

Literatura e Estudos Culturais

**Maria Antonieta Pereira
Eliana Lourenço de L. Reis**
Organizadoras



Este livro é fruto de um diálogo permanente entre pesquisadores latino-americanos preocupados com as mutações da ficção e da crítica literárias neste final de milênio.

Em junho de 1994, a Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación da Universidad de la República (Uruguai) sediou uma reunião de investigadores uruguaios e argentinos cujo objetivo era debater a obra de Juan Carlos Onetti. Esse foi o primeiro de uma série de encontros destinados a discutir resultados de pesquisas realizadas em instituições acadêmicas do continente.

Em meados de 1995, o Instituto de Literatura Hispanoamericana da Universidad de Buenos Aires (Argentina) convocou o segundo encontro de pesquisadores rioplatenses, para a abordagem do tema "Los atípicos" na literatura latino-americana. As comunicações apresentadas em tais eventos foram publicadas em dois volumes – pelos argentinos, em 1996, e pelos uruguaios, em 1997 – e circularam com bastante êxito, contribuindo para ampliar a compreensão do próprio conceito de "rioplatense".

Em junho de 1998, a Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil) sediou o terceiro encontro, com a presença de argentinos e uruguaios, ocasião em que se discutiu o tema "A posição da literatura no âmbito dos estudos culturais". Este livro congrega muitas das concepções e vários dos textos apresentados pelos participantes do colóquio trinacional.

Dessa forma, *Literatura e estudos culturais* constitui uma amostragem da produção crítica que vem sendo desenvolvida pelos pesquisadores das instituições citadas. Nesse sentido, esta publicação cumpre três objetivos relevantes: registrar um importante gesto de aproximação e diálogo entre latino-americanos, recensar as diversas posições em torno das polêmicas relações entre estudos literários/estudos culturais e permitir o

Literatura e
Estudos Culturais

Maria Antonieta Pereira
Eliana Lourenço de L. Reis
ORGANIZADORAS

Literatura e Estudos Culturais



Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2000



nelam
núcleo de estudos
latino-americanos
FALE / UFMG

Copyright © 2000 by Maria Antonieta Pereira
Eliana Lourenço de L. Reis

Capa:

Berzé – (031) 592-4544

Projeto Gráfico e Editoração:

Marco Antônio e Alda Durães – (031) 492-6273

Ficha Catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da FALE

L776

Literatura e estudos culturais / Maria Antonieta Pereira,
Eliana Lourenço de L. Reis organizadoras. – Belo Horizonte :
Faculdade de Letras da UFMG, 2000.
256 p.

ISBN: 85-87470-10-8

1. Literatura – História e crítica 2. Cultura 3. Crítica
I. Pereira, Maria Antonieta. II. Reis, Eliana Lourenço de Lima.

CDD : 809

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

- Estudos literários e estudos culturais:
territórios dos caminhos que convergem 9
Else R. P. Vieira

I – REINVENÇÕES DA CRÍTICA

- Estudios culturales/estudios literarios 29
Noé Jitrik
- Notas sobre a crítica biográfica 43
Eneida Maria de Souza
- Cristalizações do discurso multiculturalista 53
Luis Alberto Brandão Santos
- La resistencia a la literatura 61
Hebert Benítez Pezzolano
- Angel Rama y los estudios culturales 71
Sonia D'Alessandro
- A recepção crítica de Darcy Ribeiro
na América Latina 85
Haydée Ribeiro Coelho
- ## II – DIÁLOGOS TRANSNACIONAIS
- Arte e efemeridade 105
Myriam Ávila
- A tela e o texto:
literatura e trocas culturais no Cone Sul 115
Maria Antonieta Pereira
- Armonía Somers y Clarice Lispector: modos de
percibir, modos de transgredir y escritura 129
Elena Pérez de Medina

Los contornos del exilio <i>Adriana Amante</i>	145
El uso vanguardista de la tecnología en <i>Martín Fierro</i> y la <i>Revista de antropofagia</i> <i>Gonzalo Moisés Aguilar</i>	159
Neruda: a inter-relação entre o artista e sua criação <i>Sara Rojo</i>	175
III – POÉTICAS NACIONAIS	
Escribir el desierto: los relatos patagónicos de Roberto J. Payró e Roberto Arlt <i>Claudia Torre</i>	189
Bioy Casares: o pós-colonial no Museu <i>Graciela Ravetti</i>	201
Representações literárias da nação <i>Maria Zilda Ferreira Cury</i>	213
Poesia e tempo: fragmentos de crítica cultural <i>Maurício Salles Vasconcelos</i>	229
Borges transverso: conversa com Ivan Almeida e Cristina Parodi <i>Maria Esther Maciel</i>	241

INTRODUÇÃO

Estudos literários e estudos culturais: territórios dos caminhos que convergem

Else R. P. Vieira

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Para Eliana de Lima Reis

Esta introdução não busca coerência onde a coerência não pode existir: nas fronteiras epistêmicas e disciplinares em mutação dos Estudos Literários. Esta introdução não busca um discurso unificador da crítica literária, na qual as práticas discursivas, talvez, queiram-se plurais. Esta introdução não pretende dirimir as tensões que informam o debate crítico atual em torno dos deslocamentos dos Estudos Literários para os Estudos Culturais. Esta introdução não lança um olhar indiferenciado para as tradições literárias e as tendências críticas dos países aqui representados – Argentina, Brasil e Uruguai. Esta introdução busca, em consonância com o Colóquio Trinacional *A Posição da Literatura no Âmbito dos Estudos Culturais*, que a este livro antecedeu, expandir a interlocução acadêmica entre os países do Cone Sul, instituindo um fórum de debates em torno do que muitos já denominam uma mudança paradigmática: o deslocamento dos Estudos Literários para o âmbito dos Estudos Culturais.

Não priorizando, no momento, uma ontologia do chamado “Cone Sul” – ele é uma construção teórica, política ou econômica? – ênfase, apenas, o evento e o presente livro enquanto concretizações de movimentos multilaterais de busca de uma integração acadêmica regional. Para eles, confluem três iniciativas de interlocução entre os países do Cone Sul, em contraste com os esparsos e contingentes diálogos anteriores, muitas das vezes mediados por instituições européias e americanas. Desde 1994, firmou-se um compromisso de realização de uma série de encontros de caráter rioplatense integrando a Universidade de Buenos Aires e a Universidade da República do Uruguai. O primeiro girou em torno da obra de Juan Carlos Onetti; um outro, realizado em meados de 1995, denominou-se “*Los atípicos*” em *la literatura latinoamericana*. Enquanto em ambos os encontros cogitou-se de uma ampliação da esfera de participação pela inclusão do Brasil e, futuramente, do Chile, numa convergência de trajetórias, um desejo compartilhado de pensar uma integração acadêmica mais efetiva, e para além da dimensão econômica do Mercosul, levou o Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), à época sob minha coordenação, a definir como política internacional prioritária do biênio a formalização de acordos de cooperação e a implementação de projetos integrados com universidades argentinas, uruguaias e chilenas. Paralelamente, uma série de encontros e eventos triangulados, desde 1992, decorrente de projeto integrado de pesquisa entre a Universidade Federal de Minas Gerais e a Universidade de Nottingham, havia propiciado, também, uma aproximação acadêmica entre a UFMG, a Universidade de Buenos Aires e a Universidade Nacional de Córdoba. Visitas oficiais da então Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMG à Universidade de Buenos Aires, à Universidade Nacional de Córdoba e à Universidade de Chile, juntamente com os Profs. Wander Melo Miranda, Maria Ester Maciel e Sara Rojo, no decorrer de 1997, fizeram confluir as iniciativas institucionais nas duas direções, para o que ressaltamos o grande papel articulador do Profes-

sor Noé Jitrik, nos países de língua espanhola. Concomitantemente, criou-se o Núcleo de Estudos Latino-Americanos (NELAM), como parte do Centro de Estudos Literários da UFMG. Consolidou-se a praxis de realização anual de eventos integrados, sendo que um iminente, intitulado *Reinvenções da América Latina: literatura e identidade*, será sediado pela Universidade do Chile, cumprindo-se a quarta etapa da almejada integração acadêmica regional, no que se deseja ser a reversão da tendência his-tórica de diálogos rarefeitos ou de interlocuções mediadas. A importância política do evento no Brasil avultou-se pela sua realização em meio a uma greve nacional das universidades. Na abertura do Colóquio, na UFMG, os colegas das Universidades de Buenos Aires, Nacional de Córdoba e da República do Uruguai solidarizaram-se com os anfitriões na expressão de uma negação à nefasta política neoliberal, para o caso específico da universidade latino-americana.

O que compartilhamos com os países vizinhos que permite uma permeabilidade de nossos discursos? O que deixamos de compartilhar e que propulsiona o nosso diálogo? Como as distintas epistemologias institucionais interagem com os saberes continentais e os globais? São essas as questões abordadas nesta introdução, que busca, a partir das contribuições apresentadas, delinear a especificidade da crítica literária no Cone Sul neste momento de transição.

Emblemática de uma busca de interlocução entre países latino-americanos é o projeto do antropólogo e literato brasileiro Darcy Ribeiro. Como ressalta o estudo de Haydée Ribeiro Coelho, da Universidade Federal de Minas Gerais, neste volume, esse intelectual brasileiro busca um alargamento das fronteiras do conhecimento entrando em diálogo com outros intelectuais do mundo hispano-americano, como Ángel Rama, Leopoldo Zea e Roberto Fernández Retamar. Um descentramento geográfico também se evidencia, segundo ela, quando o Brasil e a América Latina aparecem representados nos romances de Darcy Ribeiro. Não menos pertinente para o nosso debate é o fato de ele percor-

rer os meandros de uma “epistemologia fron-teiriça”, na qual a ciência social penetra a literatura e a literatura atravessa a ciência social, na medida em que ele “incorpora a civilização à barbárie” e inclui a “barbárie no debate da civilização” em textos literários e antropológicos. Haydée ressalta a necessidade de revisitarmos os escritos de Darcy Ribeiro em termos da atual agenda crítica cultural, neles ressaltando a tensão entre o local e o global, a identidade, as etnias, o indigenismo e a posição do intelectual latino-americano. À luz dessa colocação, proponho: não seria necessário revisitarmos outros tantos intelectuais da América Latina, sob o prisma dos Estudos Literários na sua intercessão com os Estudos Culturais?

Num movimento convergente, Adriana Amante, da Universidade de Buenos Aires, prioriza os críticos brasileiros no seu entrelaçamento de epistemologias locais e globais. “Fora do lugar”, “entre-lugar”, “deslocamento”, “inadequação” e “adaptação” são conceitos postulados pelos pensadores brasileiros Roberto Schwarz, Silviano Santiago, Flora Süssekind e Renato Ortiz e por ela resgatados em “Los contornos del exilio”, para trabalhar o conceito de exílio e de nação. É também o conceito de espaço – para o qual invoca também Heidegger, Edward Said, Foucault, dentre outros – que a conduz a uma postulação da especificidade histórico-cultural latino-americana; daí sua derivação para uma epistemologia latino-americana que não implica em recusa cega de marcos teóricos produzidos a partir das academias americana e inglesa. Mais especificamente, os Estudos Culturais, os Estudos Pós-Coloniais e os Estudos do Subalterno lhe sugerem formas de abordagem do tema do espaço, com relação aos exilados no Brasil, durante o segundo governo de Juan Manuel de Rosas. O exilado vê-se separado do espaço vivido e que lhe forneceu uma identidade, sem ter garantias de reintegração a esse espaço que o expulsou; mas o exílio pode ser também um espaço de realização de uma intervenção, de elaboração de projetos de reconstrução da nação. Afastando-se da proposta de Edward Said, de reformulação do conceito de lugar como nação em termos de lugar como cultura, ela sugere que,

nos fragmentos literários de Sarmiento, constroem-se relações com os espaços nacionais, associados mas não substituídos pela cultura.

Coloco para futura reflexão a minha posição pessoal de que os Estudos Culturais já constituem um discurso estabelecido na América Latina, onde há muito a cultura e a expressão política se entrelaçam com a operação crítica do Continente. Eles se constituem também menos através de uma rubrica e mais como uma prática dialógica da teoria crítica literária latino-americana com conceitos operacionais das ciências humanas (como cultura, identidade, hibridismo, mestiçagem, memória cultural, nação), respondendo, talvez, a nossa especificidade histórica e a uma vocação política da literatura. Todavia, a adoção da rubrica “Estudos Culturais” implica um diálogo da epistemologia local com a agenda crítica internacional, que, sob determinados aspectos, amplia sua gama de linguagens (pela incorporação, por exemplo, dos Estudos Fílmicos, Midiáticos etc.), ao mesmo tempo em que pode diluir a especificidade latino-americana. A meu ver, a rubrica “Estudos Culturais”, ao expandir a gama de linguagens de um saber ou uma prática já existentes na América Latina, segue a lógica do suplemento, que amplia aquilo que ele repete. Haveria uma especificidade da prática ora rebatizada “Estudos Culturais” no Cone Sul? Onde se encontram a vitalidade e a especificidade dessa prática?

