento de conhecer minha mãe, queria dizer a verdade sobre assuntos inconfessáveis, etc. Não consegui o cometido, cedi também ao primeiro obstáculo, que era não saber onde conseguir cartões postais do Paraguai. Mas me lembro do nome dado à nova irmã da minha mãe, ela ia se chamar Isabel Palau (tinha precisado adquirir outro sobrenome). Não sei por que Isabel, tal vez porque nesses anos se falava muito sobre Isabelita Perón, ou clandestinamente sobre Isabel Sarli; sei, sim, os motivos para Palau, e era porque me parecia um sobrenome perfeito, que resumia uma imagem de bom tom, simplicidade e personalidade ao mesmo

tempo. Parecia-me enfático e muito argentino.

Era o tipo de sobrenome que quando ouvido por mim na escola me parecia inteiro, de indisputada personalidade. Muitos anos depois soube que também foi o tipo predileto de sobrenome, de alguma forma neutra, de uma considerável literatura argentina dos anos 50 e inícios dos 60; ideal –penso– segundo os autores, para refletir personagens insulares mas cosmopolitas, argentinos mas singulares, cultos mas anônimos, frustrados mas sensíveis, médios. Era como se a classe média procurasse uma identidade onomástica separada da massiva imigração oceânica, da incontida chegada de moradores do interior e da endogâmica oligarquia patricia. Em todo caso, houve algo como um cânone imaginário que representava um ideal cultural. E suponho que na minha infância pode ter chegado a mim através dos nomes fictícios dos atores, ou personagens da televisão, que sempre bebem onde a literatura o fez. Esse cânone de nomes tem antecedentes, por exemplo Julio Narciso Dilon, herói de “Una semana de holgorio” (Arturo Cancela), com um sobrenome suspeitosamente não marcado como para pertencer à Ação Patrótica e esses grupos nacionalistas. Talvez porque depois se traveste em Niolas Dilonoff, notório maximalista da Semana Trágica. De alguma forma, eu queria soar como Dilon e não assumir as dificuldades de Dilonoff.

Como é obvio a essa altura, em determinado momento decidi me afastar do que prefigurava a escrita e a fala do meu pai, dessa língua estranha, própria e incorreta, para me adaptar à outra que considerei mais viável. Na verdade não tinha outra opção. Mas essa forma paterna de falar era também a minha, assim como aquela escrita e aquela desconfiança. O resultado foi uma língua artificial que me obriguei a adotar. Passei a a escrever de uma maneira obsessivamente cerebral, como se através de obstáculos e períodos longos, com variações mínimas, não apenas quisesse manifestar certa complexidade e preferências literárias (isso era o mais explícito, também o mais evidente e ingênuo), mas construir uma forma barroca e trabalhosa que fosse tudo aquilo que o idioma limitado, mas verdadeiro, do meu pai, não era. Um edifício semelhante, ainda que nas antípodas dos meios e dos instrumentos. E o resultado foi uma forma de escrita que não me é fácil abandonar.

Por isso às vezes tenho a impressão de escrever uma língua que me pertence apenas com intermitência, que foi adquirida a custo de empen-

hos e mal entendidos e perante a qual, quando escrevo, devo retroceder para tomar impulso como uma maneira de discriminar melhor o que quero dizer. Mas também ha o sentimento contrário, de que é um esforço relativo e que, até certo ponto, escrever é algo natural, muito além dos resultados, quando se é estranho ou imperfeito. A literatura argentina mostra-se para isso ideal; é porosa em quase todos os aspectos, com vários corpus admitidos, albergou diferentes idiomas, não tem normas impostas nem instituições hegemônicas que ditem o gosto. É uma literatura de escritores que se constroem a si mesmos.

Essa sensação de ser estrangeiro, de perceber a própria escrita como uma forma alheia e que se escreve sozinha, perante a qual minha tarefa consiste em atribuir ideias, é para mim constante. Uma situação que tem encontrado seu correlato no terreno prático: quando fui embora da Argentina pensei, como acontece com quase todo mundo, que seria por poucos anos. Agora é algo que não me preocupa do mesmo modo, porque adverti que desde qualquer lugar desse grande espaço chamado “o exterior”, a imagem guardada do país se faz mais nítida, e estando no país é quando se dilui e muitas vezes se desmente. É então quando a escrita começa a se impregnar com os modos da nostalgia, para além dos materiais que a gente queira representar. A língua se confunde com o passado, mas escrever não é lembrar, e sim, pelo contrário, delimitar o que é impossível recuperar. Essa tendência à reconstrução impossível de uma língua desenhada, acredito, a forma que adota a escrita, e é a circunstância graças à qual o sentido adquire uma índole ambigualmente particular, oscilando entre a desculpa para fazer falar uma língua e o pensamento mesmo que precisa ser expressado. Por isso as vezes o resultado é de tal modo heterogêneo que imaginamos nosso nome desdobrado ao longo das histórias, quando na prática está desfeito e por isso mesmo nos consola que não seja fácil de distinguir entre o escrito.

Lengua lenta

Paloma Vidal

para Wilson Bueno, en memoria

“Aquí lo argentino vendría más bien de la mano de la desintegración.”
Tamara Kamenszain

1. Estados de memoria

Evocando un título de Tununa Mercado, quisiera empezar indagando acerca de la existencia de distintos estados de memoria. Es decir, sobre cómo se constituyen maneras singulares de poner a trabajar la memoria y si esta singularidad nos serviría para abordar alguna literatura contemporánea. Específicamente estoy pensando en algunos “narradores-hijos” —la expresión es de Gina Saraceni— que buscan en alguna medida acercarse a una herencia, al legado de otro; más específicamente aún: cuando estos hijos narran lo que se heredó de alguien que debió emigrar. Como lo dice Roberto Raschella en su novela *Diálogos en los patios rojos*, él es un “emigrado antes de nacer”.

Este narrador-hijo, narrador-heredero, recibe como herencia una ausencia, una no-pertenencia, una extrañeza que demarcan, ya en los padres, una memoria extraviada, signada por la irreductibilidad de la distancia lingüística, espacial, cultural. Es decir, en estos casos, si se busca como en todo trabajo de la memoria los rastros de algo perdido, parece tratarse de

algo *doblemente perdido*: porque es de otro y porque ese otro ya se siente él mismo huérfano de su pasado.

Respecto a ello debemos concordar con Beatriz Sarlo: “Toda narración del pasado es una re-presentación, algo dicho *en lugar de* un hecho” (2005: 130, cursivas de la autora). En este sentido, lo narrado tiene siempre un carácter mediado, distanciado, alterado. Sin embargo, si se puede argumentar que un término como “memoria vicaria”, por ejemplo, es inespecífico e innecesario eso no quita que se pueda ver en una memoria desplazada un punto de partida singular para la escritura y que se pueda indagar qué hacen algunos escritores contemporáneos —y para qué— con ese material mediado por otro a quien la vivencia pertenece.

2. Imaginación fantasmática

Ante esa mediación el escritor parece forzado a apoyarse en una *manera de imaginar*. Esta es la expresión que insiste en *Lenta biografía*, primera novela de Sergio Chejfec. El énfasis se desplaza de la memoria a la imaginación, gesto que nos recuerda, una vez más, el distanciamiento entre lo que se vivió y lo que se narra, pero que indica también el carácter fantasmático de esta escritura. Porque podríamos pensar que esta imaginación se ubica en un lugar de indiscernibilidad entre fantasía y recuerdo, donde Freud ubicó su “representación-fantasía” en “Pegan a un niño” (1919), afirmando que las diferencias entre una y otro “no tienen ninguna importancia” (2000: 182), una vez que se tratará de una “construcción del análisis” (183), que

así cumplirá una función en la cura.

¿Para estos hijos, qué función tendría volver a ciertas escenas del pasado ajeno? ¿Por qué tomar la memoria de otro como punto de partida? Chejfec contesta de una manera que me parece particularmente interesante: es una “excusa” (2005, 126). Una excusa para hacer surgir una lengua que elude cierta referencialidad. Pero que a la vez permite hablar de estas escenas sin repetir un “sentido ya cristalizado”. Es decir, es y no es una excusa. Se podría escribir sobre cualquier otra cosa para desplegar esta forma que se caracteriza por la indeterminación referencial, y de hecho es lo que él hace en sus novelas posteriores; pero pareciera que la escritura necesita responder a algunas cuestiones esenciales que en definitiva son las que tienen que ver con ciertos fantasmas del pasado y, vale señalar, necesita partir de ellas.

De esa oscilación entre hacer surgir una lengua y hablar de lo que se tiene que hablar, adviene una literatura. Digamos que es una manera de encarar la pregunta: “¿cómo empezar?”. Quizás cómo empezar en los años 90 del siglo XX. Quizás cómo empezar en la Argentina de los años 90. De todos modos, la respuesta parece tener que ver con el uso de cierto material que hace funcionar la escritura en cuanto imaginación fantasmática.

Podríamos retomar, en relación con esto, el gesto de Didi-Huberman en *Images malgré tout*, que empieza con la frase “para saber hace falta imaginar”. Sin dejarse aprisionar por el imperativo de lo irrepresentable —como lo advierten Jacques Rancière y Giorgio Agamben— hace falta imaginar. “No invoquemos lo inimaginable”, dice Didi-Huberman. Son necesarias imágenes a pesar de todo: “a pesar de nuestra incapacidad de saber mirarlas como lo merecen, a pesar de nuestro propio mundo hartado, casi asfixiado, de mercancía imaginaria” (2003: 11). Hay una tarea ética implicada en la imaginación de *Lenta biografía* que recuerda la consigna de Didi-Huberman: volver a ciertas escenas justamente porque todo lo que se puede decir sobre ellas parece que ya se dijo y sin embargo hay algo que hace falta saber.

Así es que *Lenta biografía* vuelve al trauma de la guerra y del éxodo, a los relatos de los judíos que emigraron en medio de la catástrofe; a eso que constituye el pasado del padre antes de su llegada a la Argentina. Y cuando lo que se busca recuperar es la imagen de un padre, podemos decir, con Kafka, que el “tema excede de lejos mi memoria y mi entendi-

miento”. El padre es a la vez medida y enigma; el hijo es gran esperanza y gran desilusión. En este terreno incierto se despliega la pregunta por la herencia, por lo que restó de ella en quien escribe, y se imagina una repuesta a pesar de la irreductibilidad de la distancia que separa hecho y recuerdo, antes y después, pasado y presente, mi vida de la vida de otro.

Pero es también justamente por lo que tienen de inasibles que el escritor vuelve a estas escenas y no a otras. Y lo que está en juego no es tanto una impugnación epistemológica de la representación, sino una manera de entender el presente: una indefinición, una indeterminación, que tiene que ver con un estado de la literatura pero es algo bastante más amplio que determina toda la vida social.

Y porque se trata del presente se plantea el problema de la traición, como necesidad de separarse del relato paterno y hacer surgir su propia escritura, negándolo para afirmarse en otro tiempo, en otro espacio, como otro, aunque al final lo que se escribe termine mostrando “nuestro común desamparo” (22), como lo dice también Kafka; aunque la escritura termine por colocar ante la muerte del padre que anticipa la de quien escribe; la muerte de una lengua y de un nombre que el escritor también hace vivir entregándolos al lector.

3. Lengua lenta

Las escenas que retoma *Lenta biografía* son las reuniones semanales de un grupo de judíos, entre los cuales está el padre del narrador, sobrevivientes de la Segunda Guerra Mundial que se juntan para contarse, entre copitas de anís, relatos del pasado. A ellas asisten fascinados el narrador y sus hermanos.

“Esas reuniones eran, pienso, una manera velada de imaginar” (2007: 27), se insiste a lo largo de todo el relato, con ligeros cambios de formulación, ligeros desplazamientos, pero girando siempre en torno de la misma idea: la imaginación como un trabajo que tiende necesariamente a la inconclusión, porque lo que se transmite tiene un carácter diferido; girando en torno al mismo vacío, imposible de llenar. Dice el narrador: “Nunca tuve otra cosa que remedos de historias, suposiciones precarias, interferencias inciertas y episodios fragmentarios para ocupar el agujero que significó siempre dentro de mi conciencia y pensamiento el pasado de

Lengua lenta

mi padre” (127). Y lo que se explicita así discursivamente se transforma en un obsesivo ejercicio lingüístico.

En el centro de este ejercicio, el padre, que “hablaba otros idiomas”, constata el narrador, “y hablaba –habla– mal el mío” (12). ¿La transmisión fallada estará relacionada con este déficit lingüístico? ¿Si el padre hablara bien castellano, la experiencia se transmitiría? La pregunta evidentemente es imposible y de ese no saber se trata, de ahí que se vuelva a la misma escena de la reunión y en la reunión a la misma escena de un relato inconcluso, contando y recontando lo que se escucha, rodeando “toda esa cantidad excesiva e incompleta de episodios; trancos, volátiles, ambiguos y virtuales” (127).

Ese rodeo se va a transformar en la manera misma de contar de Chejfec, lo que me gustaría llamar una *poética de la indeterminación*; una escritura que surge de una incompletud y deliberadamente no la resuelve; que insiste en esa indeterminación, donde otros terminan por ceder a la precisión, a la justificación, al esclarecimiento, generando una especie de tensión al revés, cuando el lector se da cuenta de que nada se va a aclarar.

En esta novela la indeterminación se produce a través de una construcción lingüística repetitiva, que gira en círculos, retomando las mismas frases y formulaciones, modificándolas apenas, para que el relato casi se detenga; una lengua lenta, en que el sentido no se completa, suspendido en un movimiento atávico en torno del pasado irrecuperable del padre.

Pero algo se transmite justamente como ausencia. La ausencia es el legado. Y por eso es un modo de empezar. Con la herencia fallada se empieza a escribir un libro y se configura una poética. En torno a la figura del padre, algo incompleto, un rastro de historia, se empieza a escribir en una lengua cuya singularidad tiene que ver justamente con la falla; una lengua, como dice Chejfec, en el texto que en este dossier traducimos, “que me pertenece solo con intermitencia, que ha sido adquirida a costa de empeños y malentendidos y frente a la cual, cuando escribo, debo retroceder para tomar impulso como una manera de discriminar mejor lo que estoy queriendo decir”.

4. Localismo extranjero

Esta inestabilidad no es una novedad en la modernidad literaria, si pensamos en los relatos de escritores-emigrantes, escritores-viajeros, escritores-

exiliados que recrearon, de distintas maneras, su relación con la lengua materna, extranjerizándola o abandonándola por otra, volviéndose a menudo autotraductores como Beckett, Nabokov, Flusser o Semprún. Nabokov, por ejemplo, narra en su autobiografía su miedo a perder, recién llegado a Inglaterra, “lo único que había traído de Rusia – la lengua” y, otra cara de la misma moneda, el miedo que había sentido dos décadas después, “(...) de jamás lograr elevar mi prosa en inglés a un nivel que se acercara a mi ruso” (1994: 238).

Son las experiencias de estos a los que George Steiner llama escritores “desalojados”, indicando la especificidad de una trayectoria moderna que dialécticamente se mueve entre el ideal del escritor que tiene un acceso privilegiado al espíritu de una nación a través de su lengua materna y una conciencia crítica que lo fuerza a subvertirla, a oponerse a ella; una territorialidad que define su extraterritorialidad. A eso Steiner lo llama “hesitación dialéctica ante la lengua materna” (2002: 8).

Como parte de esta trayectoria se podría pensar los modos en que la literatura argentina acogió otras lenguas, otras tradiciones, en el marco de los efectos determinantes de las inmigraciones, viajes y exilios a lo largo del XIX y XX para la construcción de una literatura nacional bajo la clave igualmente de una síntesis dialéctica.

Queda como indagación si esta lengua lenta nos ayudaría a imaginar la nación fuera de la nación, más allá de una posición antitética, quizás un “localismo extranjero”, según expresión de Kamenszain. ¿La superación de una imaginación nacional? Me interesa más bien la idea de estar “con intermitencia” en una lengua, en un lugar, un *estarnoestar*, escrito así, como lo hace Josefina Ludmer en *Aquí América Latina*, para indicar una “contigüidad”. Este término es el que usa Chejfec para referirse a la posibilidad de una deriva en la literatura del futuro, una dispersión, una indecisión, y a lo que él formula más bien temáticamente, en el dominio de las representaciones –argentinos hablando sobre chilenos, brasileños sobre Uruguay–, me gustaría agregarle un uso idiomático, para pensar quién sabe en entre-lenguas que nos despojen del culto identitario.

BIBLIOGRAFÍA:

- CHEJFEC, Sergio. *El punto vacilante: literatura, ideas y mundo privado*. Buenos Aires: Norma, 2005.
- _____. *Lenta biografía*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.
- FREUD, Sigmund. “Pegan a un niño”. In: *Obras completas*, vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2000, pp. 175-200.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Éditions de Minuit, 2003.
- KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KAMENSZAIN, Tamara. “El ghetto de mi lengua”. In: *Molloy, Sylvia y Siskind Mariano* (eds.). *Poéticas de la distancia: Adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Normas, 2006, 157-169.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- NABOKOV, Vladimir. *A pessoa em questão: uma autobiografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- RASCHELLA, Roberto. *Diálogos en los patios rojos*. Buenos Aires: Ediciones Paradiso, 1994.
- SARACENI, Gina. *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005.
- STEINER, George. *Extraterritorialité: Essai sur la littérature et la révolution du langage*. Paris: Hachette, 2002.

El portugués del otro o de la otredad del portugués: el inmigrante como traductor/ traducido

Pablo Gasparini

1) Sobre el “terraço” del no-fundamento: para una teoría lingüística del *bodenlos*

En *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica* (2007), Vilém Flusser (1920-1991), emigrado de la ciudad de Praga y arribado a Río de Janeiro en 1940, plantea una serie de observaciones sobre la lengua portuguesa del Brasil desde la perspectiva de un intelectual signado por los desplazamientos lingüísticos y la tentativa de convertirse, según sus propias palabras, en “escritor brasileiro” (71).

La original “autobiografía”, escrita en portugués brasileño,¹ expone una personal teoría de la inmigración como experiencia del “no-fundamento”, concepto que Flusser en el título de esta obra, prefiere dejar en alemán (*bodenlos*), una de las múltiples lenguas que conformaron su brillante poliglotismo lingüístico y cultural.² Dividida en cuatro partes, la autobiografía pasa de la descripción de su juventud en Praga, la violenta irrupción del nazismo y la llegada del filósofo a São Paulo (esto en la primera parte: “Monólogo”), a una serie de tres ensayos que bajo la rúbrica de “Reflexões” meditan sobre la experiencia (y las ganancias) de la pérdida de la patria. Entre uno y otro extremo se interponen las secciones tituladas “Diálogo” y “Discurso”. Si esta última se caracteriza por su brevedad (mostrando y comentando en dos ensayos su labor académica y periodística en el Brasil), la primera constituye la parte más extensa de la “autobiografía”. Estructurada a partir de una serie de evocaciones y comentarios sobre diferentes personalidades de la vida cultural brasileña, “Diálogo” es,

en verdad, menos una exposición neutra del quehacer artístico o filosófico de los nombres allí convocados (centrales algunos, laterales otros³ que un decidido posicionamiento sobre cada uno de ellos. Por cierto, esta práctica intelectual que Flusser asume de forma agonística a la manera de un “diálogo violento” (193) se resume en la bella imagen del “terraço” [terraza]:

O olhar retrovertido, ou invertido, ou apontado na direção de São Paulo, contempla a cena de nosso terraço nos fins de semana. O terraço é elo orgânico entre jardim subtropical e uma série de salas abertas. É acessível apenas para quem atravessa a série de salas. O visitante, tendo passado pelo portão sempre aberto e a porta da casa quase sempre aberta, penetra vestíbulo que contrasta com o calor, a pressão e o barulho da rua, e no qual o acolhem esboços em aquarela de Flexor. Daí passa para sala de Mira, passa por pequena biblioteca e outra sala coberta de quadros para encontrar-se no terraço, geralmente sem ser visto pelos habitantes da casa. No terraço dá de cara com os amigos empenhados em diálogo violento que formam círculo grande ou vários pequenos. (193)

Espacio a la vez abierto y cerrado (en todo caso vestíbulo entre lo externo y lo interno, lo público y lo privado), es este un lugar al cual se accede ritualmente (tras el pasaje por las acuarelas de Samson Flexor y una “pequeña biblioteca”) para la ejercitación de un diálogo ejercido en el seno de la estimulante comunidad de amigos, fruto de un buscado compromiso con

el Brasil y, específicamente, con su lengua, de (en manos de Flusser) una sintaxis peculiarmente fluida.

Del “Monólogo” a las “Reflexões”, pasando por el “Diálogo” y el “Discurso”, la estructura de esta autobiografía parece seguir así no tan sólo el trayecto biográfico de Flusser (Praga, São Paulo y “nuevamente” Praga recobrada en el título del último ensayo “Meu caminho de Praga”) sino también, y primordialmente, la esencia de su propia filosofía, pues de la (aparente) autosuficiencia del “yo” se pasa, luego de la reveladora y la variada experiencia del otro y de lo otro (la experiencia de otras lenguas, otras culturas, pero también del tiempo como otro) a la prefiguración de una “catástrofe indescribível” (245), quizás aquella que hace de lo que se creía (y cree) propio un lugar inhabitable:

Quando eu era rapaz e residia em Praga, passava por essa região sem percebê-la. O hábito, para mim, repousava sobre essa região como um cobertor. Agora, uma vez que os 52 anos corroeram e dissolveram a coberta do hábito, recebo nos olhos o impacto do inabitual das cenas. Nesse meio-tempo estive em inúmeras ruas, inclusive em ruas barrocas, fosse na condição de turista ou de convidado de instituições. Conheci, por exemplo, de maneira intensa, o barroco espanhol sombrio, o barroco francês luminoso, o italiano, rico em gesticulação, e o barroco brasileiro, repleto de arabescos lúdicos. Mas essa vivência, esse barroco de Kleinseite, é incomparável. Fica tão claro para mim, como se eu tivesse feito uma operação de catarata: mas, de fato, eu nasci e cresci em meio a tanto esplendor? E, efetivamente, não percebi essas condições ímpares? Mas tal região percorrida não é apenas impossível, é também inabitável. (244)

Podría imaginarse que es inmediatamente antes de esa catástrofe (rubricada por un “afuera” del libro: la inesperada y accidental muerte de Flusser a su regreso a Praga en 1991),⁴ o por sobre su inminente límite, que este filósofo escribe uno de sus ensayos más paradigmáticos “Habitar a casa na apatridade (Pátria e mistério – Habitação e hábito)” inserto en las “Reflexões” de *Bodenlos*. En este texto, Flusser identifica la patria con el hábito, con el ejercicio secreto (y por lo tanto sagrado) de un código que solo el

extranjero (digno, por esto, de odio) puede revelar como banal o como sin belleza. Ante esta “habitação enovelada de mistérios” (232) que sería la patria y ante la necesidad humana de “morar”⁵ para, simplemente, continuar con vida, Flusser propone una dialéctica entre la “habitação” y lo “inabitual”, entre lo “abafado” (la invisibilidad de lo acostumbrado) y el “ruído” (lo incomprensible y caótico de lo todavía no asimilado): “A consciência é portanto aquela oscilação entre habitação e inabitual, entre privado e público, da qual Hegel diz que eu me perco a mim mesmo quando encontro o mundo e perco o mundo quando me encontro a mim mesmo” (233).