Os sintagmas “Estudos Culturais”, “Estudos Pós-coloniais” e “Estudos do Subalterno” geram certo incômodo na academia argentina, é o que adverte Adriana Amante, o que talvez não seja apenas uma prerrogativa argentina. O deslocamento da análise textual para as macrounidades operacionais do contexto político, cultural e histórico gera, dentro e fora da América Latina, em alguns uma resistência, em outros uma certa animosidade (o exemplo típico sendo Harold Bloom), e em tantos outros um certo desconforto, na medida em que a indecidibilidade passa a habitar as demarcações do dentro/fora dos Estudos Literários, abalando o nosso sistema de referências e a nossa necessidade de categorias definidas. Todavia, um debate requer também a indagação em sentido oposto: quais os benefícios advindos

da transposição de fronteiras disciplinares? O que falta aos Estudos Literários e que os Estudos Culturais vêm suprir? Reversamente, como os Estudos Literários iluminam os Estudos Culturais? Tomando de empréstimo a metáfora deleuziana da dupla captura, indago: o que leva as duas áreas a uma absorção recíproca, embora, creio, no momento, assimétrica? Uma vez instauradas zonas de permeabilidade, vale perscrutar: os Estudos Culturais são uma cura ou um veneno para os Estudos Literários? Devemos “desaprender” o privilégio anteriormente associado à literatura ou tentaremos reinstaurar seu lugar privilegiado?

Ressoa, de longa distância, o conhecido apelo feito por Mary Louise Pratt, da Universidade de Stanford, de se globalizar, democratizar e descolonizar a literatura. Reportando-me à igualmente conhecida assertiva do grande teórico dos Estudos Culturais, o jamaicano Stuart Hall, membro formativo da renomada escola de Estudos Culturais da Universidade de Birmingham – os Estudos Culturais têm discursos múltiplos e histórias diferentes – indago: em que medida é válido transpormos para a reflexão sul-americana os três processos históricos que, segundo Pratt, estão imprimindo uma transformação na nossa consciência e na nossa concepção da literatura e seu estudo acadêmico: a globalização, a democratização e a descolonização?

Os ensaios aqui reunidos se engajam na discussão, explícita ou não, mais ou menos teórica, de um desses aspectos: o estatuto dos Estudos Literários no âmbito dos Estudos Culturais. Há reflexões teóricas e análises da textualização do cultural. Entre aqueles que optam por análises textuais, há um denominador comum: a experimentação com várias trajetórias e linguagens. Todavia, o tema em si gera outros correlatos. Qual o estatuto dos Estudos Literários e dos Estudos Culturais nos países do Mercosul? Se esses Estudos têm uma especificidade local e regional, como eles dialogam com a agenda dos Estudos Culturais em outros países, como a Inglaterra e os Estados Unidos, onde a disciplina encontrou terreno tão fértil?

Olhemos a constelação dos ensaios deste livro como uma *Sternbild*, uma imagem de estrelas no céu que, na conhecida proposta de Walter Benjamin, deve-se apreender não como uma lista dos atributos ou posicionamentos de cada estrela, mas como uma forma. Lembremos também da relação “gravitacional” por ele apresentada entre gênero e ideologia, do indizível do gênero que se expressa na sua metáfora concreta do *Ursprung*, do “pular para fora” de uma obra, quando se confrontam História e forma literária. As contribuições do livro constroem a sua própria *Gestalt*. Gêneros voláteis entre o literário e o não-literário irrompem como constelações nos céus do Cone Sul nesse salto dos Estudos Literários para os Estudos Culturais. Formas instáveis, que oscilam do espaço privado ao público, do literário às ciências humanas, do estético ao ético, constroem, nessas fronteiras fluidas, o tecido compósito do literário e do cultural. Autobiografias, “falsas” autobiografias, cartas, diários, textos anônimos e relatos de viagens assomam com crescente visibilidade no espaço de publicação, circulação e crítica literária. Para além de seu valor documental, essas formas subjetivantes, encenadoras dos processos identitários, assumem marcada dimensão política quando colocadas nesse espaço de circulação: é a voz ausente que se torna presente. Mesmo a correspondência anônima, ao chegar a seu destinatário, transforma-se em presença. As biografias, outro gênero privilegiado, inserem na história as subjetividades refratadas do indivíduo. Relatos de viagem, tecendo espaços que se deixam atravessar pela subjetividade do observador, compõem o elenco dos gêneros privilegiados. Nos interstícios do tecido cultural, as vozes silenciadas pelo estado-nação fazem emergir a nação no sentido performativo e não no sentido pedagógico, para o que me valho da seminal distinção proposta por Homi Bhabha. Por detrás da trama cultural, as heranças pós-coloniais também espreitam espaços de abertura para retornarem à visibilidade do palco. Há toda uma história dos espaços a ser escrita, lembra-nos Foucault. Nessa virada cultural, como veremos, espaçamentos, transposições e rearranjos da agenda crítica internacional aos poucos reconfiguram a

especificidade dos Estudos Literários nas constelações do hemisfério Sul.

POR UM FÓRUM DE DEBATES REGIONAIS

Em carta convocatória de junho de 1997, o Prof. Noé Jitrik propôs o tema da posição da Literatura no âmbito dos Estudos Culturais, a partir de uma visão panorâmica em que ele, com clareza, nomeia a problemática do literário nos nossos dias:

Desde los tiempos en los que la literatura era sinónimo de “bellas letras” hasta la actualidad se han producido muchos y muy importantes desplazamientos. Según algunos, la literatura, tal como se la entendía y practicaba, adquiriría cada vez más la forma fantasmal de un resto de otros tiempos: no podía responder a requerimientos políticos precisos, no informaba de lo real profundo, no indicaba pautas éticas y, sobre todo, estaba dejando de ser objeto de interés de grandes masas: las quejas sobre la falta universal de lectura estaban empezando a minar la confianza que la literatura había tenido en sí misma u estaban haciendo que se la considerara en términos de eficacia o sometiénola a preguntas que no podía responder. A ello se añadió la crisis de los géneros, que no fue y no es considerada como un momento analítico de los medios literarios, como un modo de la autorreflexión, sino como una declaración de impotencia o una solapada y enfermiza desviación de un sistema expresivo que debe dar seguridad y confianza en la relación de lo simbólico con lo real (...) El auge de los llamados “estudios culturales”, al reivindicar discursos considerados oprimidos o reprimidos o, descriptivamente, considerables como “alternativos”, contribuyó a cierta creencia en la inoperancia y aun la inutilidad de la literatura (...) No es fácil dar una respuesta al cúmulo de cuestiones (...) se puede, en cambio, darle categoría de problema e intentar una discusión seria; si se lo hace se estará discutiendo también sobre la forma que asume la modernidad en este campo; se podrá intentar, al menos, aproximarse a un sistema que no tendría por qué desaparecer sin más de la escena y que, por el contrario, encarna los niveles más complejos de la comunicación humana.

A partir de *loci* de teorização distintos, com ênfases e percepções igualmente distintas, três contribuições do presente livro respondem à proposta, abordando de forma mais nitidamente teórica os debates sobre o estatuto dos Estudos Literários com relação aos Estudos Culturais e vice-versa: a própria contribuição de Noé Jitrik, da Universidade de Buenos Aires, de Hebert Benítez, da Universidade da República do Uruguay, e de Luis Alberto Brandão Santos, da Universidade Federal de Minas Gerais.

Benítez examina o estatuto da literatura dentro dos Estudos Culturais: a tônica de sua discussão teórica é a não problematizada resistência à literatura por parte dos Estudos Culturais. Ele ressalta e critica uma absorção assimétrica do literário pelos Estudos Culturais pois, em contrapartida, observa-se uma quase onipresença dos Estudos Culturais nos Estudos Literários. Ele chama a atenção também para a tensa relação dos Estudos Culturais com o literário. Não se trata de uma eliminação do lugar do literário, mas sim da restrição do valor do literário à estética; outrossim, não atentando para a sua especificidade, os Estudos Culturais conferem à palavra literária um caráter documental. Teóricos da academia europeia (como Tinianov, Eagleton, Derrida, Todorov), da latino-americana (Canclini, Achugar, Nelly Richard) e americana (Mignolo) tecem o seu argumento, mas o seu grande desafeto é Terry Eagleton, que assina “uma nota necrológica” da literatura, ao qualificá-la de “uma ilusão ideológica” a ser restituída ao âmbito indiferenciado da retórica. É a impotência para se definir o literário que, a seu ver, explica posturas como a de Eagleton. Por outro lado, ele ressalta o papel que cabe à América Latina na potencialização da discussão teórica do literário. Com base em John Beverley, ele coloca um desafio quanto ao futuro dos Estudos Literários: “o que acontecerá quando a literatura for apenas um discurso entre muitos?”

Luis Alberto desloca a discussão para o outro pólo, o de sua resistência aos Estudos Culturais, revelando uma perplexidade diante da carreira do conceito de “multiculturalismo” na contemporaneidade e enfatizando o que eu denominaria as aporias do multiculturalismo. Uma recorrência tão intensa, ele

argumenta, gerou seu próprio esvaziamento conceitual e “uma espécie de ‘névoa’ teórica, simultaneamente compacta e difusa”. Sua desconstrução dos Estudos Culturais se faz através da *performance*. Ele nega a validade dos Estudos Culturais dramatizando a sua ausência: ele opta por não definir os termos-chave de seu argumento, “multiculturalismo” e “Estudos Culturais”. Por outro lado, ele admite, os Estudos Culturais trazem uma dimensão política ausente nos Estudos Literários, embora o façam padecendo de uma falta de metas explícitas, de uma plataforma de ação e de uma efetiva intervenção no organismo social. O “multi” não é por ele visto como mero índice da convivência plural de culturas, mas como “distúrbio em seus traços definidores”. Apoiando-se na própria difusão de significados do “multiculturalismo”, ele sinaliza os diversos impasses epistemológicos dos Estudos Culturais, cujo discurso “incorpora o projeto de sua própria difusão”.

Jitrik, em sua fala de abertura do evento e deste livro, fornece alguns balizamentos bem específicos para o debate, em “Estudios culturales/estudios literarios”, colocando ambos nos pratos da balança. Ele introduz no fórum de debates, de forma bem explícita, percepções de uma “vulnerabilidade da crítica literária” e de um “distanciamento do objeto literário da problemática social” que propiciaram aos Estudos Culturais um estatuto de complementaridade com relação aos Estudos Literários. Tal relação amplia os limites fenomenológicos dos Estudos Literários, que passam a dialogar mais com a história, a antropologia, a sociologia e a política, simultaneamente respondendo à tomada de consciência das universidades de sua precária relação com o mundo externo. Os Estudos Culturais seriam, então, ele indaga, “uma moeda de ouro” ou “uma falsificação”? Reporto-me à farmácia de Platão para situar a discussão de Jitrik – uma poção mágica que amplia os horizontes do literário, mas uma cura que contém o próprio veneno, ao gerar novas vulnerabilidades. O deslizamento da crítica dos objetos literários, de origem filosófica, para a crítica associada aos objetos culturais acarreta, a seu ver, uma convivência forçada, um enfraquecimento da crítica literária, um deslocamento do seu papel

de desvelar o não-visível; a Literatura perde também a sua aura e a sua atração. A crítica é o local onde se dirime o embate entre os Estudos Literários e os Estudos Culturais e se redefine o próprio estatuto da literatura com relação à cultura: uma parte do todo maior da cultura ou a própria cultura? Trazendo para a área da visibilidade também um movimento dos Estudos Culturais em direção à literatura, Jitrik oferece uma importante contrapartida: os Estudos Culturais começam a ver na literatura uma fonte de dados e, através dela, realizam uma justiça simbólica com os grupos reprimidos e os marginalizados pela sociedade. Nesse sentido, o que então se denomina “Estudos Culturais” constituiria uma ampliação dos limites éticos da crítica.

Eneida Maria de Souza, da Universidade Federal de Minas Gerais, apresenta uma formulação teórica da articulação dos Estudos Literários e Culturais através dos gêneros literários. Em “Notas sobre a crítica biográfica”, onde ela se manifesta favoravelmente ao enlace entre os Estudos Literários e os Culturais, seu argumento seminal é que a crítica biográfica, na sua indecidibilidade e conseqüente mobilidade, permite à interpretação literária o alçamento de novas dimensões para além de seus limites intrínsecos e exclusivos. O não-lugar, mais especificamente, é o conceito por ela privilegiado para enfatizar o não-lugar discursivo da literatura, no debate crítico contemporâneo, como o propiciador de uma abertura teórica. Ao se desconstruir a compartimentalização dos lugares produtores de saber, gera-se uma mobilidade desestabilizadora dos limites entre disciplinas. Nesse não-lugar, ela prossegue, articulam-se os discursos da Teoria da Literatura, da História, da Semiologia, da Antropologia e da Psicanálise. Pontes teóricas constroem-se – entre o fato e a ficção, entre a ficção e a teoria, entre a teorização latino-americana e o pós-estruturalismo de Barthes, Lyotard e Derrida. O conceito de superfície, que embasa seu argumento, é operacional para se eliminar a distância entre as categorias exterior/interior, causa/efeito etc., e para se articularem os discursos, através desse gênero em particular: a biografia.

Uma “quase biografia” – sob a forma de ampla correspondência de Ángel Rama com Cornejo Polar e Julio Cortázar, dentre outros – possibilita a Sonia D’Alessandro, da Universidade da República, analisar a radiografia dos “problemas culturais latino-americanos” efetuada pelo crítico uruguaio Rama, “que vive na própria carne o destino do crítico latino-americano”. É a partir desse entre-lugar (termo que tomo de empréstimo a Silviano Santiago) – uma correspondência pessoal que circula no espaço público – que Sonia estabelece o vínculo entre o textual e o cultural. Há outros sentidos em que a relação “dentro/fora” se visualiza no texto de Sonia: é de dentro da cidade letrada, por a ela pertencer, que Rama concebe sua proposição, mas é dela geograficamente distanciado, pelo exílio, que, a seu ver, ele concretiza a escrita de um dos livros mais polêmicos dos anos 80, *A cidade letrada*. Ser iletrado constitui um critério de exclusão, sendo esse um problema proeminente dentre os vários problemas culturais do continente. Tal critério, Sonia argumenta, sofre uma reversão nos Estados Unidos, quando Rama, o “letrado” docente da Universidade de Maryland, encontra-se diante da injunção de deixar os Estados Unidos. As relações entre literatura e cultura em Rama, adverte Sonia, encontram uma de suas formulações mais claras em outra de suas obras, *La transculturación narrativa en América Latina*. Nem só “literatura”, nem só “sociología”, conclui Sonia: a opção de Rama é pela “operação cultural”.