Ubicado entre el afuera (de calor, presión y ruido) y el interior habitado por las pinturas de Samson Flexor y de Mira Schendel, el “terraço” (donde la amistad y la empatía se dicen, por sobre todo, a través de la agonal intersubjetividad intelectual),⁶ parece configurarse como el espacio privilegiado de esta dialéctica que abre el hábito a lo inhabitual, revelando lo oculto y extraño de lo conocido y convirtiendo, a su vez, en información lo que era ruido. Esta dialéctica, capaz de revelarle a Flusser el esplendor del barroco de su ciudad natal advirtiéndole, al mismo tiempo, su férreo y novísimo carácter inhabitable, traza, por otro lado, una verdadera tipología de las vivencias culturales.

Por cierto, siguiendo el a veces rígido (y tal vez irónico) formato expositivo de los textos flusserianos, el ensayo titulado “A língua portuguesa” (inserto en “Monólogo”, 67-85) discrimina entre la vivencia de la cultura como simple dato (donde la cultura del otro no es considerada como alternativa sino, a lo más, como objeto de estudio), la vivencia de una cultura como progresiva substitución de otra (según Flusser “a situação do clássico imigrante”, 69) y la vivencia de un “pairar” (hesitar o vacilar) entre varias culturas; “pairar” que imposibilita, a diferencia de la opción anterior, el “engajamento” (es decir, el “compromiso”, término que se repite obsesivamente en Flusser) específico en determinada cultura. Contrariamente a lo que el título de la autobiografía haría sospechar, Flusser rechaza, en principio, esta última opción, pues, asumiéndose como típico inmigrante, procurará “comprometerse” con la cultura brasileña, compromiso que supone una decisión ética y lingüística en la que (distante todavía del descubrimiento de la “liberdade da apatridade”, 232), la dialéctica entre hábito e inhabitualidad se desarrollaría en su aspecto trascendente.

De hecho, Flusser confiesa que, pasados diez años de vida en Brasil,

El portugués del otro o de la otredad del portugués: el inmigrante como traductor/ traducido

asume el compromiso de construir “uma nova pátria, livre de preconceitos e digna do ser humano” (229). La afirmación resalta sobre el oscuro fondo europeo que lo había golpeado, apenas llegado a los muelles del puerto de Río de Janeiro, con la noticia de la muerte de su padre (asesinado, al igual que el resto de su familia, en un campo de concentración). Sin embargo, el entusiasmo inicial para con el compromiso adoptado (“tecer um futuro código secreto, o código de uma futura pátria brasileira”, 230) parece ir perdiendo fuerza a medida que (para seguir las categorías de Flusser) los hábitos de la nueva patria van siendo “santificados”. Se diría que de una situación percibida como originaria al tiempo de su llegada, aquella del Brasil como “pais vazio” o “terra de ninguém”,⁷ se pasa a una situación donde la definición del proyecto nacional se dirime, según Flusser, entre la opción por la tendencia “populista” (representada por Getulio Vargas) o la “tecnocrática”, aquella que proponiendo una planificación centralizada para la erradicación de la miseria “pressupõe ditadura e impedimentos ‘provisórios’ para qualquer perturbação social, política e cultural do plano” (231). Habiendo elegido concienzudamente esta última propuesta, (“Depois de 1964, ficou claro para mim que a vitória da tecnocracia sobre o ‘populismo’ era o único caminho para fazer do Brasil finalmente uma pátria”, 231) Flusser debe arcar con sus consecuencias políticas, claramente autoritarias y represivas desde el golpe militar que derrocaría al presidente João Goulart. De este modo, y paradójicamente, la fundación de la patria en términos tecnocráticos (tan particular, por otro lado, de la última dictadura, del “potente” país del “ama-o ou deixe-o”) se traduce como decepción y como desistencia de su compromiso con el Brasil:

E também pude imaginar o aspecto dessa pátria: um aparelho gigantesco e progressivo que, em termos de inépcia, patriotismo e preconceitos patrióticos, não ficaria atrás de nenhuma pátria européia. Demorou até o ano de 1972 para que eu me decidisse, de maneira dolorosa, a desistir de meu engajamento no Brasil e fosse morar na Provença, esse anti-Brasil. A decepção com o Brasil foi a descoberta de que cada pátria, independentemente de nos ter sido lançada através do nascimento ou de estarmos engajados em sua síntese, nada mais é senão a sacralização do banal. A pátria, seja de que maneira for, não é nada além de uma

habitação enovelada de mistérios. E ainda: quando se deseja manter a liberdade da apatridade, adquirida com sofrimento, é necessário que a gente se recuse a participar dessa mistificação dos hábitos. (231-232)

La apatridad como valor, la esencia de la filosofía del *bodenlos* (término que puede ser traducido como “sin fundamento” o “sin suelo”) surge de este modo como la reconversión de la dialéctica entre el hábito y lo inhabitual, pues de una lógica que persigue la integración a la patria (integración que supondría su anulación en tanto que dialéctica) se pasaría a su inmanencia, al hacer de esta dialéctica un liberador fin en sí mismo. La falta de fundamento que Flusser dice haber experimentado durante la primera década de vida en el Brasil (70), se ve así retomada conscientemente luego de la desistencia de su compromiso, abandonando de alguna manera la figura del inmigrante por la del apátrida, un pasaje que matizará, por otro lado, su relación con la lengua portuguesa.

En este sentido deberíamos notar que si Flusser establece una suerte de correspondencia entre cada una de las vivencias culturales antes señaladas y una determinada actitud lingüística, “su” lengua portuguesa se mueve entre la vivencia lingüística propia del inmigrante (en la cual la nueva lengua es “meio de comunicação com o novo ambiente, e passa, imperceptivelmente, a deslocar a língua materna”, 70-71) y la posición “wittgensteiniana” (en la que “todas as línguas são vistas a partir de uma posição extralingüística” 70) inherente al “pairar” del no-fundamento. De esta manera, aunque el compromiso con la cultura brasileña se le presente como un compromiso con la lengua portuguesa en el sentido de utilizar esta lengua no sólo en la vida cotidiana sino como “instrumento para articular-se” (71), su relación con la misma aparece siempre mediada, tanto intelectual como materialmente, por las (otras) lenguas (centralmente el checo, el alemán y el inglés) que acompañaron la vida de este políglota.

En lo atinente a lo estrictamente intelectual (es decir, en lo que respecta a la reflexión lingüística explícita de la que Flusser desprende, como veremos, la justificación teórica de su práctica concreta con el portugués) este filósofo establece una serie de comparaciones posibilitadas gracias a su políglota diversidad lingüística. La “flexibilidad” que Flusser descubre en el portugués surge así, por ejemplo, de su comparación respecto al inglés y al alemán: “o alemão e o inglês são como vertebrados, nos quais um es-

queleto de regras sustenta um organismo em crescimento, e o português é como concha, na qual cascas crescentes de regras protegem um organismo” (76). Siguiendo este pensamiento, la sintaxis del portugués (según Flusser, mucho más consistente que la alemana y mucho más compleja que la inglesa) permitiría así, en el muy posible caso de quebrarse (pues, su consistencia, como la de una concha, sería extremadamente frágil) exhibir la blanda materia del léxico y “as pérolas duras, brilhantes e opacas [...] que nela se escondem” (76). De esta observación lingüística, surgida de cierto “estar entre lenguas”, Flusser pasa enseguida a ciertas consecuencias literarias. De este modo, y siguiendo siempre con los posicionamientos de este filósofo, mientras que la “poesía concreta” de e.e. Cummings o de Morgenstern no alterarían, respectivamente, la sintaxis inglesa o las reglas de la alemana, la “poesía concreta” de, por ejemplo, Pedro Xisto, no podría realizarse sin quebrar la cáscara de la sintaxis portuguesa. Como brevemente lo expone el filósofo checo “o organismo do português não pode crescer sem romper as regras que o encerram” (77), un “hecho lingüístico” que definiría el compromiso y la tarea con la lengua y la cultura del Brasil:

Tudo isto pode ser resumido da seguinte forma: escrever em inglês e alemão significa manipular a semântica para revelar a sintaxe. Escrever em português significa quebrar a sintaxe para revelar os segredos semânticos escondidos por ela. Isto pode ser generalizado: engajar-se na cultura brasileira significa romper as cascas formalistas (positivismo, marxismo etc.) para revelar os segredos semânticos escondidos (por exemplo, o seu misticismo e messianismo). (78)

A partir de estas reflexiones, y siempre dentro del estricto paradigma comparativo que caracteriza estos ensayos, Flusser pasa a indagar la sintaxis del portugués brasileño al mismo tiempo que traza una suerte de proto-historia de los desafíos estéticos que tal lengua exigiría. De esta manera, estableciendo una suerte de relación inversa entre ciertas condiciones naturales de las lenguas y los desafíos por ellas impuestos, se sostiene que si, por ejemplo, la poesía inglesa (los cantos de Pound, las melodías de Elliot, los sonetos de Shakespeare) y alemana (Rilke y sus *Elegías de Duino*) retornan una y otra vez a trabajar con la melodía, esto es, precisamente, porque estas lenguas (caracterizadas, el inglés por el ritmo y el alemán por

la armonía) serían poco melódicas. Contrariamente, la condición naturalmente melódica del portugués (“falar português é quase cantá-lo” afirma Flusser, 79) no sólo evidenciaría el fracaso del trabajo poético a partir de la melodía (la sentencia, en este aspecto, resulta rotunda: “os românticos portugueses e brasileiros são doces a ponto de serem indigestos”, 79) sino que también indicaría los verdaderos desafíos de esta lengua: la armonía y, principalmente, el ritmo. En este sentido, antes que la semana del 22, el filósofo checo hace de la *bossa nova* la “primeira manipulação consciente do ritmo da língua” (79) tal vez por el hecho de haber, en sus letras, echado mano al ritmo africano; ritmo que “confere personalidade a toda a cultura” (79) y, sin embargo, hasta entonces preterido por una producción literaria y poética limitada a “um calculo de sílabas mecânico e inteiramente alienado da realidade” (79).

Estas observaciones, surgidas del “pairar” entre lenguas, definirán a su vez el compromiso lingüístico de Flusser, asumido, como veremos, como un desafío rítmico que, de la mano del checo, lo llevara a una tentativa de “hexametrización” del portugués.

Por cierto, si el anapesto es planteado como “connatural” a la acentuación aguda del francés y el hexámetro como connatural a la lengua checa (que “acentua invariavelmente a primeira sílaba”, 80) alentando, siguiendo la lógica lingüística flusseriana, una tarea poética en sentido contrario, el hexámetro, por ser precisamente el ritmo “em tudo oposto ao ‘espírito’ do português” (80), es propuesto como el verdadero desafío, la verdadera “tarea”, que impondría esta lengua. De pensarse que este ritmo, siempre según las afirmaciones de Flusser, sería el connatural a su lengua natal, la hexametrización del portugués puede leerse como el proyecto de escribir en portugués con el ritmo natural (y por lo tanto inútil estéticamente) de la lengua checa, es decir, con el ritmo natural de lo que el propio Flusser reconoce como el substrato de su pensamiento (80).

La habitualidad del checo es así introducida como el ruido capaz de imponer el ritmo a la melodía, abriendo la sintaxis del portugués para poder apreciar, por entre las rasgaduras de su frágil “cáscara”, el fulgurante tesoro de su léxico. De recordar que el alemán no solo es descrito en *Bodenlos* como “invadido” por el latín de la educación “clásica” de los colegios de Praga, sino también enriquecido por las estructuras checas a fin de “combater a sua barbarização pelos nazistas” (72), podríamos pensar que

El portugués del otro o de la otredad del portugués: el inmigrante como traductor/ traducido

el desbordamiento de una lengua en otra es un gesto recurrente de este nada purista lingüista que hizo de la diversidad de lenguas la mejor manera de mostrar tanto la impostura de la “lengua pura” como, quizás, la ideal esperanza de la “pura lengua”, aquella que Derrida en *Torres de Babel* (una minuciosa lectura de “La tarea del traductor” de Walter Benjamin) define como el “ser-*língua* da *língua*, a *língua* ou a *linguagem* enquanto tais, essa unidade sem qualquer identidade a si que faz que existam línguas e que são línguas” (66).

En este sentido, lejos del puritanismo del compromiso (que, como veremos, lo exime, pese a todo, del abjurado “macarronismo”), la actitud lingüística o más bien extralingüística de Flusser no traiciona su filosofía del no-fundamento. Por cierto, la hexametrización del portugués definirá hasta la opción genérica, ya que si “o hexâmetro articula um clima épico e dramático que convinha a gente, tanto directa como ironicamente, para comunicar sua mensagem (que era sempre a da existência sem fundamento)” (80) se sabe que tal ritmo, que en poesía sería “arcaísmo inautêntico e preciosismo” (81), solo podría tolerarse en prosa, y, preferentemente, como el propio Flusser reconoce, en ensayos.

El portugués de Flusser se exhibe así como una consciente distorsión rítmica de una supuesta naturalidad del portugués, distorsión que, si por un lado, lleva a Gustavo Bernardo a solicitar del lector brasileño cierta predisposición para vencer la singular extrañeza de la sintaxis flusseriana (14), permite, por otro lado, hacer del portugués el punto de anclaje de toda una teoría lingüística. En efecto, como lo reconoce en su medular *Língua e realidade* (1963), “o português [...] serve como sistema de referência para traduções e retraduções” (86) constituyéndose en el principal campo de experimentación para probar una de las mayores tesis lingüísticas de este filósofo, aquella que partiendo de la vieja hipótesis de la lengua como estructurante de la realidad pretende probar la alteridad ontológica de cada una de las lenguas que signaron su vida.

2) Sobre la bárbara destrucción de los monumentos: la lengua del inmigrante como espejo deformador

Ejercicio deliberado de la extrañeza lingüística, el inhabitual ritmo que Flusser impondría a sus frases en portugués buscaría así romper el hábito de

esta lengua, quebrando en sus lectores (al menos en sus lectores brasileños nativos) la experiencia de la lengua como fundamento del arraigo patriótico.

En este sentido, la escritura en portugués de Flusser poseería un férreo espíritu pedagógico, aquel que procura inducir al vislumbre de la propia lengua como “otra”; un ejercicio de apertura y desvendamiento que en la historia literaria brasileña encontraríamos, en tanto proyecto deliberado, en cierta tradición macarrónica que hace, precisamente, de la figura del inmigrante el pretexto, al parecer necesario e imprescindible, para viabilizar tal operación.

En efecto, bajo la firma literaria de Juó Bananére, Alexandre Ribeiro Marcondes Machado (1892-1933) aprovechará la/s lengua/s de los inmigrantes italianos⁸ arribados a la ciudad de São Paulo durante inicios del siglo XX para forjar un estereotipo lingüístico y cultural que, como lo señalan las imprescindibles lecturas de Cristina Fonseca (2001), Maurício Martins do Carmo (1998) y Benedito Antunes (1988), subvertirá, con ferocidad crítica sin igual, los valores estéticos e ideológicos vigentes.

Por cierto, asumiendo el estereotipo de un ignorante peluquero italiano (ora napolitano, ora toscano), la errática lengua de Juó Bananére, un fabuloso intermedio de italiano y portugués, atenta no sólo contra los casos de corrupción política de su tiempo sino, fundamentalmente, contra los cimientos de lo que era colocado como el monumento de la fundación nacional brasileña y sus correspondientes expresiones estéticas y lingüísticas. De esta manera, en las columnas de “As cartas D’Abaix’o Pigueis” (aparecidas en la revista *O Pirralho*, fundada por Oswald de Andrade en 1911)⁹ encontramos una singular versión de la primera misa celebrada en el Brasil. El *incipit* de esta crónica, titulada “A fundaçó di Zan Baolo”,¹⁰ sería un ejemplo paradigmático de la inversión paródica ejercida por esta reescritura de los textos fundadores:

Nu animo di 1584 disbarcó inzima o porto di Santos un navilio xamado Santamaria, che vigna inzima delli o Pietro Caporale, quello napuletano che inventô o Brasile, o Garamurú che os indio vulevo cume elli e intô elli dê un tirigno nus indio, i o padro Caxetta chi tê a rua co nomino delli lá perto du largo du palazzo.(Antunes 299)

Increíble anticipo, como lo señalan Antunes (71-74) y Fonseca (52), de ciertos aspectos del modernismo brasileño (en este caso de la reescritura van-

guardista que, en *Pau-Brasil*, Oswald de Andrade hará del arribo de Cabral), la originalidad de Juó Bananére radica en perpetrar esta parodia a través del macarronismo de su habla; macarronismo que no solo lo lleva a connotar urticantes sentidos a través de la deformación de los nombres propios (el “padre Anchieta” devenido en “padro Caxetta”),¹¹ sino también el sentido y valor de la propia “fundación”. En efecto, a través de un breve diálogo mantenido entre el “padro Caxetta” y “Xiquigno Misquito” (Francisco Mesquita), esta se presenta como un verdadero “afundamento” (hundimiento) surgido del equivoco entre el italiano “fondare” y el portugués “fundar”,¹² connotación ideológica reforzada por el sugerente “primera messa” que rubrica la viñeta de esta crónica.¹³ La devota expresión de la caricatura de Juó Bananére (una creación de un celebrado dibujante de la época: Voltolino) en la misa representada en la mencionada viñeta resulta, por otro lado, ilustrativa de la actitud aparentemente involuntaria o inconsciente de Juó Bananére frente a los efectos transgresores de su macarrónica habla. En efecto, la mayor parte de las veces, Juó Bananére aparece como ignorante de la ácida lectura que descarga sobre los sacros eventos que conciernen a la fundación de la patria o, directamente, sobre los representantes del poder. Como lo señala Fonseca (2001) Juó Bananére, en cuanto que etnotipo del “carcamano” (carcamán), “Nã escapa do culto estúpido ao poder e à ideologia dominante, com adesão patrioteira aos símbolos cívicos, às fardas, ao militarismo, aos homens de poder e de posição” (100).

La contradicción apuntada resulta esencial, ya que el macarronismo menos que representarse como una política lingüística positivamente asumida aparece figurado como producto de un siempre involuntario error. A pesar que en el caso específico de Juó Bananére este aspecto se matice, o más bien se extreme, dando lugar a la lectura de Juó Bananére como cínico o artero (compatible con su estereotipada idiosincrasia, tan cercana, por otro lado, a la de algunos inmigrantes italianos del sainete argentino),¹⁴ podría afirmarse que la posibilidad nuclear aportada por el macarronismo (detalladamente analizado en la literatura occidental por A. Tomiche 2006) es la de traicionar, gracias a los deslizamientos de las lenguas “azarosamente” puestas en contacto, la faz identitaria de aquel que habla permitiendo el surgimiento de lo olvidado, velado o reprimido.

Por cierto, abrevando en el precedente abierto por Juó Bananére, pero explotando, sin márgenes de cinismo, el contrabando lingüístico que

permite la clandestinidad del macarronismo, el brasileño Wilson Bueno nos presenta, en el siempre quebradizo y heterogéneo discurso de la protagonista de *Mar Paraguayo*, la capacidad de “ser hablado” que anida en el “error” de aquel que habla. En efecto, el “portunhol escandido de guaraní”¹⁵ de la “marafona”¹⁶ paraguaya que habla (o se habla) en este relato, no sólo denuncia la confesión de un crimen (el “asesinato/accidente” del “protector/cliente” que la retenía en el Brasil) sino que también despierta la recreación de un mítico pasado que se dice a través de una lúdica y gozosa urdimbre lingüística:

[...] higuêra, cõpa, sombrêros: la fala ancestral de padres y avuêlos que se van de infinito a la memoria, se entretienem todo habla y tricó: estas vozes guaranis solo se enterniecen se todavia tecen: ñandu: no hay mejor tela de que la telaraña de las urdidias hojas: higuêra: sombrêro: de sus urdidias hojas de pleno acuerdo, ñandu, de acuerdo y de entremeio por los arabescos que, sinfonia, se entrelaza, radrez de verde e ave y canto, en el andamento feliz de una libertad: ñanduti: ñandurenimbó: :acá me siento: ñandu: para urdir en el crochê mis rendas ñanduti: ñandutimichi: mñnima florinha que se persegue con la aguja ni que sea el tempo pacientísimo de unas dos horas: en estos pontêros, relôgios-de-sal, que van manchando-se de los colores cambiantes del poente se poniendo en los otoños de agora: acá ñandu: su opacidad de sentimiento: me siento: sinto: ñandu: canceriana mi verbo es sentir: me ver: ñandu: invierno más que otoño pânico otoño: ñandu: o que vá de secreta identidad entre estos dos cosas assolutamente distintas: arañas y escorpiones? (*Mar Paraguayo*, 43).

El poeta y antropólogo argentino Néstor Perlongher afirma en su introducción a esta (en cierto sentido) *nouvelle* de Wilson Bueno,¹⁷ que si la misma constituye un verdadero acontecimiento, lo es sobretudo por su deliberada invención de una lengua, o, más bien, por la mezcla aberrante y errática de varias lenguas: una verdadera “sopa paraguaya” que recuerda su propia definición y práctica del neobarroco (o neobarroso). Por cierto, el gozo que la “marafona”, cual araña (en guaraní: “ñandu”), encuentra en el urdir de su urdimbre parece provocado por la misma operatoria que Perlongher vislumbra en la experiencia neobarroca cuyo ejercicio “tece, mais que um

El portugués del otro o de la otredad del portugués: el inmigrante como traductor/ traducido

texto signifiante, um entretecido de alusões e contrações rizomáticas, que transformam a língua em textura, lençol bordado que repousa na materialidade de seu peso” (*Caribe transplantino* 16).¹⁸ Sin embargo, este “crochê” entretejido por el placer de lo lúdico, no carece de finalidad. Así como (gracias a la engañosa y bien calculada transparencia de su tela) el “ñandú” o araña retiene el volátil insecto que la nutrirá, el tejido urdido por la “marafona” parece querer convocar o “atrapar” el ocasional error que logre decirla. De esta manera, transponiendo cualquier tipo de contradicción excluyente y reductora, los múltiples sentidos convocados por el habla macarrónica forjarán a la “marafona”, a la vez, como culpable e inocente, como masculina y femenina, como prostituta y enamorada adolescente romántica, despertando la –según el párrafo– “secreta identidad” entre “cosas absolutamente distintas”. Diferentemente a Juó Bananére, (sospechosamente) ignorante de las posibilidades de su “error”, la “marafona” de Wilson Bueno se erige como la solitaria hechicera de su propio conjuro de auto-revelación; aquel por el cual procura romper, a través del “libertinaje” lingüístico de su “canción marafa”, el taxativo orden del lenguaje y permitir así el depurador rito capaz de “expresar” el contradictorio mundo de su “sentimiento” (palabra que en guaraní se dice con el mismo vocablo reservado a “araña”: el recurrente y engañoso “ñandu” incluido en el pequeño bestiario construido por el texto).

Lejos de presentarse como mero (e improbable) calco de la oralidad inmigrante, las propuestas de Bananére y Bueno, en tanto que representaciones del portugués del “otro”, parecerían prestarse, de este modo, a la ruptura del “hábito” lingüístico, permitiendo el “desvelamiento” de la lengua portuguesa. La macarrónica lengua de Bananére podría considerarse, de hecho, como –en los términos de Flusser– “o feio” que viene a atentar contra lo “bonitinho de toda pátria” (234), abriendo incluso esta lengua a futuros desarrollos. Por cierto, como lo señala Antunes (47) la lengua de Bananére acabaría implantando en la práctica la ortografía simplificada (adoptada en Portugal en 1916 y en Brasil en 1931); ortografía esta que, haciendo prevalecer lo fonético por sobre lo etimológico, lleva a Flusser a entender la escritura en portugués como un sorprendente “exercício em a-historicidade” (78). Por otro lado, asumirse como molesto “ruido” frente a la convención de la lengua, implica una actitud de franca escucha para con el afuera que convierte, por ejemplo, a Juó Bananére (a través, entre otros,

de su poema “As barbuletta” de 1912) en uno de los primeros difusores y –teniendo en cuenta el evidente tono paródico de sus poemas “futuristas”– críticos del futurismo italiano. Esta actitud nada inocente frente a la lengua y las lenguas que evidencia el personaje creado por Marcondes Machado deja entrever la sagaz articulación que este autor entrevió entre lengua y nación y, más profundamente, entre estética y proyecto político. En este sentido, no sólo deben señalarse las usuales parodias de célebres poemas románticos, paradigmáticamente de la famosa “Canção do exílio” de Gonçalves Dias (em “Migna terra” Bananére escribirá: “Migna terra tê parmeras,/Che ganta inzima o sabiá./As aves che stó aqui/Tambê tuttos sabi gorgeá...”)¹⁹ sino también la esencial “visita na Cademia di Cumerço du Braiz” relatada en su crónica “O nazionalizimo” (ver Antunes, pp. 366-368). En este texto del 30 de octubre de 1915, uno de los que integran “As cartas D’Abaix’o Pigues”, Juó Bananére parodia un discurso que el poeta Olavo Bilac pronunciara recientemente (el 9 de octubre de 1915) en la Facultad de Derecho de São Paulo. Llamando, de forma exacerbada, al nacionalismo de los italianos residentes en el Brasil, Juó Bananére muestra (por el revés que le permite tanto el género elegido como su macarrónica lengua) la impostura del discurso nacionalista de Bilac en el que se hacía referencia a la inmigración como un componente disolvente de la nación brasileña y como una prueba más del “lamentável estado atual da nossa nacionalidade”.²⁰

Si, de acuerdo a Flusser, el inmigrante “Vive não no mistério [de uma determinada pátria] mas na evidência”, no resulta extraño que su figura, como la de Juó Bananére, resulte para “as pessoas da pátria” lo mismo que el emigrado resulta para aquellos que decidieron no migrar: “um espelho, que permite que eles se vejam a si mesmos, ainda que desfigurados” (235). Girado frente a sí mismo, este deformante espejo puede llevar, como ocurre en *Mar Paraguayo*, al descubrimiento de la heterogeneidad de toda identidad, a la desbordante aparición de la mítica y lúdica *lalangue*;²¹ reprimida e imposible lengua del deseo que el cruce de fronteras nacionales evoca al convocar un origen infinitamente desplazado: “O migrante –escribe Flusser con neto sabor autobiográfico–, essa pessoa do futuro apátrida que se aproxima, arrasta consigo em seu inconsciente fragmentos de mistérios de todas as pátrias por que passou, apesar de não se encontrar ancorado em nenhum desses mistérios” (235).

Espejo que mina las bases identitarias, los monumentos de la fundación nacional que son también los monumentos del mito personal, el “error” propiciado por el macarronismo, burlaría tanto los controles lingüísticos como los controles de la (compulsoria) filiación a determinada patria, convirtiéndose así en la (aparente) lengua del inmigrante.

3) hlör u fang axaxas mlö: de la traducción como modelo del apátrida

La frase del título, proveniente de la traducción al idioma austral de Tlön de la sentencia en español “Surgió la luna sobre el río”, sería, como veremos, un ejemplo conveniente de traducción léxica según los términos de Flusser en *Lingua e realidade*. Como es fácil recordar, en la ficción elaborada por Borges en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, el mundo idealista de Tlön no admite sustantivos y tolera tan solo “verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial” (435). La retraducción al español de *hlör u fang axaxas mlö* acabaría siendo entonces, y con ayuda del inglés, la siguiente: “hacia arriba (*upward*) detrás duradero-fluir luneció” (frase que, según Borges, Xul Solar traduciría como “upa tras perfluyue lunó”, brindando además una versión en inglés: *Upward, behind the onstreaming it mooned*). El mismo efecto de distorsión de la lengua destino puede encontrarse en las retraducciones al portugués que Flusser realiza de frases en esta lengua traducidas al alemán según el criterio léxico. Así la frase en alemán *dabin mit Furcht der Anfrage was ich gehe machen dem Zahner morgen*, traducción léxica de la frase portuguesa *Estou com medo da consulta que vou fazer ao dentista amanhã*, podría ser retraducida en esta lengua como *eu receio-me diante da amanhanesca pesquisa perto do dentomédico* (60). La conclusión de Flusser es evidente: lejos de promover las traducciones léxicas (que en *Lingua e realidade* se utilizan pedagógicamente para demostrar la divergencias ontológicas entre las lenguas), la traducción debe ser “significativa”, concepto que en Flusser, como veremos, supone una serie de matices y de recaudos que lo alejan de los riesgos de, en palabras de Márcio Seligmann-Silva (2005), someter “lo otro” a la ley de la casa, es decir, el riesgo de anular la lengua de partida en pro de una supuesta transparencia en la lengua destino.²²

Estas primeras consideraciones sobre el concepto de traducción en Flusser dejan entrever, a mi entender, una diferencia radical respecto a la

manera en que, al menos en cierta zona de la literatura brasileña, se plantea como la distorsionada y deformante lengua del inmigrante. De hecho, reflexionando sobre la traducción léxica, Flusser afirma que:

Este tipo de tradução é grotesco. Por quê? Revela a personalidade de uma língua nos trajes de outra. A sensação do grotesco, do impossível e do irreal, a qual sentimos, em grau menos acentuado, quando ouvimos falar uma língua por quem não tem o seu governo, é prova da força ontológica, enfim, da autenticidade de toda língua. (LR61)

Colocada esta opinión, sería difícil creer que Flusser aprobara el macarronismo con el cual se representa al inmigrante en los ejemplos expuestos en el apartado anterior. Aun cuando los efectos del “error” podrán ser considerados liberadores en tanto, como vimos, impugnan el nacionalismo (considerado por Flusser, en *Historia do diabo*, como “uma máscara romântica da luxúria”, 85) y abren, por otro lado, el devenir identitario, podemos pensar que este filósofo rechazaría el carácter aleatorio y aparentemente imprevisible surgido del equívoco léxico. Diferentemente al “ruido” aportado por el mismo, la “libertação da língua” pasa para Flusser, recordemos, por el “engajamento contra a sintaxe” (77), una preferencia que queda clara cuando en su semblanza sobre Guimarães Rosa (una de sus amistades brasileñas más caras), deslegitima los neologismos roseanos (“muito ambivalentes e perigosamente próximos de jogos de palavras baratos”, 136) para alabar “a ruptura da sintaxe alcançada por Rosa”, ruptura por la cual la lengua portuguesa se volvería “autoconsciente e virada contra si própria” (137). Por otro lado, si el macarronismo parece auspiciar la exterioridad de las lenguas puestas en juego y posibilitar la afluencia de sentidos por el libre juego de significantes, la crítica de Flusser a lo que entiende ser cierta restricción de los concretistas a los aspectos materiales de la palabra podría entenderse como cierta resistencia a decirse desde la liberalidad promovida por la distorsionada materialidad del macarronismo.

En este sentido, a pesar que Flusser valore las “experiencias concretistas” por “permitirem técnicas de tradução de textos estrangeiros (por exemplo, os de Joyce e dos formalistas russos)” (148), el mismo filósofo presiente, en relación con la reticencia antes señalada, que “É como se os concretistas (e Haroldo de Campos principalmente) não se permitissem

El portugués del otro o de la otredad del portugués: el inmigrante como traductor/ traducido

o ‘luxo’ de serem arrebatados pelo mistério da palavra. Nisto são o exato contrário de Rosa, que se tornou vítima do poder misterioso da palavra” (149). La misma observación se encuentra en su descripción de la traducción al alemán de *Galáxias* que el filósofo checo hiciera a pedido del propio Haroldo de Campos. De hecho, si la traducción implicaba arrojarse a las repercusiones fonéticas, visuales y semánticas despertadas por los equivalentes alemanes de las dos palabras portuguesas (“livro” y “viagem”) *ad hoc* elegidas por Haroldo para disparar y hacer progresar su texto, el Flusser/traductor descubre en Haroldo cierta “manipulação” por la cual la corriente espontánea de variaciones resultaría deliberadamente coartada en pro del “engajamento político” (144) del autor.

Estas observaciones, en las que, a pesar de valorar el significado del concretismo para la cultura brasileña se señala, principalmente en Haroldo, cierta manipulación o reticencia a entregarse a lo que Flusser llama el “misterio”, completan, creo, la concepción de Flusser sobre la traducción, pues esta supondría, además, obviamente, de re-crear el original, su revelación por el contacto con una lengua “otra”. Por cierto, la razón del desacuerdo de Flusser con las traducciones de Guimarães Rosa al alemán o al italiano (traducciones que, en su opinión, habrían convertido a este autor en “uma espécie de regionalista exótico e tropicalizante”, 142), deja claro la conciencia que Flusser poseía sobre los riesgos de colonización del original en nombre de los *a priori* culturales y lingüísticos de la lengua destino. Por otro lado, lejos de limitarse a la desnaturalización (¿macarrónica?) de esta lengua, Flusser liga la tarea de traducción al compromiso y responsabilidad de liberar lo propio (el misterio) de la lengua fuente, liberación que en su caso lo lleva tanto a la hexametrización checa del portugués, como al descubrimiento de que “os clássicos tchecos que escreviam em hexâmetros eram praticamente ilegíveis” (80).

De esta manera, lejos de lo “grotesco” de la inserción de palabras “otras” en el entramado textual (lejos, para decirlo con Melman, de conservar una “diferencia de culto” que supondría la honra de un determinado origen), pero también lejos de la pretensión de escribir como un nativo (simulando la honra a un nuevo padre y a una nueva patria), el portugués de Flusser puede entenderse precisamente como el portugués de un apátrida, de aquel que si bien somete su lengua al ejercicio de depuración que supondría su apertura a otras posibilidades lingüísticas, admite (al mismo

tiempo) la necesidad de afectar y modificar la nueva lengua: un camino de doble mano que recuerda el *principio de doble inversión* ejercido por Hölderlin en sus célebres traducciones al alemán de textos griegos. De hecho, partiendo de la convicción de que “o uso *livre* do *próprio* é o que existe de mais difícil”,²³ el poeta alemán sostiene que “o próprio deve ser tão aprendido quanto o estrangeiro” (36), proponiendo la liberación del elemento propio (y por lo tanto no explícito) que Flusser, respecto al portugués, veía en las ocultas posibilidades semánticas que el sometimiento de esta lengua a un ritmo “otro” lograría revelar. Diferentemente del énfasis que la recreación colocaría (según Flusser algo mecánicamente) en la desnaturalización de lo propio por influjo de lo otro (aquello que la acerca, en cierto sentido, a lo macarrónico), lo “otro” en Flusser es entendido como vector que revelaría el secreto (o “misterio”) anidado en lo propio y que el manto casi impenetrable del hábito protegería como su bien máspreciado.

Ni inmigrante (en aparente camino a la asimilación compulsoria) ni extranjero (con el “clasista” privilegio, según Abdelmalek Sayad (1998), de la conservación de su diferencia),²⁴ el “apátrida” sin-fundamento de Flusser se figura esencialmente como un traductor que no tan sólo se resiste a ajustarse a la lengua destino (afectada –concientemente– por la lengua fuente) sino que también busca provocar la apertura de la lengua de partida, la revelación de su más escondido secreto, a través del liberador vislumbre de posibilidades inducido por el instante benjamianamente sagrado de la traducción. Quizás sea en este sentido que el portugués fue la verdadera lengua de Flusser: una lengua que si se convirtió en propia lo fue menos por su aparente naturalidad o dominio que por haberlo suspendido en el (¿gozosamente?) aniquilante “terraço” del bodenlos, punto sin apoyo que espacializa aquel “instante ontologicamente inconcebível da suspensão do pensamento” (*Língua e realidade* 58) que, para Flusser, fue la traducción y el consecuente y paralelo, en todo caso el simultáneo, gesto y necesidad de traducirse.

NOTAS:

¹ *Bodenlos* se publica por primera vez en Alemania (*Bodenlos: eine philosophische Autobiographie*. Düsseldorf: Bollmann, 1992) a partir de la traducción al alemán de una

copia dactilografada en portugués por el propio Flusser. Para la edición brasileña no se encontraron, sin embargo, las versiones correspondientes a la primera y última parte (“Monólogo” y “Reflexões”) por las que las mismas fueron traducidas, para la edición que aquí trabajamos, de la versión alemana por Raquel Abi-Sâmara.

² Flusser escribió en alemán, inglés y portugués, siendo frecuentes las autotraducciones de una de estas lenguas a otra. Dominó también el francés, el español, el latín y, en una medida que Flusser reconoce como insatisfactoria, el hebreo.

³ Pasan por esta sección los siguientes nombres: Alex Bloch, Milton Vargas, Vicente Ferreira da Silva, Samson Flexor, João Guimarães Rosa, Haroldo de Campos, Dora Ferreira da Silva, José Bueno, Romy Fink, Miguel Reale, Mira Schendel.

⁴ Flusser regresa a Europa en 1973 (instalándose en Robion, Francia) pero sólo en 1991 decide retornar a Praga (a través de una invitación del Instituto Goethe de esa ciudad). Como lo relata Gustavo Bernardo en su prólogo a la edición brasileña de *Bodenlos*, al día siguiente de pronunciar una conferencia en aquel instituto (conferencia en la cual Flusser, sin percibirlo, comenzó a hablar en portugués hasta que alguien lo alertara de la sorpresa de sus oyentes) muere en un accidente automovilístico.

⁵ La “moradia” y el “morar” se plantean en Flusser como una necesidad restringida casi al plano de lo biológico: “[...] pode-se mudar de pátria ou então simplesmente não tê-la, mas é sempre preciso morar, não importa onde. Os mendigos parisienses moram sob pontes, os ciganos, em caravanas, os agricultores brasileiros, em cabanas, e por mais horrível que isso possa soar, morou-se também em Auschwitz. Pois sem moradia literalmente morre-se. Esse morrer pode ser formulado de diversos modos, mas o formulemos de modo menos emocional possível: sem habitação, sem proteção para o habitual e o costumaz, tudo o que chega até nós é ruído, nada é informação, e em um mundo sem informações, no caos, não se pode nem sentir, nem pensar, nem agir” (232).

⁶ De hecho, Flusser suele establecer la genealogía de sus ideas y conceptos a través de la mención de las amistades intelectuales que habiéndolo “impactado” se constituían en resistencias a vencer para el desarrollo de su pensamiento. En este sentido, resulta paradigmática la semblanza de Alex Bloch en *Bodenlos* (93-98) y el “Prefacio” de *História do diabo* (19-21).

⁷ Flusser describe, en este sentido, un Brasil que “antes da libertação dos escravos” se reducía a una “clase alta portuguesa refinada, que se acumulava ao redor dos portos para receber as últimas notícias de Lisboa e Paris, pátrias perdidas” (220), una masa de africanos (que “traziam traços culturais distintivos apenas em seu interior, anestesiado pelo trabalho pesado –traços que irrompiam sobretudo em forma de música, dança e ritos religiosos para formar o solo de uma futura pátria brasileira”) y los nativos (“aparição de fundo, mítica e enaltecida, por um lado, e, por outro, brutalmente violentada”, 228). Según Flusser “Os imigrantes da Europa, do Oriente Médio e do Extremo Oriente começaram a partir do final do século a levantar a questão do Brasil como pátria” (195).

⁸ Decimos “lenguas” en vista de la heterogeneidad lingüística que caracterizaría a estos inmigrantes, emigrados de Italia antes de la fuerte política de centralización y parametrización del toscano como lengua referencial italiana.

⁹ Como lo señala Maurício Martins do Carmo, esta columna fue creada por Oswald de Andrade quien, en un precedente del futuro Juó Bananére, y firmando bajo la rúbrica de “Annibale Scipione”, utilizaba ya el verosímil lingüístico del inmigrante italiano para operar una crítica política afin al espíritu de la revista. Oswald abandona rápidamente la responsabilidad por la sección que pasa, desde el 14 de octubre de 1911, a ser responsabilidad de Marcondes Machado. Ver Carmo (33).

¹⁰ Para una referencia completa sobre el juego de anacronismos, equívocos y desplazamientos de las figuras y hechos históricos y literarios mencionados y entremezclados en esta crónica, ver Antunes (62-63).

¹¹ Además del sugerente “padro” (que evoca el italiano “padrone”: dueño o amo), “Caxetta” quizás connote “caxeta”, árbol típico del litoral brasileño, también llamado “pau-caixeta”, referencia tal vez al famoso “pau-brasil”, uno de los primeros objetos de la explotación colonial portuguesa.

¹² “Quano xigáro indo o larghe du Palazzo u padro Caxetta dê treiz pulo di cuntento i dissì p’ru Chiquigno:
- Vamos afundá aqui, ê Xiquigno!?
- U Xiquigno pensô chi era p’ra afundá na ladére du Juó Arfrede, que naquillo tempio era um brutto buraco i dissì:

El portugués del otro o de la otredad del portugués: el inmigrante como traductor/ traducido

- lo nó! vái insgugliambá co migno tomobile! lo non só troxa nó...

- Non é afundá dig aí... é urganizá una cittä.” (299)

13 Por cierto el vocablo italiano “messa” (misa), en lugar del portugués “missa”, parece evocar, al menos lexicográficamente, los sentidos figurados del vocablo portugués “messe”: “conversión de las almas” pero también “adquisición” o “conquista”.

14 Para la lectura negativa sobre la experiencia lingüística y literaria de Juó Banenére, ver José Paulo Paes quien considera la lengua de Bananére “a grosseria da paródia semi-erudita” y “a habilidosa mas grosseira contrafação do ítalo português macarrônico” (Paes J. P. *Gregos & Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 264. Apud Carmo 123). Sin ser una crítica negativa, Alcântara Machado (quien en los cuentos reunidos en *Brás, Bexiga e Barra Funda* trabaja cómicamente con la figura del “carcamán italiano”) señala, a su vez, los sabrosos “momentos de cinismo” aportados por Juó Bananére (Machado, A. de A. *Cavaquinho e saxofone*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940, p. 256. Apud Antunes 53). En relación a un etnotipo similar del inmigrante italiano en el sainete argentino, pensamos, por ejemplo, en el “Don Chicho” de la obra homónima de Alberto Novión.

15 Sobre este concepto ver Chadad André (2007) quien lee el proyecto de Wilson Bueno como una experiencia de saturación y desestructuración del lenguaje.

16 *Marafona* (vocablo portugués, proveniente del árabe: mara-fraina): mujer engañosa; muñeca de trapos; meretriz. *Marafa*: vida desarreglada, licenciosa, libertina.

17 Décimos *nouvelle* en el sentido que Deleuze-Guattari presentan este género en “1874. Tres novelas cortas, o ¿Qué ha pasado?”, es decir como un texto que “nos pone en relación con un incognoscible o un imperceptible” (198). *Mar Paraguayo* habilita, por cierto, un lector inquieto por las razones del aparente crimen de la “marafona” y por las razones o génesis de su errática lengua.

18 Por otro lado, deberíamos tener en cuenta que Perlongher encuentra en la condición semánticamente “resbalosa” del portuñol una verdadera lengua poética dirigida, en su producción, a corroer el carácter trágico de ciertos mitos argentinos. Ver mi artículo “No entremeio do trágico: Perlongher e os ‘Cadáveres’ da Nação” (2007).

19 En *La Divina Increnca*, p. 16. El primer cuarteto del poema de Gonçalves Dias, escrito cuando el poeta se encontraba en Portugal, dice: “Minha terra tem palmeiras,/ Onde canta o Sabiá;/As aves que aqui gorjeiam,/Não gorjeiam como lá.”

20 Apud Antunes 367. El discurso de Bilac se encuentra transcripto en *O Pirralho* del 16 de octubre de 1915.

21 Para el concepto de *lalangue* ver Lacan 1975 (126). Sobre la lengua materna como tesoro oculto e ilegal subrepticamente revelada (en tanto que lengua de contrabando) en el discurso consciente, ver Hassoun (1993). Para un análisis psicoanalítico de las relaciones entre lengua materna y migración, ver Melman (1992).

22 Por cierto, en su lectura “cultural” de las operatorias de la traducción, Seligmann-Silva (2005) sustenta que la traducción en la tradición de la *belle infidèle* puede entenderse como “‘colonizadora’ da língua de partida” ya que, asentándose sobre la exigencia de transparencia, “submete o ‘outro’ à lei da casa” (209).

23 Carta de Hölderlin a Böhlendorf (del 4 de diciembre de 1801) en Friedrich Hölderlin, *Werke, Briefe, Dokumente*, 4a. ed., München: Winkler Verlag, 1990, pp.788s. Citação e tradução de Seligmann-Silva (1999), p. 35-36.

24 De acuerdo a Sayad (1998) mientras que el inmigrante es aquel en quien “os efeitos da condição social dobram os efeitos da origem nacional” (268) el extranjero sería aquel en quien los efectos de la condición social anulan los efectos del origen nacional y, por lo tanto, es tratado siempre “com o respeito devido a sua qualidade de ‘estrangeiro’” (244).

BIBLIOGRAFIA:

ANTUNES, Benedito (organização e estudo). *Juó Bananére: As Cartas d’Abax’o Pigues*. São Paulo: Unesp, 1988.

BANANÉRE, Juó. *La Divina Increnca*. São Paulo: Escola Politécnica da USP, 1993.

BORGES, J.L. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” en *Obras Completas* (1923-1949). Buenos Aires: Emecé, 1989.

BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. São Paulo: Iluminuras / Secretaria do Estado da Cultura do Paraná, 1992.

CARMO, Maurício Martins do. *Paulicéia scugliambada, Paulicéia desvairada. Juó Bananére e a imagem do italiano na literatura brasileira*. Niterói: Eduff, 1998.

CHAHAD ANDRÉ, Leo. *Marcas de uma subjetividade sobre a projeção literária nas entrelínguas. Relações discursivas e efeitos de poesia no entremeio espanhol-português, escandido de guarani*. Trabalho de Graduação Individual. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

DELEUZE-GUATTARI. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pré-textos, 1994.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. de Junia Barreto. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2006.

FLUSSER, Vilém. *A história do Diabo*. São Paulo: AnnaBlume, 2006.

_____. *Bodenlos: uma autobiógrafa filosófica*. São Paulo: AnnaBlume, 2007.

_____. *Língua e realidade*. São Paulo: AnnaBlume, 2007.

FONSECA, Cristina. *Juó Bananére. O Abuso em Blague*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GASPARINI, Pablo. “No entremeio do trágico: Perlongher e os ‘Cadáveres’ da Nação” em *Estudos de literatura brasileira contemporânea* n. 29, Brasília, Janeiro/Junho de 2007, pp.165-178.

HASSOUN, Jacques. *Exil de la langue. Fragments de langue maternelle*. Paris : Point Hors Ligne, 1993.

LACAN. *Le Seminaire. Livre XX*. Paris: Encore, 1975.

MELMAN, Charles. *Imigrantes. Incidências subjetivas das mudanças de língua e país*.

São Paulo: Escuta, 1992.

PERLONGHER, Néstor.(coord.) *Caribe transplantino. Poesía neobarroca cubana y rioplatense*, São Paulo, Iluminuras, 1991.

SAYAD, Abdelmalek. *A imigração (ou Os paradoxos da alteridade)*. São Paulo: Edusp, 1998.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Globalização, tradução e memória” en *O local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.pp. 205-213.

_____. *Ler o livro do mundo : Walter Benjamin. Romantismo e crítica poética*. São Paulo:

Fapesp/Iluminuras, 1999.

TOMICHE, Anne. “Comparatisme et altérations dans la langue: une démarche pour penser l’alterité de/dans la langue”, en Joubert, Claire (sous la direction de). *Comparer l’étranger. Enjeux de comparatisme en littérature*. Rennes : PUR, 2006.

WOLFSON, L. *Le Schizo et les langues*. Paris: Gallimard, 1970.