Uma autobiografia que se constrói através de formas da escrita ditas “menores” (o diário íntimo, a carta, as anotações de mulher). “Vozes, de falas, mesmo, arrancadas do fluxo cotidiano” tecem o vínculo entre os espaços privado e público, ao expor, no anonimato e sem endereço literário, uma intimidade, “cortada, contudo, por referenciais da poesia e do mundo cultural” que “apontam para a teia cultural e ideológica”. Na análise de Maurício Salles de Vasconcelos, da Universidade Federal de Minas Gerais, que acabo de esboçar, “saltam” as “formas menores” de subjetivação da escrita, privilegiadas por Ana Cristina César, para avaliar o momento e a rede teórico-cultural em que

se move sua estratégia criativa. Quanto à irrupção do feminino nos Estudos Culturais, basta-me uma rápida referência à já antológica e nem por isso menos ressonante colocação de Stuart Hall: a intervenção do feminismo nos Estudos Culturais foi específica e decisiva, em termos práticos e teóricos, por ela ter reordenado a área de estudos através da abertura do pessoal ao político. A incorporação de outro objeto de estudo foi revolucionária. É sob essa ótica que construo uma ponte entre a contribuição de Maurício e a de Elena Pérez de Medina, da Universidade de Buenos Aires, que enseja um diálogo entre duas vozes femininas da literatura sul-americana: são “modos de perceber” e “modos de transgredir” que se encenam na escritura de Armonía Somers e Clarice Lispector. Ressemantizam-se os estereótipos constituídos ao longo da história e cristalizados pelos discursos e códigos sociais. Vazam-se as fronteiras do literário pela interlocução com outras linguagens como a da pintura. Elena conclui pela literatura latino-americana como um *locus* privilegiado de expressão da identidade e de exercício da liberdade.

Não se trata de uma autobiografia ou de uma biografia que inserem a escrita subjetivante no espaço público. Um *locus* de enunciação, nada mais. Uma *performance* radical em que há um contexto sem um texto, há apenas coordenadas geográficas – que permitem a Myriam Ávila, da Universidade Federal de Minas Gerais, no seu diálogo transcultural com a Argentina, acercar-se de seu objeto de análise. Focalizando as *performances* do argentino Jorge Bonino, das quais não existe qualquer registro, ela analisa a expressão e a efemeridade como categorias artísticas que não podem ser pensadas fora de um contexto cultural. No caso desse *performer* de Córdoba, a “radiografia contundente” que ele faz de uma cultura “fora do lugar” resultou naquilo que, reportando-se a Héctor Libertella, Myriam denominou uma “morte lingüística”. Diria que Bonino integra o rol dos que nascem “acanônicos”: ao produzir um texto ágrafo que não incorpora a materialidade da escrita, ele não tem acesso ao espaço de legitimidade garantido pelo *imprimatur* institucional. Inda-

go: seria ele um apócrifo, na sua falta de autenticidade aos olhos institucionais? Ou o veiculador de uma mensagem *passé-partout*, que, por não ter um endereço institucional, pode cair em todos os ouvidos?

Biografias, cartas, diários – ou melhor, falsas autobiografias, declaradamente falsas – pois expressas na voz de outro. Há um diário-pastiche da vida em liberdade do escritor brasileiro Graciliano Ramos, após o término de sua pena como preso político, que Silviano Santiago escreve por ele. Aprisionada nos labirintos de Buenos Aires, há um simulacro de narrador, a conhecida máquina-narradora – minotauro inventado por Ricardo Piglia, um monstro que desvela, com impunidade, os enigmas dos relatos sociais, estatais, autobiográficos e históricos. Através do artifício de dois falsos narradores ocupando o espaço autoral com impunidade, em regimes de opressão, liberam-se vozes cativas. Essa é minha tentativa de parafrasear, com um sotaque benjaminiano, a leitura que Maria Antonieta Pereira, da Universidade Federal de Minas Gerais, faz da literatura e das trocas culturais no Cone Sul, mais especificamente de *Em liberdade e Respiração artificial*, ambos produzidos no estágio terminal das ditaduras brasileira e argentina. Os Estudos Literários e a crítica à cultura irmanam-se na América Latina, na denúncia de uma história política oficial de intransigência e autoritarismo. Os dois romancistas dialogam entre si através dos espaços subterrâneos da liberdade, independentemente de delimitações de territórios nacionais, um descentramento que se opera também no diálogo que eles travam com Artaud e Joyce. Ainda um outro tipo de deslocamento ocorre, desta feita entre espaços semióticos, quando os autores, ainda segundo Antonieta, usam recursos da cultura de massa americana, como o cinema e outras mídias, para permitirem, com “essa mesclagem indefinida e incontrolável de sentidos (...) a emergência de vozes sociais recalçadas, de experimentos lingüístico-culturais subalternos, enfim, da história dos vencidos”. Indago: não haveria também uma apropriação da indústria cultural americana, hegemônica e imperial, para “usos menores”?

“A obra de arte é uma máquina de produzir comoções” – uma epígrafe retirada de Mário de Andrade – permite a Gonzalo Moisés Aguilar, do Instituto de Literatura Hispanoamericana da Universidade de Buenos Aires, incorporar à sua tarefa crítica as dimensões tecnológicas para um acercamento mais culturalista dos movimentos de vanguarda latino-americanos dos anos 20, para além de uma já desgastada análise textual. A interlocução com outros sistemas semióticos e com discursos de outras áreas ampliam os horizontes do seu estudo das vanguardas em três revistas do período: *Martín Fierro*, *Prisma* e *Revista de antropofagia*. A partir delas, ele explica o papel preponderante exercido pela tecnologia na conformação das vanguardas e o marco representado pela *Revista de Antropofagia* no uso literário da tecnologia. Não se propondo a fazer propriamente uma declaração teórica a respeito dos Estudos Culturais, ele vincula as vanguardas às práticas culturais, inspirando-se em trabalhos como os de Bourdieu e De Certeau e, em termos apenas temáticos, em Virilio. Não constitui, também, seu propósito, buscar uma inserção disciplinar dentro dos Estudos Culturais, mas sim construir um novo objeto sobre o já bastante visitado tema das vanguardas.

A obliteração do espaço da memória – o esquecimento –, e até mesmo dos conflitos e erros históricos do passado, como algo essencial à criação da nação, são os ecos ainda audíveis de Renan. É a partir de Renan que examino a voz parcialmente dissonante de Maria Zilda Cury, da Universidade Federal de Minas Gerais, quando ela, analogamente a Adriana Amante, reintroduz a questão do nacional na agenda crítica atual que, a seu ver, confere um desprestígio ao nacional em favor de um cultural homogeneizado. Assim, ela repete, na diferença, a voz seminal de Renan: é necessário buscar no passado tanto as vozes legitimadoras da nação, como também as dissidentes, para melhor reavaliarmos, no presente, o ainda dilacerante sentimento do nacional no Brasil. Um cotejamento do texto do presente à citação do texto do passado, na busca de aproximações e diferenças entre os discursos contemporâneos e os discursos fundado-

res, é indispensável para esse melhor entendimento. “Pátria amada” e “pátria amarga”, “discursos laudatórios e discursos perdedores do passado, coexistem no mesmo solo ideológico” e ressoam no presente. A contemporaneidade também dialoga com os discursos representantes de uma tradição perdedora, não-laudatória.

A constituição narrativa da Patagônia enquanto espaço da nação e a escrita compósita e multi-identitária de Payró, ressaltando a heterogeneidade constitutiva do “vazio” do deserto, são elementos que confluem na contribuição de Claudia Torre, da Universidade de Buenos Aires, “Escribir el desierto: los relatos patagónicos de Roberto J. Payró e Roberto Arlt”. Em texto em que o etnográfico e o poético se mesclam, Claudia convida o leitor a ver no vazio do deserto uma cumplicidade com o seu oposto: uma ausência, por exemplo, que constrói uma exuberância naturalista para os olhos de Darwin. Sobretudo, a Patagônia “um espaço imenso e vazio, produz viagem e produz escritura”. O deserto constrói também um narrador, Payró, em cujos processos narrativos ela se detém: ele narra a experiência do outro, apropria-se da voz do outro – compilando crônicas da conquista, memórias de expedições científicas, relatos de viajantes – e, através da escrita polifônica, incorpora o vazio da Patagônia ao mapa da nação. A indecidibilidade entre a autobiografia e a biografia emerge: a experiência é narrada na voz do outro. *Bricoleur* é um termo que tomo de empréstimo a Lévi-Strauss para Payró: por ensaio-e-erro, sem treinamento profissional como antropólogo ou cartógrafo, ele recolhe todo o material disponível. Mas a disponibilidade de vozes é limitada. Trinta anos mais tarde, Roberto Arlt integra um vazio etnográfico à narrativa constitutiva da Patagônia – vozes dizimadas que se tornam presença por sua ausência na narrativa nacional: “No hay indios en el relato de Arlt”.

Outras ausências constroem a trama cultural da nação. Objetos espoliados pelo projeto colonizador de preservação cultural passam a construir uma memória descentrada no museu metropolitano. A exemplo das vozes emudecidas dos índios

da Patagônia em Arlt, tal museu assinala uma perda. São essas as reflexões de Graciela Ravetti, da Universidade Federal de Minas Gerais, em “Bioy Casares: o pós-colonial no museu”. O “museu” de Bioy Casares, ela argumenta, é bem diferente de um museu tradicional, por não articular uma relação com o passado, mas uma negociação com a cultura metropolitana que expõe “os produtos dos roubos e latrocínios culturais ao mesmo tempo que [deixa] às claras a impunidade internacional dessas operações de presumível salvamento cultural”. Bioy Casares sugere outros arquivos para uma representação de América Latina, buscando dados “em pertences de desconhecidos, supostos familiares e duvidosos amigos”. Ler *La invención de Morel e Plan de evasión* é, na percepção de Graciela, desvelar na América Latina uma topografia de caráter pós-colonial, com simultâneas legitimações e desconstruções do testemunho, nas quais se evidenciam seus mecanismos de produção.

Uma outra forma de “extraterritorialidade” da cultura argentina emerge na entrevista que Maria Esther Maciel, da Universidade Federal de Minas Gerais, publica sob o título “Borges transverso: conversa com Ivan Almeida e Cristina Parodi”. São eles os professores que fundaram, em 1994, e atualmente dirigem o *J.L.Borges Center for Studies & Documentation* da Universidade de Aarhus, Dinamarca, hoje um dos maiores e mais conceituados centros de estudos borgianos do mundo. Emerge aí um diálogo entre literatura e história, percorrendo trajetórias interdisciplinares, sobre o papel de Borges nas culturas argentina e global. O Centro, além de comportar um acervo considerável de livros, textos e documentos relacionados ao autor, oferece um Seminário Permanente e mantém uma biblioteca borgiana *on line*, além de uma revista semestral dedicada a Borges e aberta a diversas outras áreas como filosofia, semiótica, arquitetura, matemática, física, geografia, cinema e mitologia. Na entrevista, realizada em março de 2000, afloram vários temas de relevância cultural: as atividades do Centro, os intercâmbios culturais e multidisciplinares por ele promovidos, o projeto de uma edição crítica das obras completas de Borges, a importância do

personagem-autor Bustos Domecq para se compreender a cultura popular argentina. O que de Borges ficará para o milênio que começa? Indago: a canonização do escritor latino-americano no espaço metropolitano significaria que o “pós-colonial” se tornou moeda cultural por vias que não as da espoliação?

Nossa trajetória pela *Gestalt* das constelações do Cone Sul finaliza no Chile, o próximo anfitrião do já estabelecido fórum de debates regionais. Sara Rojo, chilena e docente da Universidade Federal de Minas Gerais, em “Neruda: a inter-relação entre o artista e sua criação”, puxa fios da teorização literária e cultural da América Latina e os entrelaça à teorização pós-colonial do continente. Todavia, teóricos como Walter Mignolo, latino-americano da academia americana, entram em diálogo com outras propostas latino-americanas, a exemplo das de Beatriz Sarlo, não se obliterando teorizações importantes no horizonte global como as de Homi Bhabha. Um dos questionamentos recorrentes nos Estudos Literários, ela ressalta, é a viabilidade de se estabelecer um diálogo entre as reflexões do artista, sua vida e sua produção. Na sua leitura, Pablo Neruda faz parte desse grupo de criadores que assumiram posições não apenas teóricas como também vitais que, de certa forma, orientavam seu fazer artístico. Os Estudos Culturais são para ela, um *organon*, uma ferramenta para percorrer os meandros artísticos desse chileno que articulou arte e política.

Os textos a seguir se engajam no debate sobre a articulação entre os Estudos Literários e os Estudos Culturais, focalizando os pontos da *Gestalt* acima esboçada e explorando, passo a passo, possíveis avenidas e pontos de confluência entre as áreas. Não se pretende, através deles, apresentar uma visão panorâmica do Cone Sul. São pontos e traços que constroem uma mutualidade – uma convergência que pode gerar um crescimento, como também inevitáveis exclusões. Os textos falam por si das perdas e ganhos da interação entre os Estudos Literários e os Culturais...