Brasilidade, tradução e gênero na escrita de Manuel Puig¹

Paula Siganevich - Tradução de Mariane Tavares

La democracia no es en efecto un régimen que se diferencia simplemente de los otros por una distribución diferente de los poderes. Se define más profundamente por un reparto determinado de lo sensible, una redistribución específica de sus lugares. Y el principio mismo de esa redistribución es ese régimen de la letra huérfana, en disponibilidad, que podemos llamar literaridad. La democracia es el régimen de la escritura, aquel en que la pervisión de la letra se identifica con la ley comunitaria misma. Es instituida por esos espacios de escritura que perforan con su vacío demasiado lleno y con su mutismo demasiado locuaz el tejido vivo del ethos comunitario.

Jaques Rancière, *La palabra muda, ensayos sobre las contradicciones de la literatura*

É possível imaginar uma conversa entre Franz Kafka e Manuel Puig. Na apresentação, um comentaria que é judeu, que quase até o final de sua vida desconheceu o hebreu e que, falante do checo, não o escrevia, o que fazia em alemão, que era para ele uma língua alheia, roubada; uma propriedade cuja usurpação era causa de tormento. O outro diria que é argentino, que morara em Nova York, e que os ares nefastos de sua terra o mantinham provisoriamente no Brasil, diante de um rumo incerto. Eles se reconheceriam em seu destino comum de escritores e exilados, de homens estranhados da língua oficial, padecendo em sua condição individual os avatares da crueldade política e, finalmente, sustentando cada um a seu

modo as vozes de outros. Certamente no centro deste diálogo estaria o tema da tradução, como preocupação agônica no primeiro e como vontade de sobreviver no outro. Para Puig escrever em inglês *Maldição eterna a quem leia estas páginas* durante sua estadia em Nova York significou, tais são suas palavras, “uma necessidade absoluta de entender esse meio”.

Quando alguns anos mais tarde chegou ao Brasil, a língua voltou a lhe apresentar um desafio: *Sangue de amor correspondido*, escrito em português foi, assim como o anterior, traduzido em seguida pelo autor ao castelhano. Se no caso de qualquer tradução, apresenta-se o problema teórico de que não há uma classe que possa cobrir as duas versões de um texto, a original e a outra, nas circunstâncias de Puig este ato se complexifica porque a tradução, mais do que se dirigir ao leitor, responde a uma necessidade íntima do escritor. Walter Benjamin se pergunta ao discorrer sobre a tradução: o que “diz” uma obra literária? O que comunica? Muito pouco àquele que a compreende. Sua razão de ser fundamental não é a comunicação nem a afirmação. Trata-se, então, de que o tradutor só pode transmitir algo fazendo por sua vez literatura? Afirmação de Benjamin: a tradução é antes de mais nada uma forma; é evidente que uma tradução, por melhor que seja, nunca pode significar nada para o original, mas graças à sua traduzibilidade mantém uma relação íntima com ele. Diz mais ainda: esta relação é tanto mais estreita na medida em que o próprio original já carece de significação. É uma relação que pode se qualificar de natural e, mais exatamente, de *vital*. A tradução brota do original, não tanto de sua vida como de sua “sobrevivência”.

Puig, em sua necessidade de se filiar, de aceder à palavra dessa terra estrangeira, traduz, num gesto que é duplo, do registro oral ao escrito e, para amarrar um sentido de brasilidade, em seguida traduz de novo para sua língua.

A brasilidade é o sentido que se constrói na operação por meio da qual o texto Puig é traduzido pelo tradutor Puig. É um espaço literário tramado a partir da referencialização de um espaço real, alheio, onde existem valores, tradições de uma fala que persegue o exilado. Referir-se à brasilidade não é o mesmo que descobrir o mundo de Villegas. Villegas é o lugar próprio com o qual o primeiro contato se estabeleceu. O lugar onde se fala a língua materna. O Brasil é um âmbito que se apresenta ao autor como o território a ser descoberto como escritor e tradutor. Todo território desconhecido pode chegar a ser hostil e, portanto, a brasilidade se constrói no texto como uma apropriação com dificuldades que aparece como forma e não como substância. Quando Puig decide escrever *Sangue* em português está trabalhando sobre o relato dessa língua. Depois ele vai traduzi-la. E o que pretende com a tradução? Provocar uma aproximação entre ele e o novo território, não desprovido de certa necessidade emocional.

Já foi dito anteriormente que com *Maldição* ele tinha utilizado uma língua que para ele era estrangeira; talvez numa circunstância parecida, e ele mesmo explica o que aconteceu: “Maldição foi escrito em inglês, foi pensado em inglês. Em 79 estava em Nova York, num momento em que na Argentina as coisas já estavam se definindo, iam mal e por muito tempo, e havia a possibilidade de me fixar em Nova York”. Então Puig se pergunta se aceitar ou não essa cidade com seus problemas e seus atrativos. Ele tinha 47 anos e é um momento difícil para sua adaptação.

De qualquer maneira, conhece um personagem, um vizinho, e realiza a experiência de um psicodrama que lhe proporciona material para seu romance. Entretanto, Puig não permanece em Nova York: “Parti de Nova York, eu não era dali.” Esse romance foi publicado em castelhano, mas era uma tradução e nesse momento lhe trouxe problemas com a crítica, que lhe questionou muito esse trabalho. Ele deixa Nova York, a língua inglesa, já sentindo falta da própria, e chega ao Brasil em 82. Descobre um cheiro Brasil, uma paisagem, um som de outra língua, uma certa música. Diz Puig: “Atravessa-me um personagem com uma história extraordinária e uma linguagem especial, e eu tenho, de algum modo, que analisar essa linguagem.” Preocupa-o saber como esse homem quase analfabeto consegue

esse colorido com sua fala, essa musicalidade. Ele o convida então para fazer gravações de conversas com base no dialeto do Estado do Rio. Puig insiste muito na necessidade de poder tomar a música, a cor e os valores pictóricos da linguagem popular. O romance é escrito a partir de um dialeto e traduzido, em seguida, para o castelhano.

Em *Sangue de amor correspondido*, a língua portuguesa é posta em questão diante da pureza da língua dos descendentes dos nativos. Os que falam a língua da avó índia têm também o sangue puro. E a pureza se transmite por via materna.

Josemar, o protagonista do romance, é mais branco do que seus irmãos. Sua filiação é muitas vezes posta em dúvida. A avó uma vez diz, referindo-se a ele, “que o terceiro era filho do dono do campo.” Na família dois são filhos de filhos de índios, não há nenhum que seja português, “sangue todo puro”, um sangue purificado. E sua palavra é sempre posta em dúvida pelas perguntas de uma voz que aparentemente é de Maria da Glória, mas que tem ressonâncias corais.

A filiação não se firma tanto sobre o sangue como sobre a “palavra”, quer dizer, sobre a vontade e o reconhecimento público do vínculo social. Uma sentença da cultura africana samo diz que é a palavra que estabelece a filiação e a retira. Esses pensamentos, apresentados por Françoise Heritier Auge como reflexão central em “O esperma e o sangue: em torno de algumas teorias antigas sobre seu gênese e relações”, põem sob suspeita a atividade de tradução e também a relação entre os gêneros como processos positivos de comunicabilidade.

Os romances de Puig são micromundos nos quais se torna evidente, pelo interesse que Puig sustenta em repetir esses sistemas narrativos, que os gêneros masculino e feminino, tal como estão expostos pela cultura não têm aproximação possível. Constituem blocos que sempre apresentam batalha. As mulheres giram em sua órbita, têm suas maneiras de estar perto, algumas vezes até criam circuitos de afetividade; mas os homens são brutais, imaturos e nunca conseguem se relacionar uns com os outros, vivem em solidão. No mundo da afetividade de Manuel Puig, de um lado estão os homens e do outro as mulheres. Suas linguagens afetivas são diferentes. Não há tradução entre os gêneros: quem é homem tem que dizer mentiras ou deixar a mulher abandonada, mesmo querendo-o muito.

Ao pôr em cena essa separação, procura-se ultrapassar o círculo

Brasilidade, tradução e gênero na escrita de Manuel Puig¹

magnético, a união romântica dos amantes. O fracasso, que é a verdade do que seria sua união perfeita, a mentira dessa união que sempre se cumpre não se cumprindo. Comunidade negativa, a comunidade dos que não têm comunidade disse Blanchot, ao escrever sobre o relato de Marguerite Duras *A doença da morte*.

O diálogo que sustentam Maria e Josemar, os protagonistas de *Sangue*, e que é a forma discursiva que o relato toma, marca um crescendo entre a palavra posta em masculino e a palavra posta em feminino; não há tradução possível. São duas linguagens cifradas na cultura. Assim como a língua da tradução é outro lugar do sentido, na língua feminina há um processo de significação, de outorgamento do sentido diferente da masculina. O que se debate em *Sangue* é o tema da verdade. Maria da Glória sempre está fazendo perguntas sobre a verdade e sempre essa verdade é posta em dúvida. Como a literatura, que é a palavra posta em dúvida, o tema da verdade circula no texto. Pretende-se querer saber realmente a verdade, saber se se é amado, acreditar que se ama, saber por que se ama ou não se ama. Também se deseja saber por que se ama ou não se ama e se deseja poder amar e ser amado.

Na primeira parte de *Sangue*, Maria da Glória pergunta para saber a verdade e finalmente é abandonada depois de ser, supostamente, possuída. Na segunda parte, Maria da Glória pergunta para poder acusar. Josemar é abandonado, porque a sociedade não aceita essa relação e põe a circular um discurso discriminatório: “diziam que eu era um aproveitador sem vergonha”, “a mãe dela disse que eu era pobre e filho de uma empregada”. No ir e vir das coisas, a origem proletária de Josemar e as dúvidas sobre seu “sangue” se confrontam com a pele branca de Maria da Glória e seu cabelo loiro. Da verdade ficam poucas evidências.

Na tragédia clássica, o excesso de amor mata. No romance de Puig, o excesso de amor ao que parece enlouquece. Maria da Glória parece ter ficado louca. As versões proliferam e circulam, sempre girando ao redor da indagação da verdade, uma verdade que se demora. Em *Cai a noite tropical*, último romance que Puig escreve em sua etapa de Brasil, o relato é posto na boca de duas argentinas. A forma predominante também é um diálogo, nesse caso em torno de uma conversa confidencial. Neste romance a verdade também trapaceia, mas o tradutor se retira: escreve na própria língua enquanto reflete sobre a brasilidade. Ainda que nesta trama os gêneros

sexuais também debatam, a história é contada, não falada pelos protagonistas da batalha amorosa.

Em *Sangue de amor correspondido* a leitura argentina, a única que realizamos, nos deixa à margem de qualquer tipo de costume ou cor local. Se Puig realizou o esforço de escrevê-lo em português e em seguida traduzi-lo foi porque esse texto precisava do sangue, da filiação do sangue, da verdade do sangue, que no caso da escrita é a língua. Produzida a operação de tradução o que passa de um mundo cultural ao outro é a sangue dos amantes como escrita.

NOTAS:

¹ Este artigo foi escrito em 1997 por ocasião do “Encuentro Internacional Manuel Puig”, realizado em La Plata. Para este dossiê, as questões vinculadas com a literatura, a tradução e a comunidade estão vigentes de novo. A proposta de traduzir este artigo para o português me seduziu por seu jogo múltiplo: ser traduzida pela primeira vez para o português com um texto que aborda o tema da tradução, não só da letra, mas também do sangue. Talvez hoje voltasse a ler Puig sob o novo olhar que me inspiram certas leituras de Jacques Rancière, de modo que acrescentei ao artigo original uma epígrafe do filósofo.

BIBLIOGRAFIA:

ALBERONI, Francesco. *Te amo*. Barcelona: Gedisa, 1997.
 BARTHES, Roland. *Mitologías*. México: 1986.
 BENJAMIN, Walter. *La tarea del traductor*. Buenos Aires: Sur, 1967.
 _____. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
 BLANCHOT, Maurice. *La comunidad inconfesable*. México: Vuelta, 1992.
 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka, por una literatura menor*. México: Claves, 1990.
 GARCIA RAMOS, Juan Manuel. *Manuel Puig*. Ediciones de Cultura Hispánica: Madrid, 1991.
 HERITIER AUGÉ, Françoise. “El esperma y la sangre. En torno a algunas teorías antiguas sobre su génesis y relaciones”. In: *Fragments para una historia del cuerpo humano*. Madrid: Taurus, 1992.
 JOSEF, Bella. “Homenagem a Manuel Puig”, UFRJ. *Revista América Hispânica*, Rio de Janeiro, 1992.

PUIG, Manuel. *Cae la noche*. Santiago de Chile: Seix Barral, 1989.

_____. *Maldición eterna a quién lea esas páginas*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.

_____. *Sangre del amor correspondido*. Barcelona: Seix Barral, 1982.

RITVO, Juan B. “La lengua de la traducción”, *Revista Paradoxa*, Año 1, N1, Rosario, 1986.

SINGER, Irving. *La naturaleza del amor*. Tomo 2 (Cortesano y romántico), México, 1992.

SEMBLANZAS



Presentación

Dos gobiernos, dos continuidades esperadas. El legado de Lula y una evaluación entusiasta y positiva del ciclo kirchnerista estimulan a construir semblanzas. Presentamos dos lecturas de lo que va de esos mandatos, no como contrapuestas, sino como visiones diferentes sobre dos fenómenos que aún con cuestiones en común se diferencian. Desvíos y expectativas con relación a ambos gobiernos son cuestiones a dilucidar. Estas escrituras plantean expectativas y señalan frustraciones. El hecho excepcional de que Brasil y Argentina estén gobernados por dos mujeres, por primera vez en la historia, abre paso al consenso o al disenso, siempre como caminos para la construcción de las narrativas que en ambos casos son continuidad de un proyecto anterior.

Dilma Rousseff e a encruzilhada do desenvolvimentismo tecnocrático

Idelber Avelar

Contra a teologia da necessidade, uma pragmática da suficiência. Contra a aceleração do crescimento, a aceleração das transferências de riqueza, ou circulação livre das diferenças; contra a teoria economicista do desenvolvimento necessário, a cosmo-pragmática da ação suficiente: a improdução como meta, a involução intensiva como projeto coletivo de vida. Contra o mundo do “tudo é necessário, nada é suficiente”, e a favor de um mundo onde “muito pouco é necessário, quase tudo é suficiente”. Quem sabe assim tenhamos um mundo a deixar para nossos filhos.

Eduardo Viveiros de Castro'

A passagem do governo Lula ao governo Dilma, supostamente de continuidade estrita, poderia ser resumida numa frase: naquele, havia três ministérios, o da Cultura, o da Natureza (Meio Ambiente) e o do Mercado (ou seja, todos os outros), enquanto que no governo Dilma restou este último, o Ministério do Mercado. A Cultura foi entregue à indústria do copyright e da propriedade intelectual e já não há, propriamente falando, um Ministério do Meio Ambiente capaz de se opor minimamente à sanha desenvolvimentista ancorada no barragismo e na expansão da fronteira agrícola. Estes processos –a intensificação da colonização da Amazônia e a interrupção da promoção de uma ética hacker do compartilhamento na cultura– poderiam sugerir que há uma ruptura radical entre o governo Lula e o governo Dilma. Não é o caso, e sugeri-lo seria falso com os

fatos e injusto com a atual Presidenta. Mas o governo Dilma teve, nestes primeiros onze meses, o mérito e o demérito de tornar visível o que já era problemático no próprio governo Lula, e que permanecia relativamente encoberto sob o tremendo carisma, a notável inteligência política e os não desprezíveis sucessos de Lula na área social. Este texto trata dessa passagem, em que se conjugam a continuidade e a ruptura num momento crítico do capitalismo brasileiro.

O lulismo é o mais bem-sucedido pacto de classes da história do Brasil. Só Getúlio Vargas é comparável em ganhos reais para a classe trabalhadora sem ameaça substancial ao *status quo* das classes dominantes. O primeiro mandato de Lula (Janeiro 2003-Dezembro 2006) foi marcado pelo ajuste fiscal, a ortodoxia monetária e a reforma da Previdência, que indispuseram o governo com sua base de esquerda e geraram a ruptura no PT que daria origem ao PSOL. Pouco a pouco, no entanto, a receita keynesiana se juntaria à ortodoxia monetarista. Fortes investimentos em infraestrutura, expansão do crédito, programas de transferência de renda e aumento do poder de compra do salário mínimo –que teria um ganho real de 70% durante os dois mandatos de Lula–, acompanhados de iniciativas focalizadas (como o ProUni, que levou centenas de milhares de jovens pobres à universidade através de um programa de bolsas que transfere dinheiro público para o ensino privado) sentariam as bases da emergência de um “capitalismo popular”, como o denominou Gilberto Maringoni. A sua característica central é a integração das classes populares ao universo do consumo com ganhos reais, combinada com a manutenção de uma

muito mais brutal transferência de riqueza para os rentistas da dívida pública, através de altíssimas taxas de juros. A distribuição de renda entre os assalariados melhora, mas a participação do salário na renda nacional não se altera significativamente. Segundo dados do IPEA, essa participação alcançou um pico de 50% no final dos anos 50, chegou a 35,2% em 1995 e caiu paulatinamente durante o governo Fernando Henrique Cardoso, até o piso de 30,8% em 2004, recuperando-se de forma tímida sob Lula, para um patamar de 34% em 2010.²

Quando se inicia a campanha eleitoral de 2010, o Brasil já havia retirado 29 milhões de pessoas da pobreza e Lula desfrutava de uma popularidade superior a 80%. Vai aos poucos se dissolvendo a vantagem que tinha o candidato de oposição, José Serra (PSDB), a de ser muito mais conhecido que a candidata lulista Dilma Rousseff (PT), ex-militante de perfil tecnocrático que nunca havia enfrentado uma eleição, e que vinha de mandatos como Ministra das Minas e Energia entre 2003 e 2005 e, a partir daí, Ministra-Chefe da Casa Civil, depois que o escândalo do chamado mensalão derrubou o titular da pasta, José Dirceu. A oposição, perdida entre dois discursos contraditórios—por um lado afirmar que o lulismo era uma mera continuação de Fernando Henrique, portanto desprovido de méritos próprios e, por outro, pintar o lulismo como responsável por corrupção e aparelhamento inéditos–, recorreu ao gorilismo e ao fundamentalismo religioso como estratégias desesperadas de campanha, incompatíveis até mesmo com a história de seu candidato. José Serra, afinal de contas, havia sido líder estudantil nos anos 60, fora ligado à Cepal nos anos 70 e, ao longo dos anos 80, vinculou-se à ala estatizante e desenvolvimentista do PMDB, não tendo qualquer histórico de aproximação com a extrema-direita e não sendo, ele mesmo, um homem de fé. A campanha, no entanto, foi de fanatismo religioso jamais visto nas eleições presidenciais brasileiras. A responsabilidade aqui cabe à coalizão liderada por José Serra, que tentou mobilizar, especialmente, o sentimento anti-aborto da maioria da população brasileira. Mas a coalizão liderada por Dilma Rousseff tampouco está isenta de culpa, na medida em que não politizou o debate e preferiu levar também sua candidata a uma peregrinação por igrejas, em vez de insistir no fato de que a única relevância do tema religioso numa eleição se limita à garantia de que o Estado manterá a liberdade de culto. Essa atitude terá o seu impacto no próprio governo iniciado em 01 de janeiro de 2011.

Dessa ofensiva religiosa desatada durante a campanha, as maiores vítimas durante o governo Dilma têm sido gays e lésbicas. Uma onda de ataques homofóbicos em todo o país, com espancamentos e mortes de gays, lésbicas, travestis e transsexuais, tem sido a tônica quase diária em 2011. O material didático anti-homofobia que seria adotado pelo governo federal nas escolas do país, depois de torpedeado pela bancada teocrata do Congresso, foi retirado de circulação pelo governo. Pior, a Presidenta deu uma lamentável entrevista em que afirmava que “o governo não permitirá propaganda de opção sexual”, como se nesta matéria lidássemos com “opção”, como se um material de conscientização acerca da homofobia fosse “propaganda” de orientação homossexual e como se, de qualquer forma, fazer propaganda de orientação sexual fosse possível ou efetivo. O Projeto de Lei 122, de autoria da Senadora Marta Suplicy (PT-SP), que tipifica o crime de discriminação por orientação sexual, tem sido bombardeado pela bancada teocrata com o argumento de que ele fere a “liberdade de culto”, e é visível o descompromisso do governo com sua defesa. Uma série de iniciativas de governos petistas, como o estadual do Acre e o municipal de Betim (MG), tem incluído a construção de Parques Gospel ou Batismais com verbas públicas, em flagrante contradição com a Constituição Federal. As justificativas do governo para as concessões giram em torno do tema da governabilidade, apesar de que Dilma possui a mais sólida maioria legislativa já desfrutada por um presidente no Brasil moderno. O fato é que o país vive hoje uma perigosa ofensiva teocrata, em meio à qual os defensores de nosso ainda não completamente efetivado estado laico olhamos com certa inveja a Argentina, onde o casamento igualitário já foi aprovado e onde a Presidenta Cristina Kirchner ofereceu contundentes declarações em sua defesa e em repúdio ao fundamentalismo religioso. Não só gays e lésbicas, mas também os membros das religiões afro-brasileiras têm sido vítimas de constantes ataques físicos, morais e imobiliários das forças teocratas.

Talvez os dois mais significativos retrocessos de início de governo tenham se dado nas áreas de segurança pública e cultura. Naquela, a ruptura aconteceu aos 21 dias, com a demissão do Secretário Nacional de Política sobre Drogas, Pedro Abramovay, que simplesmente defendeu, numa entrevista a *O Globo*, a mais sensata das propostas: a possibilidade de penas alternativas a pequenos traficantes não violentos, conjugadas

Dilma Rousseff e a encruzilhada do desenvolvimentismo tecnocrático

com outras políticas de prevenção e tratamento para viciados. Basta ler a entrevista para ver que Abramovay não defendeu nada que se assemelhasse a um “liberou geral”. O então Secretário, inclusive, enfatizou que, entre os extremos da “guerra contra as drogas” e a legalização, há um amplo leque de opções. Não foi cowboy o suficiente para o Ministro da Justiça, José Eduardo Cardozo que, com o apoio da Presidenta Dilma, decepou-o antes que ele completasse um mês no novo governo. Dali em diante, o Brasil só reforçou seu descompasso com outros países, como Portugal e Argentina, que têm experimentado políticas mais inclusivas e inteligentes, menos históricas, proibicionistas e militarizadas para o problema das drogas. Não há horizonte de avanços nesta questão, e a visão escolhida pela Presidenta Dilma parece ser uma réplica da estratégia fracassada do Partido Democrata dos EUA na questão da segurança: tentar parecer mais cowboy, proibicionista e linha dura que a própria direita. É exatamente o que o Brasil, cuja população carcerária triplicou entre 1995 e 2010 e já é maior que capitais como Aracaju ou Cuiabá, não precisa.