I – REINVENÇÕES DA CRÍTICA

Estudios culturales/ estudios literarios

Noé Jitrik

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Para poner en su justo término el comportamiento que implica y promueve la fórmula “estudios culturales”, que parece moneda de oro en ciertos sitios y huele, en otros, a falsificación, en relación con la más reposada y autoconvencida de “estudios literarios”, conviene señalar, ante todo, que el puente que las une es la palabra “crítica”. La crítica, instrumento indiscutible de todo interés por la literatura y residente-copropietario en ella, se fue desplazando lentamente, por el tobogán de los enfoques históricos, sociológicos y políticos de la literatura, hacia una zona que ahora parece muy otra pero con tanto aplomo que pareciera, desde la mirada de los estudios culturales, que su razón y su sentido están aquí y ya no más donde estaba en su origen. Se diría que es por el lado de la crítica, como su principal fundamento, que los estudios culturales buscan su legitimidad o la han encontrado de modo tal que si un rasgo caracteriza a quienes los frecuentan es en particular ése, el carácter crítico que pretenden, casi en estado puro, como si el campo y los objetos que eligen y la mirada que les aplican fuera la realización misma de un ideal que estaría contenido e implicado en eso que se llama crítica y cuyo origen es primariamente filosófico.

Pero, y es de eso que hablamos con pasión y asiduidad, la verificación del desplazamiento no trae calma y, por el contrario, hace que las relaciones entre la crítica de los objetos literarios y la crítica que se quiere vinculada a los objetos culturales no sean para nada fáciles y aun se instaure cierta belicosidad entre partidarios de una y otra: aquélla no quiere ceder, ésta no quiere conceder.

Como para empezar a situar los problemas acaso convenga señalar que una de las razones de la señalada animosidad es un hecho, obvio, que dificulta su comprensión: es que, ante todo, hay una sinécdoque – eso que llamamos “literatura” está contenido en eso que entendemos por “cultura” – que, como tal, crea graves corto circuitos, diferencias radicales de opinión: toda sinécdoque perturba, no es fácil de entender. De tal modo, la literatura, en su exaltada posición de locatario privilegiado de las “bellas letras”, es para algunos la cultura misma, no es una parte de ella: esa creencia tiene consecuencias epistemológicas, ideológicas y prácticas; para otros, como la literatura es una parte como cualquier otra de una entidad mayor, una cultura, debería subordinarse a ella y respetar esa subordinación, lo cual también tiene consecuencias ideológicas y metodológicas, la primera de todas vinculada a las contingencias que determinan una definición. Es más, otra sinécdoque, cuyos términos, conjugados por determinadas teorías del lenguaje, son presentados en antagonismo, asedia los espíritus: la relación entre oralidad y escritura; ésa implicaría una generalidad comunicativa, ésta dependería de aquélla y, desde el punto de vista de los estudios culturales, no podría justificarse por sí sola, como lo pretenden quienes ven en la escritura no un instrumento sino una materia propia e irremplazable, me refiero tanto al universo poético como al filosófico. Entre todos estos términos los matices a veces ayudan a comprender, otras confunden al desplazar o sobreponer demasiado brutalmente los límites.

Pero si las opciones son duras es porque, además, tienen un alcance político: unos, los que no quieren dejar escapar el

objeto literario, son puestos en el lugar de una melancólica y retardataria religión; los otros, los que tratan de capturar un instante o un fragmento de la complejidad cultural y hurgan en él, se instalan en el vibrante sitio de un revolucionario compromiso intelectual. Así, los partidarios de la crítica de los objetos literarios empiezan a sentir cierto asedio despreciativo por parte de los otros, de donde surge el fantasma de una culpa: ¿no se estarán despreocupando, al ocuparse de una parte, de los más graves problemas que afectan al sagrado todo? Eso parece hacerles creer que por apeгarse a una parcela están temiendo que el aire de los tiempos y las necesidades sociales puedan venir a traer ruido a un recinto definido como sagrado y que se quiere preservar como tal; en cambio, los partidarios de la crítica de los objetos culturales situados – no los que en otra parte yo he tratado de definir en cruces entre lo abstracto de un concepto y lo extremadamente concreto de una práctica – parecen libres de culpa porque sus productos prometen develar grandes iniquidades, reales o simbólicas, inherentes a un sistema social que las genera por cómo ha sido y por cómo es y porque en su acción altera una probable humanidad de lo real mediante racionalizaciones e ideogemas que se manifiestan a través de ocultamientos variados que, precisamente, esta crítica intentará poner en evidencia.

La crítica, sin embargo, siempre ha pretendido tener esa función desocultadora, no sólo la que se puede haber ejercido sobre la literatura sino sobre campos más vastos; el discurso político, por ejemplo, se quiere, en uno de sus momentos, crítico; ¿no se llega a hablar, acaso, de la crítica de las armas, como discurso político verdadero, que vindicaría la violenta índole de las relaciones sociales? En cualquiera de las aplicaciones de la crítica su sentido siempre ha residido en su capacidad, o en su deseo, de desocultar, de mostrar el otro lado de lo visible, como de una vez para siempre lo ha mostrado el psicoanálisis; pero, como al hacerlo ha establecido al mismo tiempo algún tipo de juicio sobre lo visible queriendo que lo que no se ve ilumine el

sentido de lo que se ve, en particular su modo de la ilusión o del engaño, instauro otra sinécdoque, la idea/sentimiento de que criticar es juzgar y no sólo o no ya desocultar. Popularmente, esa idea – esa ideología – es la que ha triunfado y, en consecuencia, por criticar se entiende enjuiciar, dictaminar, rechazar, corregir, discrepar, lo que tampoco está tan lejos de la carga que Kant ponía en este término.

Puesto que abarcar el todo de una cultura no sólo no era sencillo, ya que ni siquiera se lo pudo pensar hasta que cierto espíritu democrático creó el terreno para hacerlo, sino que tampoco se podía establecer una teoría de la totalidad, tal como lo muestran los esfuerzos de los presocráticos y el pensamiento teológico occidental, se comprende que en principio la crítica fuera considerada propia de esa parte, la literatura, y pudiera ejercerse y desarrollarse como si le fuera inherente; la expresión “crítica literaria” ocupó, entonces, una posición destacada entre los discursos sociales, concedió poder, se la consideró indispensable e imprescindible, al parecer todo contacto con los objetos literarios podía ser mediado por un discurso en paralelo que apuntaba a varios objetivos: producir algún modo de conocimiento sobre aquéllos, explicar lo que una lectura corriente no podría explicarse, hacer de colchón entre la energía de un texto y la pasividad de un lector y, sobre todo, consolidar una institución. Esta última función que se le fue atribuyendo y que sus diferentes formas asumieron fue fundamental, la crítica fue el vehículo principal de la institucionalidad que la literatura logró en la época moderna.

De estas afirmaciones se desprenden varios asuntos de interés. Por un lado, bien pronto, y aun en sus momentos más exitosos, como por ejemplo en el del gran esplendor de la filología, se vio que su otra gran función, la explicativa y desocultadora – no de sentidos en el caso de la filología, sí de las diversas hermenéuticas – oscurecía la función cognoscitiva, lo cual dio lugar, por compensación, a un desarrollo de las diversas “teorías de la literatura” que, de una manera u otra,

intentaron acercarse al enigma del modo peculiar de ser de esos objetos: las teorías, que no renuncian a ser “críticas”, renuncian en cambio a la crítica en particular, renuncian a todo servicio en favor de la lectura, no quieren ser moderadoras sino aprehender una entidad que saben inaprehensible aunque en ocasiones pretenden haberla aprehendido. Por el otro, en la puesta en acción de sus otras funciones la crítica emplazó a su objeto, a través de los textos y los autores, y organizó un conjunto supuestamente articulado, que se conoce con el nombre de “literatura”, cuya *ratio* residía en su presencia misma y en el valor que le conferían quienes admitían tal articulación: sentían que en la literatura estaba depositado en una gran medida el sentido mismo que podía tener la entera vida social porque, como lo sostenía el olvidado Nisard, la literatura encarna, más que ninguna otra labor humana, el “espíritu de un pueblo”.

Ahora bien, y prácticamente, eso que se conoce como crítica literaria se entiende en varios comportamientos o niveles; el más obvio es el periodístico, los más elaborados son el académico o universitario y, por otra parte, el filosófico o intelectual, bien diferenciados unos de otros tanto por su lenguaje como por sus expectativas de recepción. Las variables de la crítica periodística son en realidad pocas y están determinadas por estrategias cambiantes; van de hacer vender a divulgar, de apoyar una línea literaria a actuar en un universo cultural, de responder a necesidades a tratar de dirigirlas, de elogiar a censurar y reprimir. Las de la académica o universitaria, que, de una manera u otra, se hacen cargo de la institucionalidad de la literatura – porque actúan para consolidarla o librarla de amenazas – trazan una historia compleja que tiene en la ya mencionada filología uno de sus momentos culminantes. Las del comportamiento filosófico o intelectual, cuya forma externa más visible es el “ensayo”, se sitúan en cierto modo entre las otras dos pero tendiendo también un puente hacia el excluido, o sea la teoría, desde Aristóteles a Nietzsche pasando por lo que los propios escritores elaboran desde su experiencia o su voluntad de explicarse, ante sí mismos o ante los demás.

No cabe duda de que se han producido y se producen deslizamientos de unos a otros niveles, los atractivos o los logros de cada uno arrastran en determinados momentos a los otros y los obligan a connivencias a veces forzadas, a veces agradables; hoy en día, por ejemplo, casi nadie que se precie, en el periodismo o en la universidad, omite ver en las reflexiones de Walter Benjamin algo que le resultará útil para ilustrar o garantizar una idea o afirmación: registrar todas esas interacciones, puesto que cada una configura algo así como un momento en un tipo discursivo, implicaría hacer una historia de la crítica literaria como discurso global, cosa que queda insinuada y que no parece que haya sido hecha hasta la fecha. Como lo que importa ahora es la relación entre “estudios culturales” y “estudios literarios” nos convendrá centrarnos en adelante en la crítica académica porque es en ella donde radica la disputa o se dirime el conflicto.

Así, pues, se diría que la filología estableció un imperio de cuya extensión y poder da cuenta tanto la excelencia de algunos de sus productos, vigentes todavía pese a que los repetidos ataques a su metodología y a su fundamento le han quitado convicción, como la tentación, siempre acuciante, de regresar a su tranquila seguridad, todavía alimentada de un positivismo originario. La filología sabe lo que es un texto, no necesita de teoría, admite su valor sin preguntarse demasiado cómo se ha constituido o en qué reside y opera en su materialidad tratando de encontrar conexiones con lo que es exterior a ese texto, de acuerdo con ideales y objetivos de investigación dictados por el sistema cultural, político y filosófico. Pero ese imperio se conmovió en la modernidad o bien, en virtud de las fuerzas que modelaron eso que se llama modernidad, debió compartir el espacio con las nuevas modalidades de acercamiento a los objetos literarios que surgieron como resultado de desplazamientos de interés: así, la curiosidad por el llamado autor generó la crítica biográfica, psicoanalítica y estilística; el misterio de la materialidad textual misma generó el formalismo y luego su

desprendimiento, el estructuralismo; las siempre vigentes preguntas acerca de la posición de lo que está encerrado en el texto en relación con la de los objetos reales, perceptibles y tangibles, generó la crítica sociológica, el historicismo, el existencialismo, el culturalismo y, de ahí, en lo que va de este siglo, el despliegue de una ética que intentó suturar todos los huecos.

Detengámonos aquí: si lo que un texto en definitiva significa es una interpretación de la vida humana en general, la deriva ética de una crítica que considera este aspecto no sólo es inevitable sino necesaria en la medida en que, en esa dimensión, importa menos lo que el objeto literario es que lo que implica y acarrea. De donde, y para canalizarla, lo más natural y obvio es formular una denuncia en el caso de que tal objeto no cumpla con lo que la ética exige.

¿Pero de qué modo se podía llevar a cabo? Por comenzar, hay que decir que el determinante ético para considerar los objetos literarios concernía, ante todo, al elemento de representación que los textos comportaban; entre representar de manera fiel la realidad para condenar simbólicamente algunos de sus aspectos confiando en que una lectura adecuada pudiera hacerlo por sí sola o representar adulterando intencionadamente el referente con el fin de condicionar de una manera u otra la lectura, el “autor” de la operación quedaba bajo la mira del crítico que podía, de este modo, después de someter un texto a la lupa de la congruencia, establecer con claridad su aplauso, si la congruencia se había impuesto, o proclamar su “denuncia” si la congruencia había sido traicionada; lo que en verdad quedaba de manifiesto era la “expectativa” acerca del “qué” de la representación y el “cómo” no daba o daba poco lugar para hacer algo o razonar sobre ella, salvo que el exceso de “cómo”, o sea de procesamiento, motivara una condena suplementaria, como suele ocurrir cuando se trata de algún caso de barroco o de preciosismo o de formalismo, como gustan decir los devotos del “contenido”. Acaso un intento de reunir ambas direcciones, pero con la misma finalidad ética, sea el de Goldmann, que tantos seguidores tuvo

porque pareció atravesar dos zonas en apariencia tan diversas y separadas. O el de cierta semántica posestructuralista, como la que propone Maurice Molho cuando se acerca al universo estrófico y métrico de Góngora.

Creo ver en la seducción que sobre la Universidad ejerció este modo de entender la crítica no sólo el punto de partida de lo que se llamarían después “estudios culturales” sino otras dos cosas más: cierta disminución del vigor de la crítica literaria y cierta pérdida de atracción del objeto literario propiamente dicho, despojado de sus vibraciones particulares, muy reducido su papel de representante privilegiado del espíritu de un pueblo, el cual estaba depositado más bien en la oralidad, sobre todo espontánea, rica o pobre pero considerada, en todo caso, como la materia cultural misma.