No caso do Ministério da Cultura, a ruptura foi ainda mais visível e abrupta. Um dos traços inegáveis da gestão de Gilberto Gil e, depois, de Juca de Oliveira, havia sido retirar a discussão acerca de qual conteúdo privilegiar--debate histórico da esquerda brasileira—e focar-se na criação de condições políticas, econômicas e jurídicas para a circulação de cultura produzida pelos próprios sujeitos populares, independente de seu conteúdo. O apoio ao modelo Creative Commons de compartilhamento e ao software livre, iniciativas como a Casa de Cultura de Digital e, muito especialmente, os Pontos de Cultura (mais de 4.000 empreitadas coletivas espalhadas pelo Brasil, potenciadas pelo Ministério mas protagonizadas pelas próprias comunidades) revolucionaram a relação entre Estado e cultura.³ O MinC Gil/Juca rompe com outro velho dogma da esquerda: trata a produção cultural em diálogo com as novas tecnologias, sem demonizá-las. Entende que não é possível pensar uma política cultural de esquerda sem uma compreensão renovada do papel do audiovisual, da internet, das novas técnicas de reprodutibilidade digital. Entende também que não é papel do Estado estabelecer distinções entre a cultura que seria autenticamente brasileira e aquela que não o seria. Nesse sentido, foi o primeiro ministério da cultura do país que incorporou as lições do tropicalismo. Além disso, o MinC Gil / Juca abandona de vez o dirigismo tradicional da

esquerda e, ao invés de trabalhar com a ideia de “levar” cultura à sociedade, estabelece, com o projeto dos Pontos de Cultura, a concepção de que a cultura já está sendo produzida pelos sujeitos sociais. O que há que se fazer é criar teias, redes, possibilidades de circulação. O MinC Gil / Juca também questiona o terreno reservado à cultura como adorno beletrístico e passa a colocar em xeque os seus sustentáculos econômicos — daí o projeto de revisão da lei de direitos autorais, que se choca diretamente com os interesses do lobby das patentes e da propriedade intelectual. Com uma multiplicidade de fóruns, consultas públicas, congressos e encontros, o Ministério gera uma massa crítica que se sente cada vez mais incluída, cada vez mais agente do movimento vivo da política cultural.

Na transição para o governo Dilma, através de canais do próprio PT, se articulam os setores hegemônicos da cultura que haviam sido preteridos pela revolução Gil / Juca: membros da chamada “classe artística” (metonímia que designa, nestes debates, a indústria fono-cinematográfico-teatral do Rio de Janeiro e de São Paulo, descolocada por uma concepção nova, antropológica de cultura), apparatchiks da máquina burocrática do PT e a indústria do copyright e da propriedade intelectual, que teve seus interesses contrariados na gestão anterior. Esses setores convergem em torno do nome de Ana de Hollanda, cantora e compositora que, como figura pública, até então era inexpressiva. Alguns dos articuladores de seu nome contavam com isso para aceder depois ao cargo. Isso acabou não acontecendo (pelo menos até agora) e o MinC imediatamente se lançou à desmontagem do legado de Gil / Juca. O projeto de flexibilização dos direitos autorais, que havia passado por seis anos de debate no governo Lula, recebido mais de 7500 contribuições e sido tema de dezenas de reuniões e seminários em todo o país, foi abortado. A licença Creative Commons no site do Ministério, um gesto simbólico de profunda importância da gestão anterior, foi substituída pela marca do copyright. O ECAD, a malfadada agência arrecadadora de direitos autorais que atua com total impunidade e falta de transparência, exercendo poder draconiano sobre a execução de canções até em festas de aniversário e consultórios de dentista, passou a ter peso significativo no Ministério, e o objetivo de regulá-la, já encaminhado na gestão Gil / Juca, ficou cada vez mais longínquo. Um dos maiores especialistas em direitos autorais do Brasil, Marcos Souza, foi demitido da Diretoria de Direitos Intelectuais e substituído por uma advogada ligada

ao lobby da propriedade intelectual, Marcia Barbosa. No Ministério da Cultura, o quadro é de espantoso retrocesso.⁴

Mas nenhuma área emblematiza tão dramaticamente o contraste entre o ideário original do PT e o plano do governo Dilma como o trato à Amazônia. É verdade que aqui há muito mais continuidade que nos outros dois exemplos. Pese à atuação de Marina Silva no Ministério do Meio Ambiente, entre 2003 e 2008, anos durante os quais se conseguiu uma redução significativa no desmatamento, já em 2005, com a chegada de Dilma Rousseff à Casa Civil, se consolidava no governo a concepção desenvolvimentista no trato com a Amazônia. É dessa data, e de responsabilidade de Dilma, a ressurreição do mais polêmico e devastador projeto da atualidade no Brasil, a usina hidrelétrica de Belo Monte, uma mega-barragem no Rio Xingu que foi inicialmente concebida em 1975, pela ditadura militar. Tomada como questão de honra pela Presidenta, que se recusa a ouvir indígenas, lavradores e ribeirinhos afetados, a obra foi inicialmente orçada em R\$ 4,5 bilhões. Hoje, ela já se encontra oficialmente em R\$ 26 bilhões, com estimativas de que não sairá por menos de R\$ 32 bilhões, 80% dos quais é dinheiro público. A implantação do projeto tem sido marcada por irregularidades jurídicas, com dispensas de licitação legal, ausência de oitivas às populações indígenas afetadas, condicionantes ambientais não cumpridas e intensas pressões sobre o Ibama, que levaram, inclusive, ao pedido de demissão de seu Presidente, Abelardo Bayma Azevedo, para a nomeação de um substituto mais dócil ao projeto, Curt Trennepohl.

Uma enorme bibliografia escrita por especialistas em energia, como Oswaldo Sevá, da UNICAMP, que estuda o projeto há 23 anos,⁵ Procuradores da República, como Felício Pontes Jr., do Ministério Público Federal no Pará, antropólogos do quilate de Eduardo Viveiros de Castro e jornalistas e lideranças populares da região já demonstrou que a grande beneficiária do projeto não é a população brasileira, mas a indústria do alumínio e que haverá extinção ou diminuição expressiva de espécies de peixes na Volta Grande do Xingu, causando insegurança alimentar para os indígenas, ribeirinhos, extrativistas e trabalhadores rurais da região. Todos os estudos demonstram que os Juruna, da Comunidade Paquicamba, estavam corretos quando previram, dez anos atrás: “vamos ficar sem recursos de transporte, pois onde vivemos vamos ser prejudicados porque a água do Rio vai diminuir, como a caça, vai aumentar a praga de carapanã com a baixa do

Rio, aumentando o número de malária, também a floresta vai sentir muito com o problema da seca e a mudança dos cursos dos rios e igarapés”.⁶ Altamira já vive hoje uma situação caótica, de migração descontrolada e aumento significativo das taxas de criminalidade, incluindo-se abundante violência sexual contra crianças.

Muito mais poderia ser dito, tanto negativo -por exemplo, o tremendo recuo da base do governo na aprovação da Comissão da Verdade encarregada de investigar (sem punir) os crimes da ditadura, e que acabou saindo mutilada, boicotada e sem poder- como no âmbito mais positivo -o lançamento do programa Brasil sem Miséria, que já incorporou 1,3 milhão de crianças ao Bolsa-Família, dando sequência ao modelo petista de desenvolvimentismo com medidas compensatórias de transferência de renda. Mas há que se encaminhar uma conclusão, que eu deixo ao leitor sob a forma de perguntas.

Sabendo-se que o atual paradigma de formação de superávit comercial às custas da expansão da fronteira agrícola é concentrador e, a medio prazo, insustentável e suicida, como articular a urgente mensagem ambiental num contexto em que o ufanismo do “Brasil potência” a torna particularmente impopular? Quem será capaz de articular pontes entre o ambientalismo e o combate à desigualdade social, de tal forma que a nova Classe C seja permeável à urgente mensagem de que fazer hidrelétricas e exportar soja até a água e o solo acabarem não é exatamente um bom plano? Como fazer o balanço de um momento histórico em que o PT parece ter perdido em definitivo o compromisso com os movimentos sociais mais independentes na defesa dos pobres, levando de roldão uma militância já convertida em apparatchiks em visível processo de fanatização? Como conter o assustador avanço teocrata se um governo supostamente de esquerda faz a ele todas as concessões possíveis? Como elaborar uma política de genuíno respeito e carinho pela Amazônia em meio a tantas violências cometidas contra ela, com a ação e/ou a cumplicidade do governo? Não seria este o momento ideal para se questionar a mitologia do “Brasil potência” que emerge e ouvir, por exemplo, a mensagem do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST) em favor de um modelo de sociedade menos predatório, menos arrogante, menos grandioso mas, no fundo, mais feliz? Tenho a convicção de que sim, embora tenha também a suspeita de não vai acontecer.

NOTAS:

¹ A citação vem do texto magistral de Eduardo Viveiros de Castro, “Desenvolvimento econômico e reenvolvimento cosmopolítico: da necessidade extensiva à suficiência intensiva”, publicado no *Sopro* 51:

<http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/suficiencia.html>

² Gilberto Maringoni, “Um novo pacto de classes?”

http://www.cartamaior.com.br/templates/colunaMostrar.cfm?coluna_id=5055

³ Sobre os Pontos de Cultura, ver especialmente o livro de seu idealizador: Célio

Turino, *Ponto de Cultura: O Brasil de baixo pra cima*. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.

⁴ Sobre os rumos do MinC, há uma série de textos meus disponíveis na internet. Ver especialmente: “Do MinC 1 ao MinC 2: A cultura e a retórica da gestão no Brasil”:

http://www.idelberavelar.com/archives/2011/01/do_minc_1_ao_minc2_a_cultura_e_a_retorica_da_gestao_no_brasil.php

e “Quem ignora o quê e quem omite o quê na cultura: Uma resposta e 15 perguntas para Morgana Eneile”:

http://www.revistaforum.com.br/conteudo/detalhe_noticia.php?codNoticia=9224

⁵ *Tenotã-Mo: Alertas sobre as consequências dos projetos hidrelétricos no Rio Xingu*, org.

Oswaldo Sevá Filho. São Paulo: International Rivers Network, 2005. Alguns escritos de Oswaldo Sevá sobre o tema estão compilados em “Belo Monte, Belo Monstro”,

no *Correio da Cidadania*:

<http://www.correiocidadania.com.br>

<http://www.correiocidadania.com.br>

⁶ Ver o blog feito pelo Procurador do Ministério Público Federal no Pará, Felício

Pontes Jr., com a história judicial do caso:

<http://belomontedeviolencias.blogspot.com/>

Cristina K: La escena populista como celebración

Ana Amado

1.

En un libro dedicado a analizar las distintas formas de sexismo del lenguaje periodístico que escribí en los noventa junto a colegas latinoamericanas de Fempress, puse como ejemplo un titular del diario *Clarín* sobre la mayor presencia femenina en el Parlamento por la aplicación de la ley de cupos. “Política con tacos altos”, decía el encabezado del artículo, ilustrado con la fotografía de unas piernas anónimas descubiertas y calzadas con tacos aguja, en un alarde de limitación creativa y sobre todo de devaluación explicativa que implicaba anunciar la entrada de las mujeres en la cámara a través de un tipo de calzado. Casi dos décadas más tarde, Cristina Kirchner deja esa sospecha sin sustento o en todo caso la lleva al límite de la paradoja cuando en sus roles de parlamentaria primero y de presidenta después, demuestra con creces que la atención por el maquillaje y el vestuario no restan eficacia a la actuación política. O que para ella forman parte inescindible de la política como escena.

Como es evidente, no es el énfasis en la apariencia el modelo seguido por su pares de sexo en ejercicio del poder, el presidencial o cualquier otro, afectas sin excepción a la practicidad de la melena corta, el talleur básico y un maquillaje invisible para encarar la gestión de cada día. Para Cristina, en cambio, el pelo largo con extensiones, las uñas esculpidas, el rimmel y el *pancake*, integran un combo que con desparpajo adjudicó a una necesidad temprana de su parte de salir al mundo “pintada como una puerta”, estilo que junto a su debilidad por un vestuario no precisamente minimalista la ayudó a configurar una apariencia llamativa, de formas rotundas. Y si

desde la muerte de Néstor Kirchner en octubre de 2010 matizó ligeramente los tonos del maquillaje y adoptó el negro para la ropa, esa opción no contrajo para nada la potencia y la energía que irradia su imagen marcadamente sexuada. Por muchos motivos, esa imagen ya no eriza la piel del principismo feminista. Al parecer, tampoco la de muchos sectores de una sociedad turbulenta en sus manifestaciones que durante los primeros años del mandato presidencial de Cristina manifestaba con atajos inconscientes o con gruesos epítetos (con preferencia por el polivalente “yegua”) la dificultad de asumir el cuerpo del poder erotizado que imponía su presencia. El apoyo que le restaron las provincias grandes y los mayores centros urbanos en la elección de 2007 y luego en la de renovación legislativa del 2009 –rareza de la Constitución argentina esta renovación parcial cada dos años–, originada entre otras razones por el conflicto desatado con poderosos sectores agropecuarios a raíz del aumento aplicado al impuesto a las importaciones, invirtió esa tendencia en las recientes elecciones. Por el contrario, manifestó su actual entusiasmo engrosando el aluvión de votos para la reelección de Cristina que en términos políticos, conjugados a partir de una ausencia real (la de “El”, como designa públicamente a Kirchner desde su fallecimiento) y de una ausencia virtual (la de un partido político de pertenencia) le pertenecen solo a “ella”.

2.

En una demostración cabal de que “solo hay cuerpos y lenguajes”, como dice Alain Badiou, Cristina abonó la energía de su presencia física con

una capacidad expresiva y una fluidez oratoria que en este país coronaron todo un acontecimiento en el terreno de las discursividades políticas. Más que nada, por el suplemento de verdad que fue imponiendo para temas por demás heterogéneos dirigidos a cada uno/a y a todos, en ocasiones grandes y pequeñas, cotidianas y excepcionales, institucionales o académicas, a partir de argumentos que incorporan el conflicto como base de la exposición (replicar siempre a una situación dada, a algo o alguien) o en todo caso, con evidencias que dan la dimensión exacta de una causa que defender y de intereses que condenar. Al utilizar el lenguaje de la política fuera de las precisiones de diccionario que integran las demandas de republicanismo Cristina consolidó un estilo que simultáneamente y según los sectores, se reprueba o se festeja como populista. Puede decirse que este es el carácter de sus intervenciones públicas como cuadro político en las dos últimas décadas, pero que perfeccionó desde su acceso a la presidencia en 2007 y profundizó en el último año en cuanto al énfasis en el decir, la fuerza y la vehemencia de una voz encarnada. Esa oralidad enfática suele oírse como una cadencia autoritaria, sin embargo ella afinó con los años en el poder la capacidad de matizar emotivamente aquellas escenas donde funde coreografías de la intimidad con el teatro colectivo de toda estrategia política. El discurso con el que hizo su reaparición pública a los cinco días de la muerte repentina de Néstor Kirchner, su compañero en la vida y la militancia por 35 años y a la vez referente central hasta ese momento del partido peronista y artífice de su vertiente progresista que es el Frente para la Victoria, es un modelo ejemplar de extrema contención emocional que merece citarse in extenso. Ese día, con voz quebrada pero en control, Cristina puso públicamente en orden sus sentimientos : “He leído acerca de mí que este sería mi momento mas difícil, pero no es el más difícil sino el más doloroso. El dolor es algo diferente a las dificultades o a las adversidades”. Aclaró que éstas fueron muchas en su vida personal y política, pero “el dolor es otra cosa. Este es el dolor más grande que he tenido en mi vida, he perdido a mi compañero durante 35 años, compañero de vida, de lucha, de ideales. Pero no voy a utilizar la cadena nacional para hacer terapia emocional sino aprovechar estos breves minutos para agradecer a todos y a todas, hombres y mujeres que se movilizaron, que quisieron verlo, que quisieron despedirlo a “él” (además de agradecer los presente que le dejaron en su nombre, allí surgiría la forma favorita de nombrarlo

en adelante: “él”). “Sobre todo quiero decirle a todos los argentinos que tengo un gran sentido de la responsabilidad...y que en memoria de “él” la ejerceré hasta las últimas consecuencias (...)”

No cabe ninguna duda que lo hizo: no solo retuvo firmes las riendas del poder sino que puso literalmente el cuerpo al vendaval desatado por los grandes medios que agudizaron un discurso opositor destituyente y suicida al predecir, en medio del sepelio del ex presidente, el fin del kichnerismo y por lo tanto la caída anticipada del gobierno de Cristina, cuyo poder juzgaban implícitamente como vicario. Ante una sociedad cuya memoria histórica relaciona al peronismo con duelos que preceden a tragedias, o a tragedias por la defección de gobernantes incapaces de enfrentar crisis terminales como las desatadas en 2001, ella alimentó los emblemas de la figura presidencial con la fortaleza sostenida en todas las variables conocidas del control y la personalización de las decisiones. En una sociedad machista como la argentina, se volvió habitual ver su figura detrás del atril u oír sus discursos dirigiéndose a los poderes fácticos y no siempre amigables o dispuestos a la negociación –empresarios, sindicatos, militares, sectores industriales, empresariales, etcétera-, profundizando las líneas centrales del “modelo” que sustenta su gobierno. Y sobre todo preservando la gobernabilidad a lo largo de este último año.

3.

Subrayar como hice hasta aquí los atributos formales con los que Cristina compone su peculiar coreografía de poder no implica restar importancia a las políticas implementadas y sus efecto sobre el contundente 55% de votos con los que fue reelegida. Pero es evidente que la calidad y jerarquía de sus apariciones públicas se vieron potenciadas por un manejo notable de los ritmos emocionales de cada discurso, recurso que lejos de tributar a la falsedad de propósitos que le fueron errónea o malignamente atribuidos por sus críticos, encajan en una impecable coherencia entre letra y acción que requiere la escena política. “Cuando su tono pasa por la purificación del llanto, la fuerza se vuelve más sutil y compleja: no es la de quien la tiene sino la de quien la pierde a cada rato pero se repone en nombre de una causa mayor”, definió María Moreno ese momento bisagra de duelo y reparación con el que Cristina ejerció durante el último año de viudez cada uno de sus desempeños públicos, sin dejar de matizarlos con humor,

Cristina K: La escena populista como celebración

reconvenciones autoritarias o regaños de madre contenedora en nombre de intereses del colectivo de la nación. En cada aparición reciente redobla las menciones de la fábrica como motor de progreso, y el aliento a utopías técnicas necesarias en una etapa de industrialización pero que precisan del auxilio de las ciencias duras, a las que se dedica a propagandizar con el tono entre regañón y optimista de una madre ordenando un desarreglo doméstico. Insiste en el aprendizaje de las matemáticas como garantía de conocimiento sustentable, o de la ingeniería, a la que se preocupa en subrayar como área de vacancia en el país, y por lo tanto recomienda con insistencia a los jóvenes elegirla con visión de futuro y vocación patriótica. La oratoria fluida y articulada de la presidenta alterna argumentación con interpelaciones veloces sobre todo al auditorio de jóvenes, cuyas efusiones suele controlar con divertidas admoniciones, utiliza comparaciones, veloces metáforas y advertencias que clarifican su posición (“no se confundan, no somos neutrales...”). Pero no todo se reduce a las enunciaciones verbales. Hay un texto escrito de Cristina, el prólogo a los cuentos infantiles del escritor brasileño Monteiro Lobato, de profusa circulación en nuestro país durante los años cincuenta. En él rescata con minucia las peripecias y los rasgos visuales que acompañaron en su infancia la lectura de *Las travesuras de Naricita y Perucho*, los dos niños fantasiosos de aquel autor, rodeados en cada aventura por un elenco estable de personajes. Lo interesante del escrito es el relato de las dos escenas en que rememora el encuentro con estas figuras de su niñez. Una de ellas fue en el año 1976, “cuando en nuestra biblioteca familiar (...)se habían incorporado otros textos” Y los enumera: “Junto a Monteiro Lobato, estaban Hernandez Arregui, Rodolfo Puiggrós, Scalabrini Ortiz, Marechal, Cooke Fanon, Walsh, Peron, Darcy Ribeiro, Paulos Freire, Sartre, Camus y tantos otros. Las fantasías habían dado paso a las utopías, las aventuras a la militancia, el conocimiento puro y casi aséptico a otros conocimientos: el del entramado cultural que, al amparo de dictaduras militares recurrentes, sumía en la desinformación y la expoliación a nuestro país y a nuestra Latinoamérica”. Recientemente casada con Néstor Kirchner, había transcurrido poco tiempo desde el golpe militar, cuando encontró que su hermana disimulaba forrando con las imágenes de Naricita y Perucho las tapas de los libros considerados subversivos. La segunda escena transcurre muchos años después: “Tenía 55 años y era la presidenta de la Argentina, en visita a la hermana República

Federativa de Brasil. Compartía la mesa con Luis Ignacio Lula Da Silva, su presidente y Celso Amorin, su canciller, entre otros. De repente, en la conversación volvieron a aparecer Naricita y Perucho – nunca voy a recordar el motivo. Celso hace referencia a Monteiro Lobato y entonces le conté acerca de mis lecturas infantiles. No lo podía creer. Eran también sus preferidas. Allí surgió la idea de patrocinar por parte del gobierno de Brasil una nueva edición de las aventuras de Naricita y Perucho, esta vez prologada por mí. Y aquí estamos (...)No sé si este será mi último encuentro con estos niños entrañables, ni si los hijos de mis hijos leerán libros o serán definitivamente atrapados por Internet. No lo sé. Espero que no, por ellos. Se perderían el placer indescriptible de abrir un libro y no saber qué van a encontrar, a imaginar, a fantasear. Se perderían las sensaciones que provoca atravesar esta vida construyendo utopías y abriendo caminos, que parecían definitivamente cerrados para nuestro país y nuestro continente. Por eso, espero nuevos encuentros. Por ellos y para nosotros. En definitiva, para todos (A Naricita y Perucho, a Emilia y el Vizconde, a Anastasia y doña Benita y a todos los que contribuyeron a alimentar mis sueños y forjar mis utopías, Cristina Fernandez de Kirchner. Olivos, 20 de febrero de 2010)”.

4. El aluvión de votos que recibió Cristina en su reelección es proporcional a los números de una economía que apaña por ahora a casi todos los sectores (y el adverbio aproximativo pretende en este caso señalar las diferencias y las desigualdades que aún subsisten para aquellos cuya vulnerabilidad aún necesita de reparación). Y a medidas políticas y económicas que ella o su elenco enumeran hasta el cansancio, pero vale la pena consignar aquí. En estos últimos años disminuyeron los índices de la desocupación, la pobreza y la indigencia, se estableció por leyes la Asignación Universal por Hijo, la Asignación Prenatal, la del matrimonio igualitario, la Ley de Medios, se estableció la captación parcial de la renta agraria diferencial a través de las retenciones, se estatizaron los fondos de las jubilaciones privadas para recuperar los aportes previsionales de los trabajadores, hubo aumentos sustanciales en el monto de las jubilaciones (y también de la masa de jubilados sin aportes), a la par de enfrentamientos permanente con las grandes corporaciones mediáticas. Todo bajo la estrategia económica central que consistió en continuar la senda de desendeudamiento

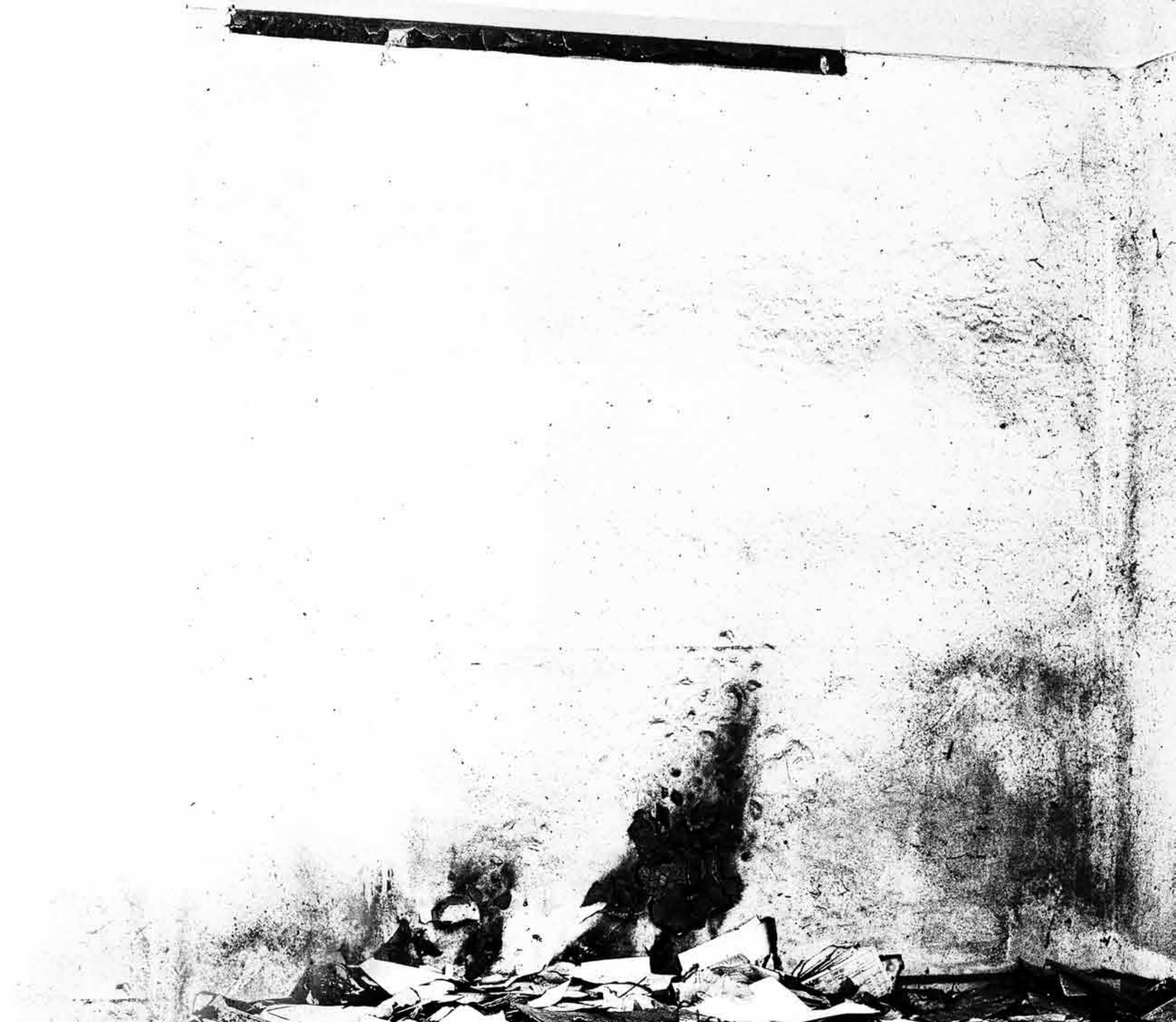
trazada por Néstor Kirchner al cancelar la deuda con el FMI, y cuidar una política de empleo como base de estrategias de inclusión de las clases más desposeídas. La aplicación de subsidios que la hacen posible es hasta ahora resguardada por un superavit fiscal inédito en un país que ostenta récords de catástrofes económicas en su historia no demasiado lejana. Hacia el exterior se tomaron medidas estratégicas como dar la espalda a Estados Unidos y su liga de libre comercio (ALCA) y anudar en cambio lazos con países latinoamericanos formalizados en el Mercosur y expandidos al resto de los países aliados a través de Unasur. La presidenta no deja de mencionar en sus discursos internos y los que pronuncia afuera del país, que a Argentina le fue bien con Sudamérica y sobre todo con Brasil como principal socio de su comercio exterior. No solamente está en la misma zona geográfica, sino que además hubo una decisión de priorizar ese lugar para una creciente cercanía y múltiples intercambios.

Cuando hace unas semanas Cristina Kirchner habló en Cannes en la reunión del G-20, fue escuchada con atención porque venía de un país que, a diferencia de unos años atrás, logró elevarse del pozo donde están sumidos ahora italianos y griegos. Fue, junto con el de Dilma, uno de los discursos más contundentes desde la heterodoxia económica, producto de una experiencia en la que achicamiento o ajuste condujeron a callejones sin salida, mientras probaron que la preservación del empleo y el sostén del consumo abrieron caminos de salida. Aún con altibajos, la mayoría de los países sudamericanos también está pasando por un momento de prosperidad parecido al de Argentina, en particular Brasil, en contraposición a los momentos críticos que se viven en otras regiones del mundo, en especial en los países centrales. La circunstancia es tan excepcional que esos argumentos provocaron una respuesta inesperada de parte de otra mujer en la cúspide del poder, en su caso financiero. “Si no actuamos corremos el riesgo de entrar en una espiral de incertidumbre, inestabilidad financiera y colapso de la demanda. Enfrentamos el riesgo de una década perdida de bajo crecimiento y alto desempleo”, sorprendió Christine Lagarde, directora del FMI, con un diagnóstico novedoso similar al ofrecido poco antes en el foro internacional por Cristina y Dilma. Como dije antes, sólo se trató de una respuesta provocada quizás por la contigüidad de género en el Foro, porque más allá de estos enunciados de Lagarde, los instrumentos que su organismo sigue ofreciendo consisten en las mismas notas de un

conocido repertorio: programas de ajuste para reducir los déficit fiscales como única ejecución planetaria.

Un resultado electoral coincide sin duda con una economía que por primera vez conoce la excepcionalidad de seguir a flote en medio de un mundo que se derrumba. Ratificar lo actuado con el 54 por ciento de los votos no es poca cosa: cómo hay que hacer, preguntaba Obama a Cristina, en vísperas de su propia campaña. El 10 de diciembre, ella volverá al Congreso para jurar por segunda vez. Desde la recuperación democrática en 1983, es la primera parlamentaria de larga trayectoria – fue diputada en la provincia patagónica de Santa Cruz, diputada nacional por esa provincia en los noventa y senadora durante la presidencia de Kirchner desde 2003- que llega a la Casa Rosada. Seguramente evocará esa circunstancia en su discurso de asunción. Siempre lo hace, porque es imposible soslayar la excepcionalidad institucional ligada al género, que no precisa de tacos altos para hacerse evidente. La actual encrucijada de un mundo en crisis hará resonar sus coletazos, pero para enfrentar esas etapas contará con mayoría en las dos cámaras del parlamento y por lo tanto un escenario institucional más benévolo que el que su presidencia debió sobrellevar desde 2008. Es la única mandataria en muchísimo tiempo con un poder casi absoluto: el 54% de los votos que obtuvo, y el abismo que la separa de la oposición, le permitirá tener bajo su control el Congreso, veinte provincias y por ahora al díscolo aparato partidario del peronismo. Detrás de ella no hay un partido formal, pero sí la experiencia de un liderazgo efectivo y el respaldo de la confianza popular. Será una verdadera hazaña mantener el rumbo de cada medida de gobierno contra la descalificación sistemática y cotidiana emprendida de arranque por los grandes medios de comunicación, en nombre de una oposición cuyos intereses seguirán siendo afectados.

RESENHAS



Sobre *Literal* (1973-1977). Edición facsimilar, Juan Mendoza (org.), Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2011

Jorge Wolff

Tomemos a “flexão literal” como novela *familiar* da vanguarda literária argentina dos anos setenta e seus protagonistas como verdadeiros personagens, porque agora – graças às Ediciones Biblioteca Nacional da Argentina – dispõe-se dos três números da revista (no 1, novembro de 1973; nos 2/3, maio de 1975; nos 4/5, novembro de 1977) em um só volume, os quais permanecem, passadas três décadas, avessos a qualquer tentativa de tradução normalizadora. No entanto, caso seja possível recobrá-los em alguma medida, que o seja sob a forma de *novela* (romance, em português) em fragmentos, dando continuidade ao que não a tem, o que resultaria em “anti-novela” ou, mais justamente, talvez, “novela de (da) vanguarda”. Editada em formato de livro, com dois números duplos barrados (como o sujeito lacaniano) e o registro de propriedade intelectual eternamente “em trâmite”, a língua da célebre revista, ao mesmo tempo afiada e à *la page*, é “bárbara y nuestra”, ou seja, barroca e nova como o é a da “poética de Jacques Lacan” (nos 4/5, p. 169), o eixo teórico em torno do qual giram seus personagens, em sua produtiva e problemática aclimação ao Prata. Antes que de uma mera “moda psicanalítica”, tratava-se de um modo de vida no qual inconsciente, sujeito e corpo corresponderam a letra, loucura e arte (ou ao revés), de que há fartos rastros nas páginas *vazias de Literal*. Mas, como era de seu gosto, utilizemos qualificativo mais potente: “novela da explosão de um país”, “novela da explosão da novela”, “novela da explosão da vanguarda”. *Literal* é consequência desses três estalidos ou estrondos, literalmente: o primeiro, o da própria tragédia política nacional; o segundo, o que fratura o realismo-naturalismo nacional e ocidental; o

terceiro estrondo, bem no meio da efervescente cultura de vanguarda, cujos personagens se destacariam nos campos da crítica, da psicanálise e da literatura dentro e fora do país após a chamada redemocratização. Esses nomes próprios são hoje bem conhecidos, ainda que a revista se caracterizasse por uma política do anonimato: pelo menos um terço dos textos não são assinados e a edição fac-similar organizada e introduzida por Juan Mendoza faz o favor de não os revelar.

Não era essa a política da revista congênera *Los Libros*, de cuja implosão nasce a “flexão literal”. Para a revista lançada ainda em 1969 por Héctor Schmucler e Nicolás Rosa, com a ajuda de Ricardo Piglia, contribuiriam o próprio diretor de *Literal*, o escritor e psicanalista Germán García, além de outros protagonistas da novela, como Josefina Ludmer e os três Oscar: Steimberg, Masotta e del Barco. Quando *Los Libros* explode, em 1972, e ruma em direção ao populismo maoísta – com Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano e Ricardo Piglia como timoneiros dessa nave louca e persistente, que só naufraga após o golpe militar de 1976 –, Germán García deixa a revista e se reúne aos escritores Oswaldo Lamborghini, Luis Guzmán e Lorenzo Quinteros, a fim de enfrentar a “flexão literária” em nome da “flexão literal” (conforme a oposição exposta no segundo número, p. 10). Seu lema: “A literatura é possível porque a realidade é impossível” – conforme o texto de abertura do primeiro número, o manifesto intitulado “Não matar a palavra, não se deixar matar por ela”, o qual insiste que

Todo realismo mata la palabra subordinando el código al referente, pon-

tificando sobre la supremacía de lo real, moralizando sobre la banalidad del deseo. (...) El realismo es injusto porque el lenguaje, como la realidad social, no es natural. Para cuestionar la realidad *en un texto* hay que empezar por eliminar la pre-potencia del referente, condición indispensable para que la potencia de la palabra se despliegue. (no 1, pp. 6-7)

O crítico e ensaísta Nicolás Rosa, que não frequentou as páginas de *Literal* mas cujo pensamento barthesiano-lacaniano por certo caberia nelas, declarou que a transformação gráfica de *Los Libros* do colorido para o preto-e-branco, ocorrida em 1971, era um signo da catástrofe social, política e cultural em andamento na Argentina.ⁱ *Literal* é filha dessa catástrofe – “es sabido que *Literal* surge de la ruptura con el fracaso de la divulgación estructuralista frente a los embates del contenidismo y el populismo” (no 4/5, p. 11) – e as marcas dela encontram-se estampadas em seu corpo físico precário. Nesse último número, de 1977, os editores incluem uma errata ao sumário original, antecedido da seguinte advertência: “Os erros técnicos mostram as dificuldades implicadas na produção de uma revista que por sua própria fatura não resulta um negócio suficiente para nossa exausta indústria gráfica”. Nessas condições adversas e aos pedaços, no entanto, o *romance* se fez publicar em um arco que atravessa a década. Por sinal, já em 1978, aparecia o segundo volume da novela iniciada em *Los Libros*, agora sob a alcunha de *Punto de Vista*.

Mas *Punto de Vista*, filha legítima de *Los Libros*, obviamente não é *Literal*, sua filha bastarda. O mais resgatável em relação a *Literal* se resumiria a alguns textos dos primeiros números de *Los Libros*, que era, na visão dos detratores, apenas uma versão argentina de *La Quinzaine littéraire* (a revista que Maurice Nadeau havia lançado em 1966), quando Beatriz Sarlo Sabajanes, a neófito do grupo, ainda não passava de uma jovem candidata a intelectual e ativista política oriunda das hostes peronistas católicas. Mas a novela *Literal* borra todo e qualquer ponto de vista conciliador em relação às políticas psicanalíticas, literárias, artísticas ou científicas e em relação à política *tout court* dos anos de chumbo; não haveria revisão nem revisionismo possíveis para a flexão literal. Suas mentes desencantadas estavam postas nos jogos de linguagem, no que as palavras *não* dizem, nos relatos escritos e falados dos seres humanos ao “se verem vendo” no processo de análise – sempre em nome da “literatura e o mal” (e a flexão

destas duas palavras poderia ser outra tradução para *Literal*). Como se pode ler no “Documento” do primeiro número, “El matrimonio entre la utopía y el poder”, não havia lugar para ilusões finalistas e messiânicas, ao mesmo tempo que a questão já era a da “diferença”, mas sem concessões a um coletivismo ingênuo, produtor de consensos. Para *Literal*, também a diferença é “explosiva”:

Toda política de la felicidad instaure la alienación que intenta superar. Toda propuesta de un objeto para la carencia no hace más que subrayar lo inadecuado de la respuesta a la pregunta que se intenta aplastar. No se trata del Hombre, ese espantapájaros creado por el liberalismo humanista del siglo pasado: lo que se discute son sus intercambios. No se trata de la inefable presencia, de la concordancia supuesta, entre el Hombre y los Objetos de su felicidad: se trata de sus *diferencias*, de la diferencia explosiva que se intenta velar. (no 1, p. 35)

No último número, no texto anônimo, programático e auto-referencial “La historia no es todo”, as políticas da felicidade de ordem nacional são recusadas de maneira ainda mais clara e direta, a propósito do que se denomina de “nostalgias del compromiso”, nostalgias estas “que *Literal* había excluido de su proyecto para evitar las ilusiones sartreanas de esa libertad que sólo puede vivirse cuando se la pierde y se anuncia siempre como una condena” (p. 13). De modo que aquilo que os “nacional-realistas” chamavam de “espuma da vanguarda” transforma-se, nas páginas de *Literal*, em inscrições do baixo e do abjeto, em modos de escritura libertária que se dedicam ao prazer e ao gozo. Vários dos textos ditos ficcionais, que são aqueles assinados e ocupam cerca de metade da revista, abordam o erotismo, o onirismo e a morte. Por outro lado, há como que um fio de voz – fio, porém, forte e intervencionista – que se faz escutar nos três números quando se trata de invectivar contra o realismo e a crença na referencialidade, através de textos manifestários e rupturistas, seja em resposta à APA (a Associação Psicanalítica Argentina), seja em resposta a um crítico (Andrés Avellaneda, com todas as letras), seja em nome do salão dos escritores recusados.ⁱⁱ

Na ficção desta resenha, esse fio estentóreo de voz poderia ganhar o pseudônimo de *Leopoldo Fernández*, que, segundo o próprio, não

Sobre *Literal* (1973-1977). Edición facsimilar

corresponde ao nome de Germán García. Na resposta ao crítico Andrés Avellaneda, que havia chamado os escritores de *Literal* de estruturalistas e telquelianos, além de “experimentalistas puros”, no fascículo número 120 de *Todo es Historia*, o autor anônimo não hesita em questionar o crítico, uma vez que “la historia no es todo”:

Los equívocos se producen porque se piensa en los sujetos de enunciación y después se simula hablar de los enunciados: ¿Quién le dijo a Avellaneda que el epílogo de *El Fiord* [de Osvaldo Lamborghini] es de Germán García, cuando en el libro está bien clara la firma de Leopoldo Fernández?” (nos 4/5, p. 12)

Mas em que consiste, materialmente, esse fio de voz da novela *Literal*? O que está por trás desse mesmo pseudônimo talvez o explique, assim como o legado de Jorge Luis Borges e de Macedonio Fernández, em um momento de rejeição bastante generalizada desses nomes. Assim, no grande vazio da linguagem, a escritura segundo a “flexão literal”, pisando como nos sonhos com um pé no passado e outro no presente, canta anônima “lo que se le canta” e assina: Leopoldo Fernández. Sua principal estratégia, seja nos manifestos, nos textos do combate psicanalítico (o apoio irrestrito à entrada de Lacan na Argentina, iniciada ainda nos anos Sessenta por Oscar Masotta) ou nos textos literários, poderia ser condensada na expressão “soltar el indio”. Em “Para comprender la censura”, texto-manifesto muito significativo para os embates do momento, lê-se que

El censor tiene *derecho* a censurar, puesto que se trata de sujetos que de antemano aceptaron la autocensura como necesaria, lo que significa que viven sus deseos como peligrosos. El peligro de este deseo -excitarse, perder el control, soltar el indio- es el deseo de un peligro: franquear un límite, experimentar el vértigo de una transgresión. Pero como la censura no es la ley, el peligro es tan imaginario como la transgresión que sueña. (nos 2/3, pp. 17-18)

Assim, a partir desse slogan básico em nome da “verdade do desejo” e da barbárie, inúmeras palavras-de-ordem são gritadas pela voz anônima de *Literal*, insistindo que “el lenguaje hace presente lo ausente” (no 1, p. 12)

ou que “el texto, ese hogar de la no existencia”, é o lugar onde se desmontam “las ilusiones del yo” (idem, p. 16 e p. 19). Mantendo como seu alvo e seu fantasma o “imperialismo de la representación realista” (nos 2/3, p. 145) do primeiro ao último número, escrever, para a “intriga literal”, é por um lado escrever contra: contra o populismo realista; contra o “discurso da objetividade” dos meios; e – não menos importante – contra a própria crítica, que impõe, no papel de “maestro de ceremonia o investigador policial”, “no sólo modos de ‘producción’, sino también modos de consumo” (idem, p. 33). E, por outro lado, escrever para *Literal* significa escrever, basicamente, “Por Macedonio Fernández” (título de ensaios dedicados ao escritor no primeiro e no segundo números), cujas memórias póstumas e psicanalisadas foram escritas e reescritas, “a traves de textos múltiples, microscópicos, multívocos y, fundamentalmente, equívocos” (idem, p. 61), na novela maldita chamada *Literal*.

NOTAS:

1 Diz Nicolás Rosa: “Lo que pasaba en Buenos Aires, lo que pasaba en el país era una cosa bastante fea, y se fue ennegreciendo el panorama político, y eso terminó en la dictadura. Y la revista que estaba muy bien editada y era en colores, pasó a ser, por problemas económicos en blanco y negro, como una metáfora de la vida política del país”. Em Wolff, J. *Telquelismos latinoamericanos*. Buenos Aires: Grumo, 2009, p. 140.

2 É o caso da série de notas publicada no final do último número, em que são resenhados livros de Miguel Briante, Diana Machiavello, Daniel Ortiz e Albo Valletta.

A respeito de *Ensaaios sobre poesia e contemporaneidade*, de Celia Pedrosa, Niteroi, EDUFF, 2011

Antonio Andrade

“Mas essa ‘irregularidade’, que a torna rica, é um efeito inevitável da opção do escritor pela poesia enquanto atividade envolvida com todas as outras atividades a que a vida cotidiana o convidava – o jornalismo, a política, o ensaísmo, a epistolografia, a docência.” (Celia Pedrosa)

O livro *Ensaaios sobre poesia e contemporaneidade*, de Celia Pedrosa (Niterói: Eduff, 2011), é uma reunião de trabalhos que reflete a seriedade da produção desta professora, crítica e pesquisadora carioca ao longo de mais de uma década de dedicação aos estudos de poesia moderna e contemporânea. A maioria dos ensaios que compõe o livro concentra-se sobre a obra de poetas brasileiros, com foco em diferentes linhas mestras do modernismo (Drummond, Mário e Oswald de Andrade), textos seminiais sobre poesia de importantes vozes da crítica literária nacional (Antonio Candido e Silviano Santiago), ícones da geração 70 e 80 (Armando Freitas Filho e Leminski) e dicções variadas da atualidade (Antonio Cícero, Carlito Azevedo, Eucanaã Ferraz, Fábio Weintraub, Ítalo Moriconi, Marcello Sorrentino, Marcos Siscar e Paulo Henriques Britto). Na última parte do livro, são apresentados alguns estudos advindos de um interesse mais recente da autora pela poesia contemporânea portuguesa (Adília Lopes e Daniel Jonas), os quais sinalizam um produtivo caminho de pesquisa sobre a possibilidade de se estabelecer relações comparativas entre campos de força da lírica no Brasil e em Portugal, motivado sobretudo pela leitura atenta da obra de Adília.

Como se vê, há um amplo espectro de análises e questões teórico-críticas recoberto por esses ensaios que, ao mesmo tempo, desafia e repele o

empenho de qualquer resenhista. Prefiro, por isso, abordar o conjunto dos textos, bem como os temas por eles tratados, a partir de uma perspectiva centrada na própria complexidade que envolve o perfil profissional projetado pela escrita ensaística da autora. Dessa forma, estou propondo ao futuro leitor do volume que tenha atenção à imbricação, embora inconsciente, de identidades socioculturais que subsiste aí, mesmo sob a forte impressão de coerência e clareza, qualidades que guiam o estilo de Celia. Falo, na verdade, de três facetas da mesma pessoa: a professora universitária, a crítica de poesia e a pesquisadora comprometida com o debate teórico. A justaposição delas evidencia uma esfera pública conformada por discursos e performances sociais que forçosamente, e por vezes produtivamente, têm hibridizado a identidade profissional dos que se vinculam à área de Estudos Literários na universidade brasileira.

Essas três identidades profissionais implicam três ações distintas, ou de outro modo, três funções pragmáticas desses textos: criticar, teorizar, ensinar. Cada uma dessas intenções comunicativas liga-se a uma tradição epistemológica diversa, apesar de integradas pela prática cotidiana. Há, evidentemente, uma mudança sócio-histórica que condiciona a modificação e a junção desses perfis. O lugar do intelectual hoje parece estar praticamente restrito, nos países latino-americanos, à universidade, o que, por um lado, indicia um saudável deslocamento da alta elite econômica dos espaços ocupados pela elite pensante, constituída nos últimos anos em grande medida por docentes universitários pertencentes à classe média, mas por outro, indica certo estreitamento e padronização do

campo de reflexão sobre cultura, política, arte e sociedade. Note-se que a concentração intelectual no interior da universidade não consegue conter os amarres burocráticos da vida acadêmica que engessam os métodos de pesquisa e recusam, com frequência, possibilidades de teorização que não sigam a estrutura composicional do gênero monográfico ou não travem diálogo com as fontes legitimadas pela academia.