En cuanto al primer aspecto, no se puede sino reconocer que la crítica ha sufrido, a partir de las localizaciones excesivas del denunciacionismo, un descrédito que la obliga a justificarse a cada rato en un medio filosófico poco propicio; a cada rato debe decir para qué sirve, qué papel desempeña, qué tiene que ver con intereses reales y concretos de una sociedad que, alfabetizada y todo, descrea con toda firmeza tanto de la crítica, en cualquiera de sus formas, como de la literatura misma. En ese preciso momento, los estudios culturales encuentran la ocasión para proponerse y exponerse y vienen a suplir oportunamente varias carencias; la primera está dicha, es lo que la crítica literaria no puede dar, pero no es quizás la más importante: lo es el ausentamiento del objeto literario de la gran problemática social. Pero como en la literatura, por vía de la representación, hay materia que facilita el acceso a una problemática de la cultura, los estudios culturales empiezan por considerar que la literatura es una fuente de datos, tal como lo hacía la vieja crítica sociológica, que reorganiza no en función de las transformaciones que pudieron haberse dado en la letra cuando eran referentes sino en función de su carácter de “informantes”; extraen de ellos material para examinar aspectos de la vida social oscurecidos no por azar o

por inadvertencia sino por perversas manipulaciones en y de la realidad y en y de sus valores esenciales, en lo político justificádmolos desde determinado pensamiento que, de igual modo, está en condiciones de justificarse, y que es lo que hay que poner de relieve. Así, se empieza a tratar no de la literatura que recoge referencial y simbólicamente cuestiones relativas a minorías sociales sino de las concretas minorías que están en situación en ciertas obras literarias, con la consiguiente denuncia acerca de lo que las obras, o sus autores, ocultan de eso mismo que presentan. Se trata, entonces, de sectores marginados de la sociedad, de grupos reprimidos, de sujetos sociales olvidados o aniquilados, indígenas, pobres, negros, miserables, homosexuales, mujeres, etcétera. Una amplia tarea de justicia simbólica que remeda en ocasiones un juicio, reivindicativo por una parte, de los oprimidos, y condenatorio por la otra en el mismo acto, tanto de los opresores como, hermeneúticamente, de textos y autores. En muchos casos, y en las etapas iniciales de este fervor crítico, la mecánica de la representación, que es su punto de partida, cede el paso a una de “presentación” lisa y llana mediante la cual, por ejemplo, un personaje de novela, sobre todo los basados en hechos históricos, es considerado como persona real cuyos comportamientos “significan” la sociedad que encarnan y expresan. Y si de representación se trata, la ampliación que de todos modos se produce, aunque sustentada en una reducción de lo literario mismo, incluso de la noción de ficción, transforma la vieja imagen del “héroe representativo”, propia de la más tradicional filosofía saintsimoniana, convirtiendo a sujetos que proceden de lo más oscuro de la vida social, sus víctimas casi siempre, en “héroes culturales”, cuyos avatares se procura rescatar poniendo el acento en lo que significan para un pensamiento críticamente correcto.

En ese primer aspecto o momento de los estudios culturales, la literatura, como es obvio, desaparece, deja de ser ella misma un registro crítico del todo social, cosa que se le atribuía en virtud de lo que era capaz de crear, es desacralizada en lo que

tiene de incognoscible para convertirse en un mero punto de partida para describir y definir un asunto grave y tomar posición frente a él y, sobre todo, en relación con sus productores. Se produce, en este punto, una exasperación hermenéutica, el asunto tapa su formulación, en todo lo que se mira se ve el asunto y no más ni su proceso ni la autonomía relativa del código que lo vehiculiza.

Desde luego, puede uno preguntarse por el deseo. Quiero decir, por qué para llevar a cabo una búsqueda de verdades sociales es preciso tomar y al mismo tiempo negar el hecho literario. No es imposible que las dificultades que entraña todo acercamiento a la literatura, cuya proteica condición es más que motivo suficiente para entender su dificultad, favorezcan un trato reductivo con ella; así sucede también en el terreno de la lectura más elemental, aunque la lectura más elemental se fija a sí misma un límite que consiste, en la mayor parte de los casos, en aceptar la perplejidad que causa la diferencia y traducirla, cuando no se puede retener el juicio, por medio de interpretaciones que conciernen a lo semántico directo e inmediato, al orden de lo puro representado. Y si esa dificultad es un motivo de encono, que puede ser origen de una condena al irritante cerco que impone la noción de “bellas letras” o la más genérica de literatura, no desdeñable papel desempeña la propia situación de la literatura, secundarizada en las últimas décadas en el espíritu de grandes grupos, alfabetizados no obstante, de la sociedad.

El desarrollo de los “estudios culturales” no sólo coincide con la mencionada situación vacilante de la crítica literaria y las dudas acerca de la posición de minoridad de la literatura en el concierto discursivo general; también, me parece, ha de haber una explicación exterior a esos presuntos fenómenos, que acaso respondan a una toma de conciencia de las universidades acerca de su deficiente relación con lo que está fuera de ellas y sobre lo cual no ha podido o sabido actuar; los “estudios culturales” intentan, en consecuencia, trazar un puente, restablecer una comunicación que otrora, acaso, existió, algo así como

un acto responsable por parte del universo del metalenguaje respecto de los lenguajes “reales” de los que los estudios literarios quizás lo alejaron, enrarecidos y hasta asfixiados por la autorreferencia y el enclaustramiento respecto de lenguajes más fuertes o sólo más difundidos, como los orales, los mediáticos, los publicitarios o los de las imágenes visuales. Si esto es así, es posible que su auge, y el haberse casi apropiado por conquista de departamentos enteros de letras en universidades norteamericanas, dependa en otro plano de cambios estructurales de las sociedades contemporáneas, cambios para explicar los cuales palabras como “modernidad” y “posmodernidad” se me ocurren simples coartadas, no causas directas; también, y el argumento no sería fácilmente descartable, hay que considerar el mecanismo de la culpa que pueden haber sentido intelectuales, en especial universitarios, por pertenecer a instituciones muy bien protegidas del conflicto social; nostálgicos del compromiso o de una acción revolucionaria impensable para sus propios países, bien pueden haberse dado la libertad de sostener, incluso con entusiasmo, hipótesis de cambio violento para otras sociedades a cuyas respectivas revoluciones aspirarían a contribuir mediante el esclarecimiento y la promoción simbólica que pueden esperarse de los resultados de los estudios culturales.

Pero, no obstante y a pesar de estas probables y no probadas razones, los llamados “estudios culturales” no se quedan en eso y sería injusto considerarlo así; en la medida, por un lado, en que redefinen su objeto propio cada vez con más precisión y rigor y abandonan una malsana relación con la literatura se aproximan más al ámbito de la historia y de la antropología, disciplinas que buscaban desde hacía tiempo discursos proveedores capaces de ampliar sus límites fenomenológicos; en cierto sentido, les dan una lección de interdiscursividad en la cual la literatura residente, como fondo arcaico invocado y negado, parecería como un desencadenante y oculto inspirador puesto que son capaces de percibir y situar temas a los que la historia y la antropología no les habían concedido estatuto; si estas disciplinas

podían reconocer, por ejemplo, injusticias que afectaban a determinados sectores sociales, lo hacían siempre, en su ámbito, para describir acaso mejor a dicho sectores, no para comprender el fenómeno de la injusticia, propósito que es o debería ser el de los “estudios culturales” puesto que la injusticia, como la desigualdad, la explotación, la censura o la represión son, desde esta perspectiva – y en haber advertido esto hay no poco mérito – fundamentos del sistema cultural y social, cemento que liga todo lo demás, elemento avasallador de lo aparente. Y algo más todavía: tienen el mérito de haber restablecido y reafirmado la dimensión de la ideología como instrumento interpretativo en un universo intelectual que intenta y casi logra excluirla a partir de la orgullosa reafirmación en el mundo entero del poder material y mental del capitalismo o del neocapitalismo, como se lo quiera llamar. En esta perspectiva, los “estudios culturales” intentan salir de la perniciosa neutralidad en la que el aparato intelectual, al menos de nuestros países, intenta protegerse para evitar una desaparición total.

Lo que se llama, entonces, “estudios culturales”, sería en un primer momento prolongación y especificación de los alcances éticos de la crítica, antes radicada exclusivamente en una idea de literatura entendida como predominio de la representación aunque, como se ha tratado de señalar, vaya más allá de esa dimensión; la diferencia reside en que dicha crítica no logra, en la representación sobre la que actúa, ignorar del todo el efecto de transformación que tiene lugar en el referente, razón por la cual lo que, más o menos vagamente, podemos entender como la dimensión literaria y su semiosis propia subsisten en su inagotabilidad; para los estudios culturales, en cambio, el referente adquiere tal peso, tal espesor, que parece invulnerable a toda transformación, ya sea por vía de la retórica, ya por la mediación de la palabra misma, ya por la acción de un imaginario que lo desestabiliza. En esa hipertrofia el referente no sólo es considerado dato sino idéntico al referido que, a su vez, deviene material para descubrir algún aspecto de lo real que la sociedad, por su lado, ha tratado de ocultar.

La inagotabilidad de la semiosis literaria sigue en pie, más allá de los triunfos de los estudios culturales. Tal vez no sea la crítica, con sus cavilaciones, lo que pueda acotarla o comprenderla; en todo caso, el campo aparece orgullosamente problemático, desafiando las profecías acerca de su desaparición: la literatura, según profetizaba Mallarmé, “existe con excepción de todo”, la letra sigue siendo un prodigio y también lo que se hizo y se hace con ella. Pero el campo no está solo o, mejor dicho, no son esfuerzos solitarios los que se hacen para seguir ahondando en lo que es y en lo que la literatura significa para una sociedad humana que ha conseguido darle un cuerpo; así, si los estudios culturales pretenden ser o son una salida para una crisis discursiva, el desarrollo de la teoría prosigue su ya viejo intento de develar el misterio de la especificidad de un objeto irremplazable; la crítica, a su lado, debe proseguir tratando de develar otro secreto, el de su realización, lo que otros llaman su producción, y el de su trascendencia, lo que otros llaman su significación. Y deben, una y otro, seguirlo haciendo porque pese a la reubicación de que ha sido objeto la literatura en el conjunto de los discursos sociales, pese a las adulteraciones que a diario se cometen sobre su valor en el horizonte de valores que cuentan para que la vida sea vivible, la literatura, la crítica y la teoría están lejos de estar agotadas, vale la pena seguir insistiendo en la búsqueda de sus claves principales.

Notas sobre a crítica biográfica

Eneida Maria de Souza

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

A discussão deste tema tem como objetivo apontar as atuais tendências da crítica literária brasileira voltadas para os estudos literários, os estudos comparatistas, a crítica biográfica e os estudos culturais. Diante da abertura teórica instaurada pelas abordagens contemporâneas, os limites entre os territórios disciplinares são enfraquecidos, provocando o questionamento dos lugares produtores de saber, assim como dos conceitos operatórios responsáveis pela produção de paradigmas e de metodologias críticas. A crítica biográfica, por sua natureza compósita, englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção.

O fascínio que envolve a invenção de biografias literárias se justifica pela natureza criativa dos procedimentos analíticos, em especial a articulação entre obra e vida, tornando infinito o exercício ficcional do texto da literatura, graças à abertura de portas que o transcendem. A crítica biográfica, ao escolher tanto a produção ficcional quanto a documental do autor – correspondência, depoimentos, ensaios, crítica – desloca o lugar ex-

clusivo da literatura como corpus de análise e expande o feixe de relações culturais. Os limites provocados pela leitura de natureza textual, cujo foco se reduz à matéria literária e à sua especificidade, são equacionados em favor do exercício de ficcionalização da crítica, no qual o próprio sujeito teórico se inscreve como ator no discurso e personagem de uma narrativa em construção. A proliferação de práticas discursivas consideradas “extrínsecas” à literatura, como a cultura de massa, as biografias, os acontecimentos do cotidiano, além da imposição de leis regidas pelo mercado, representam uma das marcas da pós-modernidade, que traz para o interior da discussão atual, a democratização dos discursos e a quebra dos limites entre a “alta literatura” e a cultura de massa. Em posição contrária àqueles que consideram a literatura a grande ausente do debate crítico contemporâneo, este texto, sem privilegiá-la, discute o seu não-lugar discursivo, mobilidade capaz de promover a abertura da rede interdisciplinar.

Nesse sentido, são infundadas as acusações feitas aos estudos culturais de que a literatura deixa de ser considerada objeto de pesquisa, ao ser relegada a segundo plano e ao ser substituída por outros discursos e diferentes interesses político-culturais. A abrangência assumida pela literatura – ou a obra de ficção – possibilita maior abertura textual e independe do critério de valor exclusivista e fechado assumido pela crítica literária mais tradicional. Não resta a menor dúvida de que o momento atual da crítica, em virtude da diferença de posições e do abalo dos lugares supostamente detentores de saberes particularizados, produz radicalismos e enfrenta atitudes exacerbadas que dizem respeito tanto à aceitação quanto à negação da interdisciplinaridade.