Além disso, três outros pontos precisam ser levados em consideração. O primeiro é que, do mesmo modo que pertencer à elite já não representa garantias de participação no cenário intelectual, também os meios de comunicação já não estão preocupados em manter um alto nível de discussão em seus cadernos e seções dedicadas à produção artística. Pelo contrário, em um intuito talvez de facilitação da linguagem, o que se percebe hoje na mídia é o domínio do debate cultural pelos jornalistas, não necessariamente profundos conhecedores da linguagem estética sobre a qual noticiam. Há ainda, contudo, um lugar reservado aos periódicos especializados em literatura, que funcionam como um espaço arejado para a produção criativa e para a crítica, justamente por não estarem presos às diretrizes da pesquisa acadêmica, se bem a maior parte das pessoas que neles publicam circule pelos *campi* das universidades. Tais publicações, apesar de sobreviverem paralelamente ao real contexto profissional de muitos poetas e críticos atuais, continuam servindo de sustentáculo para a produção contemporânea, além de fazerem ressoar no interior do ambiente universitário um status suplementar – uma espécie de *second life* – que, de diferentes formas, agrega valor às figuras do prof. crítico e/ou do prof. poeta. Esse é, pois, outro ponto a ser ressaltado: Celia Pedrosa não é uma profa. poeta. Mas me parece que, além do seu destaque como pesquisadora e formadora de pesquisadores, ela vem construindo paulatinamente para si uma imagem crítica interessante, que não oculta seu lugar de enunciação, reconhecidamente universitário, embora consiga estabelecer um íntimo diálogo com escassos meios informais onde ainda se lê e discute poesia hoje. Acredito que essa forma plural de atuação, simultaneamente crítica e teórica, sem diminuir a importância e a validade da clareza didática de sua fala e de sua escrita, permite entrever, em Celia, uma influência positiva do convívio com seu ex-orientador Silviano e, durante seu doutorado, com os belos e precisos textos de Candido, ambos professores oriundos de uma geração em que nem todo debate crítico e

intelectual atravessava os muros da universidade, e por isso mesmo, sensíveis às questões latentes da vida literária brasileira. Isso não quer dizer que os tempos não sejam outros nem que as coisas não tenham mudado. E esse é o terceiro ponto que gostaria de destacar nesta reflexão prévia: o fato de que, quase invariavelmente, junto a essas identidades em interação e tensão na vida pública atual dos que lidam diretamente com literatura, coexiste a prática docente. Tanto os que escrevem poema quanto os que teorizam sobre o poema ou fazem sua crítica – que nesse terreno tem sido geralmente um discurso em torno das pedagogias do poema – ensinam literatura, incluindo aí suas teorias. Alguns, como Celia, são realmente comprometidos com essa atividade, seja porque daí retiram pistas para a ampliação do debate teórico-crítico, seja porque sabem que sua função formativa é talvez a única forma de manter a renovação dos leitores, produtores e estudiosos do discurso poético – sempre ameaçado pelo embrutecimento da vida social. Claro, há os que, como se sabe, não se comprometem, ou se veem hoje desmotivados, com a tarefa do ensino (e da orientação); ou pelo menos em seus textos não se manifestam marcas dessa parte de suas vivências. Tal tema, aliás, não pode ser esgotado aqui, decerto, mas talvez lance sinais para futuras reflexões, em um universo de problemas, creio eu, inexplorado.

As três identidades indicadas acima implicam ainda a relação entre três formas de olhar: a do crítico que seleciona e legitima, a do teórico que desconstrói estereotípias e a do professor que deseja guiar seus alunos leitores, ou seus leitores alunos, no aprendizado das duas outras formas de ver – a do crítico e a do teórico. Mas se, por um lado, o exemplo oferecido pela escrita ensaística de Celia propicia uma reflexão mais ampla a propósito do campo profissional contemporâneo do estudioso de literaturas, por outro, é importante não negligenciar as questões específicas trazidas à tona pelos seus textos, as quais podem ser também reunidas a partir de eixos relacionados, separada ou conjuntamente, à atitude crítica, à teórica e à pedagógica, como se pode ver a seguir.

A respeito de *Ensaio sobre poesia e contemporaneidade*

Abordagem teórico-crítica

Em *Ensaio sobre poesia e contemporaneidade* nota-se o desenvolvimento de uma abordagem que a todo instante relaciona reflexão teórica e performance crítica. Partindo sobretudo das discussões em torno da relação entre arte e vida, linguagem e experiência, principalmente em intelectuais como Maurice Blanchot, Jacques Rancière, Martin Jay, Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben, Celia examina, por exemplo, em “Poesia: viagem, anti-viagem”, a associação entre poesia e atividade cotidiana na obra de Mário de Andrade, conforme se pôde verificar na epígrafe. Tal quadro teórico estimula, em outro momento, a formação de uma perspectiva crítica capaz de imbricar questões estéticas, políticas e existenciais, como ocorre no ensaio dedicado à análise da obra de Armando Freitas Filho. É também paradigmático dessa abordagem o modo como a autora, em “Poesia e memória”, embora se centre na leitura crítica da tensão entre lirismo e historicidade, nos poetas Antonio Cícero e Carlito Azevedo, não deixe de suplementar o texto com revisões teóricas importantes, como a dos conceitos de recordação (Emil Staiger) e de agoridade (Walter Benjamin e Octavio Paz). É necessário destacar aqui ainda o vínculo entre produção intelectual e artística, aproveitado por Celia em suas leituras da obra de Leminski, Siscar e Moriconi, o que demonstra uma interessante metodologia que, em lugar de acionar sempre os mesmos dispositivos argumentativos, solicita bases críticas e filosóficas com as quais seus próprios objetos de pesquisa dialogam. Seguindo a esteira dessa colocação, é interessante assinalar a presença de determinados marcadores discursivos que revelam índices do projeto argumentativo da pesquisadora. Em “Poéticas do olhar na contemporaneidade”, por exemplo, ela repete em algumas sentenças a construção “sim, mas”, que delinea sua estratégia ensaística de oscilação entre a aceitação/leitura e a contraposição/releitura da tradição teórico-crítica – o que nos remete, quase sem querer, à reflexão de Silvano Santiago a respeito do *entre-lugar*.

Atenção às pedagogias do poema

Um forte sinal da preocupação pedagógica da autora desses ensaios é o modo como se persegue, em um grande número deles, os valores

construídos e sustentados por diferentes horizontes formativos da modernidade e da contemporaneidade. A reflexão em torno dos dispositivos que viabilizam formas historicamente marcadas de letramento literário choca-se, no seu texto, com a percepção – responsável, por exemplo, pela opção de Mário por uma estética angustiada – da “impotência do intelectual e do literato – cujo papel pedagógico, de autoridade e porta-voz de uma racionalidade utópica moderna, começa então a se esvaziar” (p. 66). Seu próprio posicionamento, em certos momentos, como discípula que repete o ensinamento do professor Silvano Santiago, parece querer indicar uma contínua potencialidade dos valores impressos pelos discursos de formação intelectual nos grupos que constituem, atualmente, os setores da pesquisa e da crítica literária. É possível ainda perceber, nesse gesto de respeito e ratificação do mestre, uma produtiva reconfiguração da autoria crítica no trabalho de Celia, que não busca exatamente instaurar um lugar fundacional, e sim despertar a atenção de leitores, alunos e outros estudiosos para as questões mais significativas na compreensão da poesia feita hoje, a qual não está isenta, logicamente, das marcas legadas pela tradição. Nesse sentido, não é de espantar que a repetição desse ensinamento chame a atenção para o gesto de aprendiz que conforma a própria enunciação do mestre. Como Silvano, Celia tenta fazer emergir da poesia uma espécie de aprendizagem, ou de “parâmetro” paradoxalmente indefinível, para se pensar o tempo presente. Não à toa, assinala, em texto sobre a produção ensaística de Santiago dedicada à poesia, a ênfase dada pelo professor-escritor-crítico às obras de Carlos Drummond de Andrade e Ana Cristina Cesar, cujas linguagens indiciam instigantes formas de endereçamento rumo ao leitor. E somando-se ainda à fala do mestre, seu texto reivindica “a necessidade de questionamento das pedagogias do poema que atravessam a história da poesia moderna e até hoje se mantêm como diretrizes de leitura e avaliação” (p. 111). Justamente por seguir esse viés de reflexão, Celia enfoca como diversos modos de interlocução e endereçamento, em associação à transitividade da percepção visual e/ou paisagística, podem configurar – a exemplo do que acontece na poesia de Marcos Siscar – possibilidades de diálogo, no interior de uma mesma proposta estética, entre pedagogias aparentemente antagônicas do literário: eclipse e dispersão, construtividade e expressividade. Já no final do livro, em ensaio sobre Daniel Jonas e Marcello Sorrentino, a autora discute a questão da

nova demanda de realismo, que implica simultaneamente abertura ao leitor, reaproximação entre poesia e cotidiano e desaturatização da linguagem do poema e da identidade do poeta, no cenário poético luso-brasileiro. A partir dessas obras, trata de demonstrar que a vontade de endereçamento e comunhão, ao mesmo tempo, pode aproximar e desafiar criticamente o senso comum.

Estratégia de perquirição das tensões

É possível reconhecer, no livro de Celia Pedrosa, um *modus operandi* muito comum da crítica atual, cada vez mais fomentada, nos melhores casos, por densas discussões teóricas que transitam por diferentes esferas de análise, qual seja, a investigação minuciosa de tensões que, apesar de captadas na superfície da linguagem poética, apontam profundas problemáticas que povoam fantasmagoricamente a vida contemporânea. Tal estratégia está coerentemente ligada à “necessidade de questionamento das pedagogias do poema”, na medida em que a ênfase no papel mobilizador e inquietante da tensão funciona aí como forma de abalar discursos críticos já canonizados. Arriscando aqui um rápido inventário, gostaria de ressaltar as múltiplas tensões entre “prosa e poesia, lirismo e narrativa, assim como acontecimento histórico e cotidiano, vontade política e afetiva de aproximação e mudança, repetição e surpresa” (p. 31) anotadas no estudo sobre a poesia de Carlos Drummond. Esse procedimento está ainda presente no texto sobre Paulo Leminski, no qual Celia opõe à noção de “dialética” – indício da herança hegeliana e marxista do poeta – as ideias de oscilação, hesitação e indefinição. Da mesma forma, em ensaio sobre as obras de Eucanaã, Paulo Britto e Fábio Weintraub, a autora sinaliza um problemático convívio entre marcas de formalismo e dúvida, precariedade e razão, cotidianidade e refinamento anacrônico, tentando descrever assim o gesto criativo desses contemporâneos como um tipo de contraexpectativa aos discursos poéticos que parecem se colocar fora desse lugar atravessado pela tensividade. Muitas vezes esse estratagema crítico já é antecipado no próprio título do ensaio, conforme se pode perceber em “O olhar eloquente”, em que as tensas relações entre visualidade e discurso, medida e proliferação, plasticidade e corporeidade são evocadas para formular uma leitura da “gagueira” em Armando Freitas Filho, sob clave

oposta à da estética do rigor construtivo, difundida pela ensaística de Haroldo de Campos.

A meu ver, no entanto, é preciso chamar a atenção aqui para o fato de que, nesse e em outros trechos de *Ensaio sobre poesia e contemporaneidade*, o anseio de desconstruir propostas de leitura anteriores acaba perdendo força quando tensiona e objetifica, de maneira um tanto ou quanto rápida, determinadas categorias, atirando-as em confronto a alguma dicção teórico-crítica e silenciando assim problemáticas desenvolvidas no bojo de distintas tradições. Destaco, como mais uma forma de exemplo, a repetição, presente em “Silvano Santiago leitor de poesia”, de críticas unilaterais a respeito, novamente, do construtivismo formal da vanguarda concreta e do imediatismo expressivo da poesia marginal (ver p. 112), com vistas a valorizar a perspectiva crítica que Santiago desenraiza de suas análises das obras de um pequeno número de poetas.

Entre o moderno e o contemporâneo

Apesar de apenas o registro da contemporaneidade aparecer destacado no título do livro, todo o tempo as interseções entre poesia e história e entre o moderno e o contemporâneo são ressaltadas pela autora, sobretudo em suas consistentes análises sobre as questões da memória e da visualidade. Isso marca um ponto de vista sobre a produção atual que evita duas frequentes atitudes teórico-críticas: a apologia da pós-modernidade como um período de eliminação dos valores normativos impostos pelo cânone modernista e a recusa das novas tendências artísticas devido ao desvanecimento dos ideais de ruptura estética e política que elas parecem querer representar. Nesse sentido, o empenho da pesquisa de Celia, por um lado, é entender a escrita moderna como uma forma de captar as problemáticas de um presente atravessado pela herança do passado e pela advertência do futuro, e por outro, demonstrar que, justamente com essa tradição, dialogam os poetas mais recentes, evidentemente incluídos em outro contexto sócio-histórico mas ainda preocupados em provocar a reflexão sobre a experiência do agora.

A título de exemplificação, cito o ensaio “Representação da auro-ra: poesia e história em Carlos Drummond de Andrade”, onde se lê que, apesar da hegemonia do historicismo, passadista e/ou futurista,

a modernidade configura “uma cena mobilizada por tensões de todos os tipos, inclusive em termos da radical consciência do e no tempo que então se configura” (p. 20). Nesta mesma linha, é interessante notar, em “Drummond e a experiência do olhar”, que o destaque dado às passagens que enfocam a visualidade, na poesia drummondiana, não corresponde somente ao intento de refletir sobre o visível imediato, mas também à problematização das próprias concepções modernas de temporalidade e memória histórica.

Avançando em direção às vozes mais contemporâneas, em “Paulo Leminski: sinais de vida e sobrevida”, bem como em outros ensaios, Celia explicita a intenção crítica – embebida em pressupostos trazidos pela discussão teórica – de ler o contemporâneo como modo de “perlaboração” do moderno. Nesse texto, a partir da análise da relação mestre-discípulo, valoriza em Leminski uma forma de relação com a tradição perpassada pela alegria marginal sem pretensões, que enxerga no passado um estímulo para a procura de “algo ainda desconhecido” (p. 90), não obstante toda sua consciência da impossibilidade de grandes gestos inaugurais. Essa mesma relação produtiva com a tradição será ponto de partida para o ensaio “Poéticas do olhar na contemporaneidade”, em que se evidenciam diferentes níveis de vinculação de poetas atuais com a obra de João Cabral de Melo Neto, um dos grandes ícones da literatura moderna nacional. Desse modo, aí são observadas a resignificação da solaridade racional cabralina, em Eucanaã; a desmistificação do legado antilírico de Cabral, em Paulo Britto; e a concepção de uma atitude anticabralina, em Weintraub. Tal encontro (e impacto) com a tradição parece ganhar forma ainda mais convulsionada, segundo Celia, na poesia de Adília Lopes, cujo diálogo com Baudelaire representa uma maneira de colocar em uso, atualizar e profanar, através de uma enunciação polifônica, grandes eixos tradicionais da modernidade. Não se pode desprezar também a função que esse diálogo com o moderno exerce desde o ângulo da recepção. Isso explica o fato de que, nesse processo de devir histórico no interior de uma discursividade tão contemporânea como a de Adília, a ironia antropofágica surja, sob o olhar da pesquisadora, como um modo de traduzir a complexidade das questões ali apresentadas para um contexto brasileiro de leitura e interpretação dessa obra.

Se por meio da relação entre modernidade e contemporaneidade,

por um lado, Celia acentua a importante atividade de leitura que está por detrás da produção lírica, por outro, ela não consegue conter, em alguns ensaios, certa vontade de excepcionalização de determinadas vozes – algo quase inevitável dentro da retórica do estrategismo crítico. Isso é visível, por exemplo, no destaque dado pela autora ao modo como a poesia de Moriconi opõe-se à tendência contemporânea de retomada da tradição modernista através de um esteticismo apaziguador. Pode-se reconhecer aí como certo exagero valorativo o fato de colocar, lado a lado, as obras de Mário de Andrade e do poeta, crítico e professor Ítalo, embora esta última informação tenha sido, curiosamente, omitida no texto (ver p. 66).

Antes de terminar, gostaria de ressaltar a diferença perceptível entre a escrita da autora e a performance oral da professora Celia, para quem a conhece. Ainda que, nas aulas e orientações, sua proposta seja, geralmente, partir das leituras (ora instigantes, ora equivocadas) dos alunos, seu ponto de vista docente manifesta-se com o peso e a dureza de uma interlocutora que não vitimiza nem subestima o outro. Já quando escreve, por buscar uma dicção teórica e criticamente mais tensionada, modaliza o tom hierárquico professoral, admitindo leitores em posição de pares e entendendo que o ato dessa escrita integra o contexto dos debates responsáveis pela relativização de certezas e valores absolutos. Nesse sentido, pode-se dizer que este seu conjunto de ensaios resume uma trajetória de aperfeiçoamento intelectual e também um percurso profissional docente de quem aprendeu a lidar com dois aspectos fundamentais do seu ofício: a clareza didática e a profundidade/indecidibilidade das discussões.

Quero arriscar-me ainda a indiciar a relevância do traço de gênero, não apenas textual, na leitura desses ensaios. Falo do feminino, que marca a identidade da professora – grupo majoritário dentro da área de Letras no Brasil. Embora pertença à maioria, Celia busca com constância posicionamentos dissidentes: imprime rigor teórico e objetividade à natureza sensível exigida pelo próprio objeto escolhido – a poesia –; ao concentrar-se na análise da produção contemporânea, não embarca em clichês dos estudos identitários, recuperando, propositalmente, os laços com a modernidade – os quais problematizam, inclusive, a figuração da feminilidade, no texto de Adília –; mesmo em uma época em que o pastiche e a mediania já não

podem ser considerados valores negativos por si só, persegue pontos de inquietude estética e política em algumas vozes poéticas.

Dessa maneira, não só o livro de Celia como também outras obras de crítica contemporânea veem-se confrontadas pela paradoxalidade de sua própria performatividade discursiva: como “repensar criticamente a linguagem comum e descobrir novas formas de estar em comum” (p. 16) sem excepcionalizar o lugar do poeta, afastando-o do leitor? Talvez a resposta a isso esteja na percepção de que a marca docente que constitui a complexidade dessa enunciação parece querer criar e manter um grupo de leitores e pesquisadores capazes de conviver com a linguagem poética, apropriando-se dela como uma matéria *comum*, no sentido de cotidiana para quem lê e/ou escreve poesia no seu dia-a-dia, além de aberta à análise teórica e à intervenção crítica que a transforma em fonte de estudo e pesquisa no campo universitário. Este limiar da poesia contemporânea, objeto comum à vida cultural e à pesquisa acadêmica, forma parte de um projeto de ensino que profissionaliza a leitura sem enrijecê-la, convidando ao contato diário, próximo, livre e inquietante com o poema.

De coleções e cirandas: Notas sobre a poesia brasileira contemporânea, Italo Moriconi (editor), Rio de Janeiro, EDUERJ, 2010-2011

Celia Pedrosa

Estas notas tem como referência uma publicação bem representativa de aspectos significativos da poesia, da crítica e da vida literária brasileira das últimas décadas. Trata-se da *Ciranda da poesia*, coleção lançada pela Editora da UERJ (Universidade Estadual do Rio de Janeiro) em dezembro de 2010, com sete volumes, acrescidos um ano depois de mais quatro –cada qual consistindo em pequena antologia comentada de um poeta contemporâneo. Na escolha desse título, o editor e também poeta Italo Moriconi acolheu sugestão de Chacal, poeta da geração conhecida como *marginal*. Nos anos 70 do século XX, ela exercitou a coloquialidade expressiva e a produção e a circulação alternativas do livro, associando-as a bandeiras contraculturais. Tentava desse modo reaproximar a poesia da vida e do leitor comuns, injetando ludicidade e rebeldia num cotidiano marcado pela opressão política e moral da ditadura militar, e na vida literária dominada pelo cânone literário racionalista.

Mas qual o sentido dessa lembrança e desse acolhimento? Pois hoje o cenário é bem outro: o neo-liberalismo e o desenvolvimento intenso de tecnologias de comunicação estimulam a ampliação diversificada de formas de inscrição e circulação de imagens e discursos. A utopia contracultural –como toda crença revolucionária– foi cedendo lugar, a partir da década de 80, à demanda de convivência democrática de propostas várias de linguagem. Instaura-se aí uma instigante desterritorialização da arte, cada vez mais desaturada, hibridizada com práticas antes consideradas menores.

A compreensão dos ricos efeitos desse processo tem sido muitas vezes simplificada. Desierarquização e hibridismo são considerados apenas

sintomas de decadência, justificando uma visão melancólica face a ideais modernos que se tenta então a todo custo resgatar. Já a crítica destes se confunde com a total recusa de reflexão sobre valor e valores. E, daí, também com a ingênua ou oportunista adesão a parâmetros pragmáticos de realismo e comunicabilidade. No caso da literatura, e em especial da poesia, agravado pela crescente hegemonia das mídias visuais e orais, face às quais pode parecer incontornável seu isolamento, mais uma vez vemos retornar as profecias sobre o seu fim, assim como o do próprio livro. Mas é importante lembrar que, com a modernidade, o pensamento sobre o fim, associado à consciência de tensões incontornáveis entre empenho estético e social, é mesmo o móvel paradoxal da produção artística e literária. Atestando a possibilidade de evitar hoje também simplismos apocalípticos ou integrados, tal dado nos serve aqui de referência para a avaliação dessa *Ciranda*.

Desde logo, note-se que o apelo lúdico de seu título, retomado na formatação mínima e leve, na capa intensamente colorida de cada volume –que brinca também com a repetição fonética e visual do *da da* do título– remete, sim, à face alegre e sensual da poética dos anos 70. Mas não deixa de manifestar agora também o vínculo entre estratégia de sedução do leitor e cuidadoso planejamento editorial, atento ao êxito comercial mas sem descurar da necessidade de análise crítica. Essa conjunção de interesses pode ser identificada em vários outros aspectos. Como apresentadores de cada antologia, por exemplo, convivem os reconhecidos apenas ou principalmente como poetas, estudiosos mais ou menos jovens, alguns ainda recém-saídos da universidade, e outros de atuação já mais consolidada.

Além disso, dois dos apresentadores-poetas aparecem ao mesmo tempo como tema de estudo.

A todos eles foi facultada a escolha de seus objetos de análise, o que representa sem dúvida mais uma vez uma abertura a leituras singularizadas de um corpus também desierarquizado. Mas esta coexiste com exigências prévias quanto à legitimidade institucional e comercial. Uma é a de que cada poeta escolhido tivesse pelo menos três livros já publicados. Outra é a de que sua apresentação se fundamentasse no *close reading* de poemas específicos – metodologia em que a atenção aos procedimentos de linguagem serve também à clareza e eficácia informativas. Também a opção pelo lançamento conjunto dos volumes tem efeitos interessantes e opostos. Por um lado, dá visibilidade imediata à proposta de ciranda e a seu potencial didático. Por outro, evidencia a diversidade dos poetas reunidos sob a condição de *contemporâneos* - idades, gerações, dicções várias, poetas laureados, poetas menos reconhecidos, poetas considerados conservadores, poetas considerados transgressores. Nesse sentido, ela atualiza o valor central que a idéia de *coleção* vai adquirir na reflexão sobre a vida cultural dita pós-moderna desde os anos 80, e também na prática editorial desenvolvida desde então no Brasil – quando a expectativa de grandes nomes e obras-primas radicalmente originais dá lugar à publicação de antologias, revistas e coleções.

No caso dessas últimas, devem ser ressaltadas a *Claro Enigma*, lançada pela editora Duas Cidades em 1990, e a *Cantadas literárias*, pela editora Brasiliense, em 1980. Ambas influíram decisivamente na construção de nossa cena literária, concretizando uma produtiva aliança entre interesses artísticos e de mercado. Na primeira, sob o título extraído de Carlos Drummond de Andrade, ao contrário do endosso a um valor classicamente moderno, convivem nomes jovens, de dicções diversas, independentes ou filiadas a grupos antagônicos, como marginais e concretistas. Na segunda, o mesmo caráter provocativo orienta a publicação bem cuidada, em circuito editorial convencional, dos poetas até então reconhecidos ou recusados apenas por sua condição marginal.

A atenção à editoração é aspecto importante da compreensão desaturada que, relacionando a literatura à vida literária, vincula-a a estratégias políticas, midiáticas e comerciais e ao mesmo tempo pode sugerir outros modos de avaliar sua especificidade. Radicalizando essa prática, Italo, em

sua coleção, aproxima e contrapõe não só poetas como também críticos –esboçando uma pedagogia em que a circularidade e a equivalência sugeridas pela idéia de ciranda se abrem a articulações imprevisíveis, desestabilizando todo tipo de identificação unívoca do contemporâneo, e desde logo as meramente cronológicas.