Dentre as particularidades da crítica biográfica, é possível enumerar algumas tendências defendidas por autores nacionais e estrangeiros:

a) a construção canônica do escritor, por meio do exame dos rituais de consagração de sua imagem, dos protocolos de

inserção cultural na vida literária de sua época e das providências relativas à publicação, divulgação e estudo de sua obra. Merece particular atenção o estudo de Maria Helena Werneck, *O homem encadernado*, no qual a figura canônica de Machado de Assis é analisada através de suas biografias, considerando-se os fatores que contribuem para a idealização ou a distorção imaginária do autor;

- b) a reconstituição de ambientes literários e da vida intelectual do escritor, sua linhagem e a sua inserção na poética e no pensamento cultural da época;
- c) o ato da escrita como narração da memória do outro (Ricardo Piglia), na medida em que o ausentar-se atua como presença e a experiência do escritor conta menos do que a vivenciada pelo outro;
- d) a caracterização da biografia como biografema (Roland Barthes), conceito através do qual se constrói uma imagem fragmentária do sujeito, uma vez que não se acredita mais no estereótipo da totalidade e nem no relato de vida como registro de fidelidade e auto-controle;
- e) a eliminação da distância entre os pólos constituintes do pensamento binário, ou seja, as categorias referentes ao exterior/ interior, à causa/ efeito, ao anterior/ posterior, por meio da utilização do conceito espacial de superfície, imune à verticalidade – que pressupõe um olhar analítico em profundidade – e ao sentido de origem (Jacques Derrida, Gilles Deleuze);
- f) a ampliação das categorias de texto, de narrativa e da própria literatura, considerando-se o alto grau de interligação dos discursos e da contaminação dos mesmos entre si, procedimento comum à linguagem operacional das Ciências Humanas, incluindo-se aí a Teoria da Literatura, a História, a Semiologia, a Antropologia e a Psicanálise.

Os princípios básicos da crítica biográfica resultam na produção de um saber narrativo, engendrado pela conjunção da teoria e da ficção e pelo teor documental e simbólico do objeto

de estudo. O saber narrativo, ao retirar do discurso crítico o invólucro de cientificidade, distingue-se do mesmo por meio de sua atitude avessa à demonstração e à especulação, por se concentrar na permanente construção do objeto de análise e nos pequenos relatos que compõem a narrativa literária e cultural. A forma ensaística, ao inscrever-se sob o signo do precário e do inacabado, ajusta-se à reflexão narrativa que joga com os intervalos e os lapsos do saber, permitindo o gesto de apagar e de rasurar textos que se superpõem (François Lyotard). Ampliando a rede de metáforas em torno do saber narrativo, cite-se o tratamento singular que Ricardo Piglia dá à relação entre a criação literária e o gênero policial. Predomina, em seus escritos, a articulação engenhosa entre crítica e ficção, política e ficção, teoria e ficção, mediatizada pela metáfora do relato policial. Os estudos recentes da História das mentalidades ou da meta-história utilizam-se da narrativa como modo de contar os acontecimentos, recurso amplamente derivado do gênero constituinte do romance e da narrativa em geral. O objeto literário deixa de ser privilégio da crítica literária e se amplia para outras áreas, que ao mesmo tempo se valem da narrativa como objeto e como procedimento de escrita.

O saber dramático, segundo a concepção de Roland Barthes, suplanta o epistemológico, ao operar nos interstícios da ciência e promover a encenação de subjetividades. Além de se valer da psicanálise laciana e da semiologia para refletir sobre a categoria do sujeito crítico, Barthes recorre ainda ao teatro brechtiano para reforçar o grau de distanciamento e simulação desse sujeito-autor na cena enunciativa. A distância teórica entre o artigo de Barthes de 1968, “A morte do autor”, e a encenação de subjetividades do sujeito crítico, justifica-se pela presença do autor não mais como ausente do texto, mas na condição de ator e de representante do intelectual no meio acadêmico e social. Preserva-se, portanto, o conceito de autor como ator no cenário discursivo, considerando-se o seu papel como aquele que ultrapassa os limites do texto e alcança o território biográfico, histórico e cultural.

A figura do escritor substitui a do autor, a partir do momento que ele assume uma identidade mitológica, fantasmática e midiática. Esta personagem, construída tanto pelo escritor quanto pelos leitores, desempenha vários papéis de acordo com as imagens, as poses e as representações coletivas que cada época propõe aos seus intérpretes da literatura. Cada escritor, portanto, constrói sua biografia com base na rede imaginária tecida em favor de um lugar a ser ocupado na posteridade: ou o do ausente ou do morto, pois também a morte cultiva seus teatros, como o palhaço e o dandy. O estatuto fantasmático do escritor é, para Barthes, o seu aspecto misterioso e inalcançável, principalmente ao ser flagrado em situações cotidianas – Gide comendo delicadamente uma maçã, ao mesmo tempo que lia um livro na Brasserie Lutétia, em Paris – o que sugere uma região de sombra que se instala nos intervalos e interstícios da vida e da obra do escritor (José Luiz Díaz). O afastamento da personagem do autor cede lugar à criação da figuras do escritor e do intelectual que não só assinam a sua obra como participam do cenário literário e cultural reconstruído pela crítica biográfica.

A enunciação crítico-biográfica dos teóricos filiados aos estudos culturais, bem como aos estudos literários e históricos, reivindica, dentre outros direitos, o de uma política identitária relacionada à posição do sujeito diante do objeto, o que implica o papel contraditório do autor, ao reconhecer tanto a construção precária de si como sujeito quanto a necessidade de se assumir como cidadão. O caráter heterogêneo das práticas discursivas exige a inserção do componente biográfico como resposta aos procedimentos analíticos anteriormente pautados pela objetividade e pelo distanciamento excessivo do sujeito da enunciação. A abordagem histórica de personagens canonizadas pela tradição procura igualmente apontar detalhes biográficos, até então vistos como insignificantes ou censurados, com o objetivo de remodelar o perfil da figura escolhida como objeto de análise. Diante dessa demanda de ordem cultural e política, o texto teórico e reflexivo se mantém no limite entre a confissão natura-

lizada da experiência do autor e a sua reelaboração imaginária, pólos que se associam e se chocam no ato da escrita. É necessário, portanto, que o gesto de recriação de personagens históricas ou literárias receba, ao mesmo tempo, tratamento distanciado por parte do crítico e uma aproximação interpretativa, relacionada ao maior ou menor grau de inserção no sujeito na escrita (Homi Bhabha, em “O compromisso com a teoria”, José Murilo de Carvalho, em “Os bordados de João Cândido”, e Anthony Appiah, em *A casa de meu pai*).

A concepção do texto biográfico como objeto de análise pela crítica opera, ainda, em torno de dois eixos teóricos:

- a) a mimetização e a desconstrução dos modelos canônicos da historiografia literária;
- b) a leitura da abordagem biográfica tradicional.

Quanto ao primeiro eixo, é possível estabelecer laços de amizade literária entre os autores, substituindo-se a tradicional metáfora familiar, que corresponderia à construção de modelos literários a partir dos conceitos de influência e de tradição cultural, herança recebida pelo autor de forma passiva e conforme as exigências da crítica, notadamente de caráter historicista. A relação de amizade implica a escolha de seus precursores pelo escritor, à maneira da fórmula consagrada por Borges, o que acarreta a formação de um círculo imaginário de amigos reunidos por interesses comuns, parceiros que se unem pela produção de um vínculo nascido da região fantasmática da literatura. O contato literário entre escritores distanciados no tempo, e participantes da mesma confraria, fornece subsídios para que sejam feitas aproximações entre os seus textos, estabelecendo-se feixes de relações que independem de causas factuais mas que se explicam por semelhantes ou diferentes poéticas de vida e de arte.

O laço de sangue, componente utilizado para o estudo das genealogias literárias – e largamente explorado pela crítica comparatista tradicional – funciona muitas vezes como imposição da vocação literária, interpretada como continuidade da tra-

dição familiar e como reforço do poder patriarcal que se faz exercer também no âmbito da literatura. A metáfora familiar não se restringe ao núcleo particular de cada escritor, mas se difunde nas relações entre literaturas nacionais e estrangeiras, uma vez que a imagem paterna assume dimensões alegóricas e abrangentes. Não é difícil identificar as metáforas utilizadas pela crítica relativas ao grau de filiação de literaturas periféricas quando associadas às da metrópole, seja através da metáfora arbórea, “a literatura latino-americana como galho da metropolitana” (Antonio Candido), seja através da imagem paterna, trazida principalmente pelo discurso colonizador, visivelmente contaminado pela ideologia bíblica, centrada na hierarquia e na diferença.

Não se deve abandonar, contudo, o grau de desconstrução dos cânones oficiais proporcionado pela construção teórico-ficcional de encontros imaginários entre escritores que, na vida real, nunca se viram – seja por empecilhos de ordem temporal ou por falta de oportunidade – o que resulta no estabelecimento de novas linhagens literárias que ampliam o conceito restrito de família. Essa aproximação, que se vale tanto de coincidências ideológicas entre os autores quanto de experiências biográficas comuns, pode ser feita pela crítica a partir de liberdades interpretativas, de rede de associações que se compõem de elementos ficcionais, teóricos e biográficos. A literatura já nos deu belíssimos exemplos desses encontros imaginários, seja através da leitura ficcional de um escritor em relação ao outro – *Em liberdade*, de Silviano Santiago, *O dia da morte de Ricardo Reis*, de Saramago, *A morte de Virgílio*, de Herman Broch, “Borges, leitor de Pessoa”, de Emir Monegal, para citar apenas alguns – seja por meio de autobiografias ficcionais, nas quais se desenrolam os jogos de duplos e de identidades simuladas, ao lado da construção simbólica da história de gerações literárias.

Quanto ao segundo eixo, relativo à releitura da abordagem biográfica tradicional, procede-se à destituição da prática hermenêutica de análise textual, que visava ao deciframento do sentido oculto e da origem do texto a partir da relação naturalis-

ta e causal entre vida e obra. A teoria desconstrutivista de Jacques Derrida e o conceito de arqueologia de Michel Foucault constituem a “condição de conhecimento” do texto documental, biográfico e ficcional, por preconizarem o deslizamento dos discursos entre si e o lugar intermediário ocupado pela crítica biográfica – entre a teoria e a ficção, entre o documento e a literatura. A arqueologia não se interessa mais pela busca de objetos escondidos detrás dos discursos, e sim pelo estabelecimento de parâmetros que demonstrem o porquê deste ou daquele discurso no interior das práticas de saber. A origem, fantasma e vazio da análise genealógica, é entendida no seu estatuto de invenção e se descarta de qualquer ilusão de princípio fundador ou de autenticidade factual. A invenção passa a ser tributária da força dos discursos e da retórica interpretativa.

Os fatos da experiência, ao serem interpretados como metáforas e como componentes importantes para a construção de biografias, integram-se ao texto ficcional sob a forma de uma representação do vivido. Os grandes temas existenciais da literatura, como a cegueira, o suicídio, a morte, o amor, guardam sua natureza ficcional e se espraiam na página aberta do espaço textual e nos interstícios criados pelo jogo ambivalente da arte e do referente biográfico. Ao se considerar a vida como texto e as suas personagens como figurantes deste cenário de representação, o exercício da crítica biográfica irá certamente responder pela necessidade de diálogo entre a teoria literária, a crítica cultural e a literatura comparada, ressaltando o poder ficcional da teoria e a força teórica inserida em toda ficção.

BIBLIOGRAFIA

- APPIAH, K. Anthony. *Na casa de meu pai*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira; momentos decisivos (1750-1836)*. São Paulo: Martins Fontes, v. 1 e 2, 1959.
- CARVALHO, José Murilo. Os bordados de João Cândido. In: *Pontos e bordados; escritos de história e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *Mal d'archive*. Paris: Louvre, 1995.
- DIAZ, José Luiz. L'écrivain comme fantasma. In: *Barthes après Barthes. Actes du Colloque de Pau*. Université de Pau, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1990.
- ROUDINESCO, Elizabeth. *Genealogias*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- SANTIAGO, Silviano. O intelectual modernista revisitado. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica; Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1999.
- SOUZA, Eneida Maria de. Autoficções de Mário; A dona ausente. In: *A pedra mágica do discurso*. Edição revista e ampliada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado; Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

Cristalizações do discurso multiculturalista

Luis Alberto Brandão Santos

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Todo discurso possui seus pontos de cristalização, ou seja, termos e conceitos recorrentes, que atravessam abordagens propostas por autores distintos, tornando-se obrigatórios enquanto elementos caracterizadores de uma certa especificidade discursiva. A intensidade da recorrência produz um efeito de esvaziamento: emprega-se tanto determinado conceito que se tem a sensação de que seu significado é impreciso. Os sustentáculos do discurso, cuja função deveria ser garantir sua consistência, transformam-se em pontos cegos, suas principais zonas de instabilidade. No caso do discurso multiculturalista, termos como alteridade, fronteira, cultura, minoria, margem, hibridismo, diferença, dissenso, entre outros, configuram uma espécie de névoa teórica, resultado desse processo simultâneo de cristalização e esvaziamento conceitual.

Nenhuma teoria tem como se esquivar do risco de ser difundida, e de ver negligenciada a pretensão de rigor de seus princípios. Talvez seja esta a maior prova da amplitude de um determinado pensamento: sua capacidade de catalisar outros pensamentos, de se deixar desdobrar e deformar, à medida que se dissemina. Assim, pode-se dizer, por exemplo, que não exis-

te o pensamento de Platão dissociado de algum tipo de platonismo, ou o de Freud, sem os freudismos, ou o de Marx, despojado dos marxismos. Na verdade, Platão, Freud e Marx interessam enquanto pontos de confluência – para onde convergem, e de onde se irradiam certos modos de pensar e de agir – e não enquanto atestados de purismo conceitual. Dessa forma, todo pensamento produz uma névoa teórica específica, na qual quanto mais os fundamentos se assentam, mais perdem sua espessura. Esse ambiente nebuloso, em que a força de um conceito é também sua fraqueza, revela-se um espaço privilegiado para que se possa indagar tanto as potencialidades quanto os impasses e as limitações do pensamento.

No caso do discurso multiculturalista, que costuma veicular-se sob a vaga rubrica “Estudos Culturais”, a névoa teórica é bastante turva. Isso ocorre, em primeiro lugar, porque tais estudos não se assumem completamente como teoria, ou seja, um corpo de conceitos que configuram uma lógica coerente. Na própria sistematização de seus princípios e idéias norteadoras, incorpora-se, como elemento vital, o projeto de sua difusão, a qual desencadearia uma prática imediata. Isso corresponde a dizer que a névoa do discurso multiculturalista surge, sobretudo, como conseqüência de uma oscilação entre dois pólos: entre o compromisso com uma sofisticação propriamente teórica e a opção por uma atitude especificamente política, no sentido de um programa de ação explícito, no qual a teoria subordina-se a um plano de interferência social concreta. Naturalmente, é utilizado o argumento de que não há teoria dissociada de uma prática, de que toda teoria é política. É óbvio, no entanto, que tal argumento, em função de sua generalidade, não justifica, por si mesmo, nem deficiências teóricas nem a especificidade de opções políticas.

A violência da oscilação se explica pelo fato de se perceber o caráter problemático de ambos os pólos – de um lado, compromisso político; de outro, teorização plenamente rigorosa. Os Estudos Culturais surgiram como uma recusa de certa

herança formalista-estruturalista, na qual impera a noção de teoria autônoma, emanada de um objeto auto-referente, ou uma teoria que dispensa os objetos particulares, interessando-se apenas pelas leis e relações internas que regeriam sua dinâmica. Nesse sentido, tais estudos adotam o descrédito pela teoria, ou a sua inserção em uma perspectiva pragmática, que leva em conta a contingência dos próprios objetos, e não apenas a suposta gramática universal que os regularia.

No entanto, os Estudos Culturais também surgiram como uma reação a certos desdobramentos pós-estruturalistas, ou desconstrucionistas, em especial a abordagens literárias fundadas na intransitividade da noção de “escritura”, no idealismo estético, quase misticismo, da noção de “gozo”, na paralisia da noção de “indizível”. Nesse sentido, demonstram insatisfação quanto à “impossibilidade da teoria”, à crença de que “não há metalinguagem”; explicitam o cansaço das “puras errâncias”, dos “deslizamentos de significantes”, da “intertextualidade infinita” como únicos gestos coerentes com a “desconstrução do logocentrismo”.

Os Estudos Culturais nascem, pois, como resultado de um movimento paradoxal, que se afasta da teoria – em função do declínio da crença nos poderes de uma “Ciência da Linguagem” –, mas dela também se aproxima – pela necessidade de operar com algum conceito de saber, resgatando noções como transitividade, referencialidade, racionalidade, sociabilidade.

Há um vínculo íntimo entre o surgimento dos Estudos Culturais (a modéstia do termo “estudos” é, sem dúvida, significativa) e um sentimento crescente de desprestígio da cultura letrada em relação aos meios de comunicação que não se restringem ao uso da palavra escrita. No decorrer do século XX, a literatura vai deixando de ser suficientemente poderosa para justificar, por si só, a manutenção de toda uma tradição acadêmica, de todo um aparato institucional modelados segundo uma concepção livresca, enciclopédica de saber. O livro deixa de ser a metáfora privilegiada na veiculação da imagem do mundo.

A ampliação do campo de estudos parece ter a vantagem de possibilitar a desejada incorporação de uma dimensão política. Porém, acarreta a dificuldade de se ter que operar com um conceito tão amplo e indefinido como o de cultura. Sobretudo quando a idéia de multiculturalismo, associada à perda de primazia do nacional como referência de identidade coletiva, é pensada não como um fator extrínseco que preserva intacta a concepção de cultura; mas, pelo contrário, que a recorta, problematiza-a, ameaça sua inteligibilidade. O “multi” não como mero índice da convivência plural de culturas, mas como distúrbio em seus traços definidores.

Também é necessário indagar se à ampliação do campo – das letras em direção à cultura – corresponde uma ampliação da metodologia de abordagem. Quando se pensa que a cultura funciona como uma língua, ou uma linguagem, não é a premissa estruturalista que continua em vigor? Não significa que ainda olhamos para a cultura segundo uma ótica lingüístico-literária? Seria possível conceber um modo *cultural* de se falar de cultura? Tal modo implicaria em abdicar da própria noção de teoria?

Aos impasses teóricos, os Estudos Culturais contrapõem uma atitude de explicitação do aspecto político de todo discurso. Isso não significa que se apresentem como um conjunto de metas explícitas, ou como uma plataforma de ação. Na verdade, tendem a se refugiar no distanciamento intelectual, cultivando-o como imprescindível ao caráter de “estudo”. Assim é que, apesar de se assumirem como um discurso politizado, os Estudos Culturais não chegam a definir com clareza o papel político que atribuem a si mesmos enquanto discurso.

Observa-se, com freqüência, a presença de uma aspiração igualitária, que pode ou não revelar influências marxistas, mas que se baseia em um tipo de humanismo bastante vago, no qual a noção de dignidade humana é muito mais uma bem-intencionada abstração do que um esforço no sentido de defini-la e de concretizá-la. Curiosamente, o discurso multiculturalista alimenta-se também de uma outra lógica, na qual a apologia da dife-

rença, da heterogeneidade, da polifonia, do dissenso revelam um fascínio pelo pensamento liberal, que elege a negociação como principal meio de funcionamento da sociedade, concebendo a cultura como um mercado de discursos.

No cerne do discurso multiculturalista está a oscilação entre os dois pólos do velho par da teoria política: igualdade e liberdade. A igualdade exigindo um olhar universalizante, portanto homogeneizador. A liberdade reivindicando os particularismos, a expressão dos conflitos. A igualdade pressupondo princípios, ou seja, determinações apriorísticas. A liberdade pregando o desrespeito aos princípios, já que são válidos apenas para o ambiente de consenso que os gerou.

A “estratégia” para “equacionar” tal oscilação (mais dois itens consagrados do vocabulário mercantil) parece ser simples, pelo menos em termos discursivos. Não poderíamos nos prender a uma lógica binária, na qual uma perspectiva exclui a outra. Deveríamos buscar um pensamento paradoxal, segundo o qual os elementos, que apenas aparentemente constituem positivities e negatividades, não se anulam, mas se “hibridizam”. Assim é que igualdade e diferença, universal e particular, identidade e alteridade não se oporiam, mas se “conjugariam”, se “suplementariam”. De modo semelhante, não deveríamos cobrar dos Estudos Culturais uma definição mais nítida, seja teórica, seja política. Não são teoria, porque pretendem abandonar uma mirada generalizante, e sair dos limites do discurso, para dialogar com as demandas contingentes da realidade, para serem política. Entretanto, não são política, porque aspiram a constituir um pensamento geral válido, ou seja, compartilhável para além dos limites de interesses restritos, aspiram a uma legitimidade ampla enquanto forma de conhecimento, aspiram a ser teoria.

Estaríamos descobrindo a chave do mistério se afirmássemos que é exatamente esse estatuto híbrido, no qual as antíteses não se sintetizam, que fundamenta os Estudos Culturais? Que o lugar do discurso multiculturalista é um “entre-lugar”, ou, para sermos mais extravagantemente paradoxais, um “não-lugar”?

Tal saída lógica constitui, em um primeiro momento, um grande achado. E vem sendo comemorada como um trunfo, haja vista a sua enorme difusão. A eficiência discursiva desse tipo de argumento foi, sem dúvida, constatada. Porém, passada a euforia inicial, é necessário indagar em que medida tem sido possível efetivamente *desenvolver* um pensamento paradoxal, rizomático, liberto de binarismos. Para além do seu anúncio, reiterado à exaustão, o que é que se oferece? Ou o discurso multiculturalista se contenta em eternamente proclamar as “multiplicidades”, as “reescritas”, as “outridades”, os “jogos de linguagem”, as “margens”, as “linhas de fuga”, sem saber o que fazer após a proclamação, sem se preocupar em explicitar, a partir dela, um projeto teórico ou político, ou, para sermos mais “híbridos”, um projeto teórico-político?

Por que nos sentimos tão confortáveis em conceber o saber contemporâneo como um conjunto de “discursos”? A palavra discurso tem substituído, com frequência, a palavra teoria, com a vantagem de marcar o abandono da idéia de uma ciência positivista, da busca de verdades absolutas; mas com a desvantagem, ou o risco, de acobertar a indolência intelectual. Além disso, a palavra discurso carrega uma visível conotação política. O discurso tem uma meta persuasiva, é indissociável da retórica. Vantagem: reconhece-se o caráter contingente de todo pensamento, os interesses específicos que estão na base de sua formulação. Desvantagem: inviabiliza-se a busca de uma comunhão ampla de referências, a crença em projetos comuns. O discurso surge apenas como promessa, de credibilidade bastante restrita, já que não define os mecanismos através dos quais poderia ser viabilizada.

O discurso multiculturalista – e suas manifestações nos Estudos Culturais – gosta de anunciar a consciência de que é configurado, exatamente, por deslocamentos. “Deslocamento” é, sem dúvida alguma, um *topos* privilegiado, espécie mesmo de justificativa para todos os seus impasses. Na “dinâmica vertiginosa” da cultura contemporânea, os “múltiplos saberes” exigem

“teorias itinerantes”, “temporalidades disjuntivas”, “desterritorializações” e “reterritorializações”, “mobilidade das tensões políticas”. Entretanto, quando se fala em deslocamento, nem sempre uma pergunta óbvia, espantosa de tão óbvia, é feita: qual é a *direção* do deslocamento? Nosso ímpeto é responder, em conformidade com a retórica multiculturalista, que o deslocamento ocorre em “múltiplas direções”.

Esse tipo de resposta soa cada vez menos satisfatória. Transformou-se em um cacoete: cristalizou-se, esvaziou-se. Deslocamentos em múltiplas direções também pressupõem vetores determinantes, atuando segundo um plano de coordenadas, configurando um sistema cinético. A noção de sistema, contudo, reconduz à necessidade de uma teoria. Podemos, é claro, recusarmo-nos a construí-la, e continuarmos entregues às delícias e aos horrores da mera deriva.

Minhas palavras também são névoa. A névoa não nos impede de andar, mas exige que dediquemos, ao percurso, atenção redobrada.

La resistencia a la literatura

Hebert Benítez Pezzolano

Universidad de la República, Uruguay

Quien se refiera a la literatura a secas (sin agregar las juiciosas comillas encargadas de suspender la referencia habitual del término), corre el peligro de no estimar la actual crisis de paradigma, así como, naturalmente, los discursos de las teorías y de las prácticas disciplinarias que la señalan y la potencian. Entre estas últimas, la actividad denominada *Estudios culturales* obtiene su lugar de relevancia en estrecha relación con la problematización del carácter indecible de los textos literarios. En efecto, de la expresión *textos literarios*, el segundo término sigue convocando (y esto por lo demás no resulta novedoso) la mayor carga de discutibilidad.

Desde el momento en que se adopta una ubicación tan segura, plena, independiente e inmune del fenómeno llamado “literatura”, sobreviene el silenciamiento o la suspensión de las condiciones culturales interesadas que la han situado como noción contingente. La otra cara de dicho silencio no puede estar sino en la exclusión de espacios subalternos, generados por un canon fundado sobre la base del concepto de lenguaje marcado en un sentido estético específico y que alberga el poder de encubrir su propia historicidad. El efecto más inmediato de una contingencia que se enrosca para no exhibir sus dimensiones, tiene que ver con la elevación de dicho paradigma al privilegio de la

universalidad. Si bien, de acuerdo con lo señalado por García Canclini en un entorno argumental algo diferente, no hay “por qué abandonar la aspiración a la universalidad del conocimiento”, para ceder el paso entonces a “la complacencia posmoderna que acepta la reducción del saber a narrativas múltiples”,¹ entiendo importante insistir en que semejante aspiración sea distinguida de aquellas construcciones ideológicas que, precisamente y en nombre de “lo universal”, cancelan las vías de un eventual conocimiento universal. Dicho resumidamente, la ilusión ideológica de la universalidad consiste en deslizar como fenoménico todo aquello que, tal como la “literatura”, es un producto conceptual. No obstante, y para descartar confusiones, quiero aclarar que no me refiero a *concepto* en un sentido especialmente platónico, ya que eso terminaría por reponer la categoría de *universal* en el seno de la literatura. Pensarla en términos de concepto, significa, más bien, tomarla en el sentido de un correlato intencional que no garantiza la reproducción de un objeto de la experiencia.