É o que ocorre, por exemplo, com a inclusão de Sebastião Uchoa Leite e Ana Cristina Cesar, dois poetas já mortos, e de gerações diferentes. O primeiro, como os outros veteranos Armando Freitas Filho e Leonardo Fróes, começa a publicar ainda nos anos 60 - período de grandes polêmicas em torno do verdadeiro significado do vanguardismo, e de convívio intenso entre a literatura e as artes plásticas. Da mesma geração é também Antônio Cícero, que no entanto só publica seu primeiro livro em 1996, após mais de uma década de sucesso como letrista de MPB. Esses dados temporais e culturais reafirmam uma necessidade incontornável –conservadora ou transgressiva?– da palavra escrita e do suporte livro. E pode enriquecer a avaliação de poetas como Carlito Azevedo, Guilherme Zarvos, Cláudia Roquette-Pinto e Marcos Siscar, que também começam a publicar nos anos 90.

Instigante é também a aproximação de uns e outros a Chacal e Ana Cristina César, já referidos, e Angela Melim, que estreiam nos anos 70, associados ao movimento marginal. A recepção deste foi marcada, de início, ou pela adesão entusiasmada a seu expressivismo vitalista, ou pela rejeição deste como sintoma de pobreza artística e existencial. Mas sua posição alternativa face a padrões estéticos e editoriais já desde aquela época expunha contradições que desqualificam tal dicotomia. Não só por conta da relação entre mitificação da marginalidade e visão convencionalmente burguesa, romântica, de liberdade individual, artística e política. Mas também por sua rápida inserção no circuito institucional e comercial de publicações, responsável inclusive pela consolidação de seu nome - como ocorreu com a célebre antologia *26 poetas hoje*, organizada em 1976 por Heloísa Buarque de Hollanda.

E, estimulada principalmente pela leitura atenta às particularidades formais de cada poeta do grupo, que desvendava diferentes formas de vínculo com a tradição moderna e modernista, foi aos poucos ganhando espaço a discussão dessas e de outras polarizações. A biblioteca ou a rua? A tradição ou a inovação? A instituição ou a transgressão? O expressivo ou

De coleções e cirandas: Notas sobre a poesia brasileira contemporânea

o construtivo? O lírico ou o anti-lírico? O psicológico ou o político? O experimentalismo ou a experiência? A sofisticação ou a comunicabilidade? A ironia ou o humor? O ceticismo ou a alegria? A resistência ou a diluição? Essa ampliação de perspectiva, na verdade, atestando a necessidade de superação de estratégias que vinham enriquecendo a avaliação canônica da poesia moderna em geral. No caso especificamente brasileiro, é emblemático a esse respeito o ensaísmo de Silviano Santiago, ele próprio também poeta e ficcionista. É dele a primeira iniciativa, nos anos 80, de reavaliar a poética marginal, ressaltando, a partir da poesia de Ana Cristina César, sua preocupação com o acesso do/ao leitor, mas desvinculando-a da oposição reducionista entre o fácil e o difícil. Os desdobramentos provocantemente produtivos de leitura podem ser observados na medida em que o endereçamento ao leitor e a simplicidade são identificadas por Silviano, já nos anos 90, como fundamentais à poesia de nosso mais importante clássico moderno, Carlos Drummond de Andrade, sem implicar em pobreza de linguagem e comunicabilidade imediatista.

Por essa via, pode-se perceber os sentidos e efeitos subjacentes à escolha do título da coleção. E afirmar que, na produção e na avaliação da poesia brasileira pós-80, vai adquirindo papel cada vez mais significativo a discussão crítica desses antagonismos e a releitura dos marginais. E, mais ainda, que é a partir destas que se pode esboçar uma abordagem fértil de certa dicção poética mais evidente a partir de 2000, de novo mas diferenciadamente jovem, empenhada na performance prosaica, coloquial, afetiva da subjetividade em primeira pessoa.

A *Ciranda* tem um primeiro exemplo da produtividade dessa perspectiva desarmada no ensaio de Renan Nuernberger. O mais jovem dos apresentadores da coleção, ele enfrenta muito bem o desafio de analisar a poesia de Armando Freitas Filho - que, pela extensão e qualidade de sua trajetória, tornou-se referência estética e histórica. Sua linguagem tem marcas explícitas e intensas do convívio com as vanguardas concreta e neo-concreta e com a poesia marginal. Renan recupera essa trajetória, mostrando como ao longo dela vai se tornando cada vez mais visceral uma força erótica que desde o início já desestabilizava e ao mesmo tempo potencializava o trabalho com a forma. Feita de prazer e flagelação, ternura e violência, vida e morte, ao ponto do despedaçamento - ela afeta o corpo do sujeito, da mulher amada, da paisagem física e social. E do próprio poema,

tramado entre impulso e gagueira, entusiasmo e desalento, misturando registros tão diversos como o do fait-divers, do trocadilho, do verbete de dicionário, do vocabulário jurídico, das artes plásticas, do cinema, além de citações literárias.

Também Franklin Alves Dassie – de formação intelectual a mais recente – sai-se, por via semelhante, muito bem na empreitada de abordar a produção também extensa e prestigiada de Sebastião Uchoa Leite. E isso porque, suplementando a fortuna crítica que vinha lhe concedendo o status de principal herdeiro do cânone moderno de negatividade construtiva, antilírica, irônica, ele apresenta o poeta agora justo pelo viés da relação entre poesia, primeira pessoa e autobiografia, focalizando sua longa experiência pessoal com a doença física. E ainda porque aborda a relação entre literatura, cinema e história em quadrinhos, bastante presente tanto no ensaísmo quanto na poesia do autor, mas até agora muito ligeiramente mencionada, atestando a resistência da crítica a essa expansividade impura, promíscua, do poético, que o aproxima, como a Armando, de demandas marginais.

Segue essa diretriz também a leitura que Masé Lemos faz da poesia bem mais recente de Marcos Siscar. Sua elaboração sofisticada, perifrástica, provocou já uma vinculação apressada a valores estritamente formalistas. No entanto, é nesses mesmos aspectos que Masé Lemos, com a ajuda do próprio ensaísmo do autor, vai provocativamente perceber a articulação de poesia e experiência. Nos versos inesperadamente longos –sucodem-se e entrecortam-se a dicção, a narração e a interlocução– sinalizando uma tendência discursiva que, como referimos acima, ao longo dos anos 90 vai desestabilizar a hegemonia da concisão construtiva. Essa mescla é associada, na análise de Masé, ao cruzamento de imagens da paisagem interior e exterior, nas quais aponta a coexistência de aspectos afetivos, ecológicos e comunizantes. Estes são referidos tanto à história pessoal e familiar de imigração rural do poeta quanto às viagens cosmopolitas exigidas posteriormente por sua formação acadêmica – uma e outra de fundamental importância na constituição da vida social e intelectual brasileira.

A relação entre linguagem e experiência orienta ainda, sob outro ângulo, a leitura que o próprio Siscar propõe da poesia de Ana Cristina César. Discutindo teoricamente a diferença entre identidade biográfica e autoral, ele aponta sua mobilização poética ao mesmo tempo recalitrante

e dramática, através do uso de formas tradicionalmente associadas ao confessional e coloquial, como a carta e a anotação no diário. Nelas identifica o duplo valor de expressão e encenação de uma intimidade performada, em várias vozes, como estratégia ambígua de sedução terna e agressiva do leitor. Nessa abordagem, Siscar não deixa de notar o uso profanador do convencional vínculo entre escrita da intimidade e gênero feminino, mostrando como a poeta assim se aproxima e simultaneamente se distancia de uma demanda contracultural feminista característica de sua época.

O também poeta Paulo Henriques Britto, contemporâneo de Ana Cristina, e dessa e de outras demandas, avalia a poesia de Cláudia Roquette-Pinto já com um lúcido distanciamento. Aponta-lhe a elaboração formal sofisticada, em que a concisão dos versos e as imagens visuais singularmente intensas se apóiam em constantes referências a artistas, obras e procedimentos das artes plásticas modernas. No entanto, enfatiza que, embora sem a forte presença discursiva de um eu poético, como nos poetas anteriormente citados, Cláudia exercita a relação entre arte e vida pela mistura imprevista e desierarquizada dessas imagens e referências a outras convencionalmente associadas ao cotidiano feminino: a casa, o jardim, a flor, a experiência da maternidade, o apaixonamento pelo homem. E que o faz por meio de uma, a cada livro progressivamente mais intensa, conjugação de delicadeza e ousadia, sensualidade e angústia, luz e sombra, que habita e conturba o visível, abrindo quadros, quartos e jardins a uma experiência muito mais que íntima e doméstica e estimulando o abandono de certa concisão construtivista inicial em nome do verso longo, expressivo e narrativo.

A identidade feminina é também uma das claves escolhidas por Ana Chiara para avaliar a poesia de Angela Melim, em parceria com duas alunas - em mais um interessante exemplo da desierarquização possibilitada pela *Ciranda*. Ressaltando sua inserção originária no mesmo contexto de Ana Cristina, ela enfatiza a diferença entre a dramatização da intimidade desta e a propensão daquela a olhar para fora de si, fundindo lirismo amoroso e experiência do mundo no uso recorrente de imagens de paisagens, dentre as quais avulta a do *horizonte*. Bem interessante, nesse sentido, é também seu resgate do diálogo estabelecido entre ambas antes da morte precoce de Ana, e continuado depois por Angela através de citações e lembranças poéticas. No entanto, ele não é discutido de modo a aprofun-

dar a questão de gênero que inclusive tematiza. Essa lacuna colabora com o propósito de afirmar certa visão celebratória do feminino em Angela, na qual identifica rigor luxuoso, brilho, luz, clareza próprios da mulher que sabe escrever. E isso à revelia de suas próprias e agudas considerações sobre a importância nela da pluralidade de vozes, da mescla de lirismo e dramatização.

Essa supervalorização da potência erótica da palavra feminina é devedora de certas crenças contraculturais que alimentaram a geração em que se formou a crítica, atualizadas hoje pelo viés do interesse filosófico em torno das questões do corpo e do afeto. Não por acaso, ela ocorre na leitura que a própria Angela, também formada nesse contexto, faz da poesia de Leonardo Fróes. Nela ressalta uma simplicidade que vai associar à presença da natureza, uma e outra intensificadas em sua produtividade pela identificação ao que ela considera uma dicção caracteristicamente feminina: não dogmática, informal, e por isso também próxima de uma “fala comum” de um “leitor comum” – considerações sem dúvida bastante problemáticas, até porque não explicadas. Mas a própria Angela acaba nos levando a relativizá-las, na medida em que incorpora a seu texto a opinião de críticos de orientação bem distinta, como Ivan Junqueira e Carlos Lima. Do primeiro, lembra a atenção ao uso pelo poeta da fábula, com sua linguagem de perífrases e hipérboles; do segundo, ao surrealismo (movimento basicamente masculino) das imagens visuais do cotidiano.

Mais duas escolhas contemplam poetas vinculados a esse contexto, Chacal e Guilherme Zarvos. Para apresentar o primeiro, Fernanda Medeiros desenvolve uma cuidadosa recuperação histórica das relações entre a poesia de Chacal e a da geração *beat* norte-americana, com seu vínculo entre voz poética e visceralidade musical do rock. Fernanda foi sem dúvida uma das pioneiras na discussão teórico-crítica desses dados e de conceitos hoje bem difundidos, como os de *performance* e *corporalidade*, assim como na retirada da produção marginal do gueto de sub-produto literário. E, embora sua apresentação seja por demais focada na oralidade, e na alegria jovem que a mobilizara nos anos 70, seu *close reading* de poemas acaba tendo um alcance bem mais amplo e interessante. É o que ocorre, por exemplo, quando identifica o humor de extração oswaldiana de Chacal à relação entre o cômico e o trágico do drama shakespeariano. Ou quando aproxima procedimentos marginais e concretistas, relativizando

De coleções e cirandas: Notas sobre a poesia brasileira contemporânea

um antagonismo simplista e enfatizando em ambos o investimento na voz e no endereçamento poéticos.

O também poeta Renato Rezende apresenta a poesia de Guilherme Zarvos, enfatizando-lhe o vínculo com o vitalismo da geração de Chacal, do qual inclusive se torna parceiro na produção de performances em que a poesia convive com a música, a dança, o teatro, o cinema e qualquer tipo de mídia, realizadas no já famoso CEP (Centro de Experimentação Poética) 20000 – criado em 1990 na zona sul do RJ, em espaço cedido pelo governo do Estado. Já nesses dados ressaltam limitações semelhantes às existentes no movimento marginal – e reconhecidas agora por veteranos e novos participantes: o perfil de juventude de classe média de uma área privilegiada da cidade, o vínculo com o burguês e o institucional.

Mas o empenho em ultrapassar essas e outras fronteiras continua, agora de modo mais realista. Por isso, Renato prefere, em vez de *utopia*, usar a noção foucaultiana de *heterotopia* para definir a proposta desse novo grupo. E destaca a combinação de esperança e desencanto nos textos de Zarvos, que define pela confluência de discurso político, relato biográfico, ensaio, missiva, manifesto, poesia. Por isso, também, recorre, de modo bem instigante, à imagem baudelaireana do *flâneur* para identificar a relação entre a marginalidade social desse poeta e seu uso do lirismo, associados a um jogo constante entre mascaramento e desmascaramento que problematiza toda pretensão à plenitude expressiva.

Carlito Azevedo e Antônio Cícero são poetas que, embora bem diferentes, tem sido considerados, por motivos também diferentes, conservadores, apegados a referências anacrônicas formais e temáticas. Mas Susana Scramim e Alberto Pucheu valorizam em um e outro justamente essa temporalidade anacrônica. Em relação a Carlito, Susana não deixa de ressaltar o empenho na atividade coletivizante – cujo valor já comentamos acima - de organização da importante revista *Inimigo Rumor*, na editora 7 Letras e da coleção *Ás de colete*, co-editada por aquela editora carioca e pela paulista Cosac Naify. Assim pratica o convívio entre autores e obras de línguas, tempos e dicções as mais várias – convívio efetivado também na atividade de tradutor.

Esse empenho vai ser com acuidade associado por Susana a uma poética de desvinculação do caráter pessoal da experiência espaço-temporal, em que a subjetividade deixa de se figurar como essência ou substância. A

construção de poemas constituídos como apreensão objetiva de uma paisagem ou cena pictórica, ou como monólogos dramáticos, tecidos de toda sorte de citação artística, fazem da subjetividade um modo de ver, escutar, ler, enfim, usar o alheio. Mediante esse uso, o visual e o verbal serviriam a uma combinação de vertigem e beleza que, muito além do virtuosismo formalista que já lhe foi atribuído, remetem a uma relação entre elegância e desindividualização cujos valores a crítica solicita da tradição baroca de arte e pensamento.

Na poesia de Antônio Cícero, Alberto Pucheu focaliza o uso recorrente de temas e nomes da mitologia greco-latina clássica, relacionado com vivências características do presente. Assim ela se constituiria como uma *extemporaneidade*, ou atopia, por meio da qual o poeta se ausenta de si e do seu presente para criar um modo poético de se relacionar consigo e com o tempo. Desse modo sua poesia pode ser considerado clássica, isto é, mobilizadora de uma potencialidade de sentido que dribla as estratégias de poder da atualidade instituída. O crítico ainda discute as tensões entre poesia e filosofia, tal como postas pelo poeta-filósofo. E, entre semelhanças e diferenças, realça o modo pelo qual imaginação e reflexão se aliam numa figuração semântica e sintática em que a figura mítica de Proteu é constantemente revivida como índice da natureza líquida, anônima, de todas as coisas – liquidez que, para o poeta e para o crítico, constitui a essência *agoral* do moderno.

A apreciação comparativa desses poemas e leituras permite perceber diferentes modos de abordagem do poético focados na relação entre sua especificidade e sua inserção espaço-temporal. Mas esta é na maioria das vezes orientada por um entendimento dos vínculos entre linguagem e experiência em que dados empíricos tem seu valor originário relativizado, não servindo à definição unívoca de identidades. A cronologia não é usada para delimitar rigidamente fronteiras temporais. A relação entre passado e presente deixa de ser circunscrita por parâmetros excludentes de reprodução, evolução ou revolução, e a possibilidade de dinâmica temporal parece agora decorrer justamente dessa falta. Em decorrência, o valor estético deixa de estar vinculado ao antagonismo entre originalidade e repetição, entre tradição e ruptura. Do mesmo modo, a relação entre poesia e vida social se desvincula de noções unificadoras, como as de *nacional*, *regional*, *popular* que, junto com aquele vínculo, fundamentara

nosso cânone modernista, e ainda hoje é invocado nostalgicamente para desqualificar toda produção que, por sua própria diversidade, a ele não se submete. Como parte constitutiva dessas mudanças, o entendimento do poético a partir da oposição entre lirismo e anti-lirismo perde força, em nome de uma compreensão extima, relacional, da subjetividade em que a afetividade passa a dizer respeito a um afetar e deixar-se afetar, híbrida e fragmentariamente, pelas mais diversas outridades, supendendo os limites entre dentro e fora, entre eu, tu e ele.

Nesse sentido, o valor crítico e didático da coleção resulta da capacidade de explicitar a dificuldade e a arbitrariedade das classificações, e a impossibilidade de uma estratégia única e plena de conhecimento. E de evidenciar que é próprio da poesia justo o desafio da propriedade, através do convite à leitura e à pergunta sobre o que é a poesia e sua potencialidade de ser e estar em comum.

Normas para o envio de colaborações:

1. A Revista Grumo aceita colaborações para o seu próximo número. Todos os textos enviados serão submetidos a análise, de responsabilidade de seus editores.

2. As colaborações deverão ser encaminhadas em Word no formato doc com o nome do autor (por exemplo, Azevedo.doc) ao endereço eletrônico: grumo@salagrumo.org

3. No arquivo, além do texto, o autor deverá enviar: um resumo na língua do texto e outro em inglês de até 5 linhas, as palavras-chave na língua do artigo e em inglês e um mini-currículo do autor, também de até 5 linhas.

4. Quaisquer dúvidas poderão ser enviadas para: grumo@salagrumo.org

Normas para editoração do texto:

1. Cada proposta de publicação deverá conter um número máximo de páginas, especificado a seguir.

Ensaio: máximo de 15 páginas

Resenha: máximo de 5 páginas

2. A proposta deverá ser enviada em fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5, papel A4, com alinhamento justificado ao longo de todo o texto.

3. Nas “Referências bibliográficas”, no final do texto, o nome dos livros ou periódicos devem ser grifados em itálico. Títulos de capítulos ou artigos devem estar em redondo e entre aspas duplas, seguindo os modelos abaixo:

Terán, Oscar. “Tiempos de memoria”. In: Punto de vista, XXIV, No 68, 2000, pp.10-12.

Yúdice, George. “Marginality and the ethics of survival”. In: Ross, Andrew (ed.). Universal Abandon? The Politics of Postmodernism. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1989, pp.214-235.

Moreiras, Alberto. A Exaustão da Diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

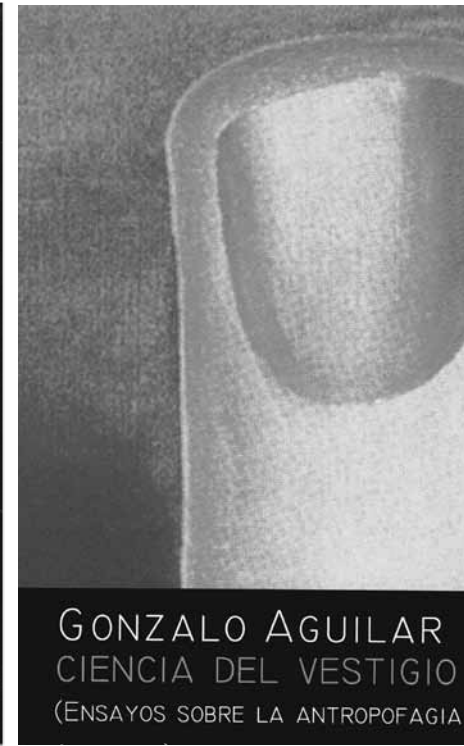
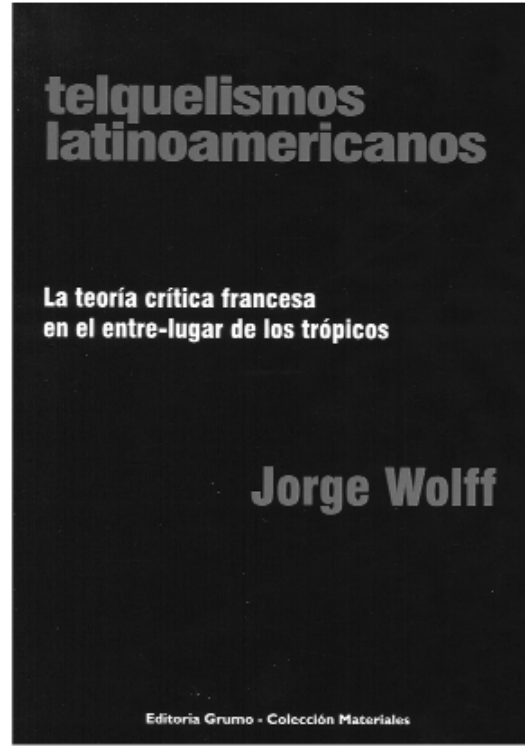
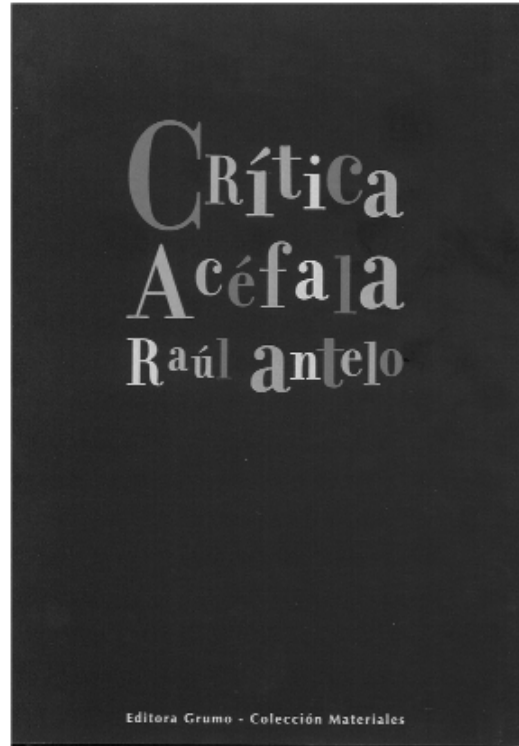
4. Todas as citações de até 4 linhas devem ser feitas no corpo do texto e entre aspas duplas. Entre parênteses, logo depois da citação, devem vir, separados por vírgulas, o sobrenome do autor, o ano de publicação do livro e o número da página de onde foi retirada a citação. Ex.: (Moreiras, 2001, 28-29)

5. Se a citação ultrapassar as 4 linhas, deve vir destacada do corpo do texto, em fonte Times New Roman, corpo 10, sem recuo e sem aspas.

6. As notas devem vir no final de texto.

7. Ilustrações e figuras devem estar em definição de pelo menos 300 dpis.

Publicaciones Editora Grumo



Números anteriores

NÚMERO 1 - MARÇO 2003



NÚMERO 2 - NOVEMBRO 2003



NÚMERO 3 - OUTUBRO 2004



NÚMERO 4 - OUTUBRO 2005



NÚMERO 5 - OUTUBRO 2006



NÚMERO 6.1 - OUTUBRO 2007



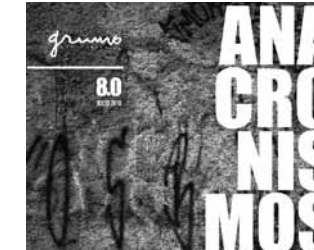
NÚMERO 6.2 - OUTUBRO 2007



NÚMERO 7 - DECEMBRO 2008



NÚMERO 8 - JULIO 2010





grumio

www.salagrumo.org