De hecho, la pregunta por el *quid* de la literatura renueva su interés a medida que se ve desplazada por la interrogación acerca de las condiciones de existencia de ese *quid*. Es por dicho motivo que el emerger de voces subalternas alcanza un efecto revulsivo sobre las eventuales propiedades de las bellas letras: los discursos de las minorías no sólo denuncian la política de exclusión, sino, especialmente, el carácter de constructo insuficiente con respecto a los reclamos de una realidad heterogénea. La fuerte irrupción del *testimonio*, por ejemplo, en el contexto latinoamericano, no resuelve tanto la ampliación del canon como una crítica de los criterios que lo fundan. Indudablemente, y aunque no me ocupe aquí de ello, no es la sobrevivencia del canon lo que está en cuestión, sino esa tensa dinámica de rechazo y absorción que se juega cuando, según palabras de Noé Jitrik, “en la expre-

¹ CANCLINI, 1997. p.51.

sión misma la marginalidad hierve y sale a la superficie”, tal cual ocurre en el caso de la *gauchesca rioplatense*.²

Ahora bien, hablar de literatura en el ámbito de los *Cultural Studies*, o, lo que parece peor, configurar un objeto de estudio en torno a ella en tanto discurso estético – según lo cual subsistiría la necesidad de proponer estudios literarios –, se ha convertido en actividad sospechosa de idealismo. Ciertamente, la incertidumbre actual, producida por la caída de hegemonías esteticistas que decidían lo que antes fuera un lugar de la literatura y que, obviamente, entablaban asimismo la determinación de un no lugar, afecta no sólo el ya imposible diálogo con una esencia de lo literario – fuere cual fuere su versión –, sino la dificultad para localizar su existencia a partir de parámetros estéticos euro-universalizantes. Esto no implica que uno deba resolverse por posiciones como la de Terry Eagleton, quien, pese a desarrollar acertados argumentos que cuestionan la noción de literatura unida a la de valor, arriba a la conclusión de que esta en rigor no existe.³ En tal caso resulta compartible la observación de Walter Mignolo, en la medida en que considera que “Eagleton es también víctima de la creencia de que las teorías de la literatura deben darnos definiciones”.⁴

Sin embargo, lo que en primera instancia despierta singular interés no es tanto la resolución de Eagleton con respecto al fenómeno literario, sino las consecuencias que entraña y que él mismo deduce de su postura. En efecto, el teórico inglés determina que si la literatura es una ilusión ideológica y, en consecuencia, la teoría literaria también, su propio libro no constituye otra cosa que “una nota necrológica”⁵ al respecto. Al no encontrar una diferencia capital entre la literatura y el amplio conjunto de

² JITRIK, 1996. p.164.

³ EAGLETON, 1993. p.11-28.

⁴ MIGNOLO, 1987. p.73.

⁵ EAGLETON, op. cit. p.242.

aquello que Foucault denomina “prácticas discursivas”, decide proponer una restitución del objeto de la retórica, abriendo así el espectro hacia un dilatado grupo de escritos relativamente indiferenciados. A la retórica, apunta Eagleton,

no le importaba que los objetos que estudiaba fueran orales, poesía o filosofía, novela o historiografía: su horizonte era nada menos que el campo de las prácticas discursivas en el conjunto de la sociedad; le interesaba especialmente aprehender dichas prácticas como formas de poder y ejecución.⁶

En consecuencia, la rehabilitación de la retórica en los términos precedentes se convierte en uno de los efectos centrales de la negación de la literatura como discurso diferencial. Eagleton no vacila en borrar el antiguo privilegio de la palabra estética, razón que lo mueve, de acuerdo con una finalidad emancipatoria expresa, a sobrepasar la actitud liberal de los estudios literarios y a tomar partido entonces por algo que “podría denominarse ‘teoría del discurso’ o ‘estudios culturales’ o cualquier otra cosa”.⁷

Lo que quiero señalar, después de esto, es que la literatura, así como los estudios que consienten un objeto estético dentro de su campo, son arrojados al territorio de la reacción, la cual impide, naturalmente, los referidos caminos emancipatorios. Según entiendo, la inadecuación de la tesis de Eagleton explica en gran proporción un comportamiento de resistencia a la literatura, fenómeno sensiblemente extendido en los Estudios Culturales a los que, en ese momento, él mismo vagamente se adscribe. Sin duda que no se trata de forzar una homogeneización de los mismos, puesto que sería ingenuo desconocer las interesantes contradicciones que los constituyen en el estado actual, en particular desde la órbita hegemónica de la academia norteamericana. Con todo, no es conveniente ocultar una conducta reactiva en dichas prácticas. Este indisimulado componente es lo que se

⁶ EAGLETON. Conclusión; *Crítica Política*. op. cit. p.243.

⁷ EAGLETON, op. cit. p.249.

juega en Eagleton. El mismo corresponde a una impotencia para definir lo literario, la cual aparece visiblemente originada en el anhelo definicional característico de posiciones de impronta positivista. Su justo rechazo, es cierto, a criterios estéticos excluyentes de las minorías, lo conducen a una *tabula rasa* que, a decir verdad, no logra convencer.

Según sigue sucediendo en mucha producción académica de los últimos tiempos, ello no resuelve los problemas acerca de la peculiaridad del hecho literario. Una muestra fehaciente es el artículo en el que Gustavo Verdesio toma partido por la posición de Rolena Adorno frente a los planteos de defensa de los estudios estéticos sustentados por Neil Larsen.⁸ En forma muy clara, Verdesio afirma que el cambio paradigmático materializado por los *Cultural Studies* se asienta sobre la base de una premisa innegociable, a saber y en esta forma: “el nuevo paradigma no entiende que los textos literarios tengan más prestigio o interés que los no literarios”.⁹ Ahora bien, aún cuando se quiera aceptar sin mayores objeciones este fundamento fuerte, sobre todo en lo que concierne a la insuficiencia de los análisis estéticos para dar cuenta de la complejidad discursiva colonial estudiada por Rolena Adorno y amparada en argumentos de Mignolo, cabe preguntarse: ¿es una razón válida como para negarse a los estudios literarios? ¿Suponen los estudios de la literatura un borramiento *a priori* y reaccionario frente al contexto que siempre excede y contiene a su objeto? ¿Debe quedar el hecho literario, para usar la expresión de Tinianov, relegado a un papel docu-

⁸ VERDESIO, op. cit. p.111-120.

⁹ VERDESIO, op. cit. p.113. Creo que la posición de Verdesio carece de un punto de articulación y se comporta como una superficie cerrada *a priori*. Sin duda que no es el caso de Eneida Maria de Souza (Os livros de cabeceira da crítica, en *Papeles de Montevideo*, p. 101-109), quien efectivamente reconoce en el ámbito de la interdisciplinariedad una opción de destaque para el texto literario, lo cual no significa lo mismo que aceptar su hegemonía frente a otros conjuntos textuales.

mental, forzosamente globalizado en un conjunto discursivo que se niega reconocer las condiciones que producen su peculiaridad y, según es de esperar, no necesariamente algún tipo de superioridad? ¿No operan los Estudios Culturales configurando un superobjeto superglobal que disgrega las aspiraciones de especificidad? ¿Es la *tabula rasa* un recurso democratizador o, contra su propia voluntad, se pone al servicio de los argumentos que intensifican la denuncia sobre la inutilidad de la literatura en la sociedad de mercado? La actitud globalizadora de los Estudios Culturales, insisto, de vocación emancipadora, también insisto, coloca a la palabra literaria, es decir, a toda posibilidad que una palabra tenga de existir con ese efecto, en un espacio documental común y, aunque suene hiperbólico, con una función casi filológica. No se trata aquí, naturalmente, de defender prestigios, legitimar exclusiones o de abogar por una estética pura, sino, simplemente, de reinscribir las peculiaridades de un discurso en la fuerte heterogeneidad, para nuestro caso latinoamericana, a la que se ha referido detalladamente Hugo Achugar.¹⁰ Estudiar los efectos literarios en torno a las condiciones de poder que los determinan no contrae, de antemano y de por sí, un compromiso políticamente conservador contra la emergencia, por ejemplo, del discurso de las minorías. Enfocar, por otra parte, el estudio de la literatura con una posición refutadora de criterios inmanentistas de raíz metafísica, y, por ejemplo, repensar la retoricidad de todo lenguaje señalada por Paul de Man, ayuda a desbrozar el camino, pues de una manera u otra en ello se fisura la presunta estructuralidad distintiva del discurso literario. Sin embargo esto no conmina a desistir de los estudios literarios sino a potenciar, justamente, la discusión teórica. Establecer un objeto *en torno* a la literatura no implica la reivindicación de esta como *presencia*, en el fuerte sentido de la crítica derridiana. La construcción de un *objeto crítico* que tenga a cargo la problematicidad de su propia construcción (lo cual incluye el

¹⁰ ACHUGAR, 1996. p.845-861.

sometimiento de la cualidad “literaria” a las condiciones de los poderes que eventualmente la generan y entran en colisión con otros), habla, en forma simultánea, de su necesidad y de su provisoriedad, esto es, de la debilidad intrínseca que lo constituye. Creo que semejante planteo no se aleja, o, al menos dialoga con la tendencia que Román de la Campa registra en las nuevas promociones de la crítica actual, que en lugar de dedicarse a la literatura se orientan hacia la epistemología, o, a lo que de la Campa prefiere llamar “teoría epistémica, *es decir, un rejuego incierto entre la epistemología y la estética*”.¹¹

Por lo demás, en lo que concierne al ámbito de los Estudios Culturales, el envío de la literatura a un extenso campo del que parece ser tan sólo una manifestación discursiva más, es el síntoma de una crisis que no califico. A ella no escapan, en primer lugar, los derechos particulares de lo que, como decía poco antes, cabría entender por una teoría literaria sostenida en cometidos definicionales. No tanto porque la indefinición de la literatura sea un presupuesto elemental que hace buen tiempo venimos aceptando y promoviendo, sino por lo que ello significa en cuanto a la desjerarquización de concepciones estéticas que han desconocido los derechos del sujeto silenciado, aquel desplazado actor de un callar al que los Estudios Culturales intentan conferirle una palabra de valor, sea “literaturificándola” o desmantelando la validez del canon estético dominante que no se dispone a integrarla. Muy oportunamente, John Beverley ha llamado la atención al preguntarse “qué pasará cuando la literatura sea tan sólo un discurso entre muchos”.¹² Nelly Richard, que cita esta interrogante, la expande de la manera siguiente:

Es decir, cuando todo lo hablado y escrito se uniformen bajo el mismo registro banalizado de una mortal desintensificación del sentido, porque la palabra habrá dejado de ser teatro o

¹¹ DE LA CAMPA, 1996. p.702.

¹² BEVERLEY, op. cit. p.39.

acontecimiento para volverse simple moneda de intercambio práctico ya carente de todo brillo, fulgor o dramaticidad.¹³

Hace ya muchos años (concretamente en 1924) que el formalista Iuri Tinianov señalaba la dificultad para establecer una definición firme del hecho literario, basándose más que nada en las relaciones de recepción que lo admiten y lo omiten como tal, según un contexto mayor que la singularidad lingüística de ese mismo hecho. Este obstáculo para fijar la *literaturnost* – y desde ya a buena distancia de lo que Jakobson enfatizaría a fines de los 50 – desmiente de manera cabal que lo que solemos denominar literatura sea un fenómeno estático restringido a la producción estético-lingüística e independiente de las relaciones históricas de poder. La literatura es menos un lenguaje que un hecho sometido a la interpenetración de las series. Si bien Tinianov estudió con fervoroso cuidado los procedimientos para la construcción literaria y no vaciló en reconocer que “las categorías fundamentales de la forma poética permanecen inmutables”,¹⁴ tuvo la lucidez suficiente como para subrayar de qué manera el dinamismo histórico atravesaba a esa permanencia. Con todo, aunque no se oculte el carácter canonizante de este tipo de razonamiento sobre las categorías, una fractura de toda “literariedad” queda planteada. Todorov ha enfatizado un efecto decisivo en la postura de Tinianov:

La tesis de Tinianov es rica en implicaciones radicales. En realidad, ya no deja espacio para un conocimiento autónomo de la literatura, sino que conduce hacia dos disciplinas complementarias: una ciencia de los discursos, que estudia las formas lingüísticas estables pero que no puede nombrar la especificidad literaria; una historia, que explicita el contenido de la noción de literatura en cada época dada, relacionándola con otras nociones del mismo nivel. Esta tercera concepción del lenguaje poético es en realidad una demolición de la noción

¹³ RICHARD, 1997. p.358.

¹⁴ TINIANOV, 1987. p.88.

misma: en su lugar aparece el «hecho literario», categoría histórica y no más filosófica.¹⁵

Finalmente cabe preguntarse si es adecuada la *tabula rasa* que aplana los relieves del hecho literario, desconociéndolo así como hecho social específico. Más bien entiendo que, relacionado con gravitantes reflexiones sobre la indeterminación de las propiedades de la literatura, cierto comportamiento de los Cultural Studies entraña un estigma reactivo e históricamente situado contra la política del canon, que es siempre una política *relativamente* conservadora. En realidad creo que la resistencia a la literatura se debe en más alta medida a un comprensible pero no aceptable temor de fondo: el que se motiva en la creencia de que es ineludible un traspaso de la metafísica de la literariedad a los hechos literarios, borrando así el espesor de la historicidad del contexto, cuando en verdad es posible defender la condición de estos hechos sin recurrir a su entierro. Al fin de cuentas habrá que continuar insistiendo en que no es lo mismo la contingencia histórica que la inmutabilidad del ser.

¹⁵ TODOROV, 1991. p.35-36.

BIBLIOGRAFIA

- ACHUGAR, Hugo. Repensando la heterogeneidad latinoamericana (a propósito de lugares, paisajes y territorios). In: *Revista iberoamericana*, v. LXII, n. 176-177. jul./dic. 1996, University of Pittsburgh.
- BEVERLEY, John. ¿Hay vida más allá de la literatura? In: *Estudios 6*, Caracas, p.39.
- CANCLINI, Nestor García. Los estudios culturales: elaboración intelectual del intercambio América Latina-Estados Unidos. In: *Papeles de Montevideo*, la crítica literaria como problema, n. 1, Montevideo: Trilce, junio de 1997.
- DE LA CAMPA, Román. Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: discurso poscolonial, diásporas intelectuales y enunciación fronteriza. In: *Revista iberoamericana*, v. LXII, n. 176-177. jul./dic. 1996, University of Pittsburgh.
- EAGLETON, Terry. ¿Qué es la literatura?. In: *Una introducción a la teoría literaria* (1983). Trad. J. Esteban Calderón. México: Fondo de Cultura Económica, 1. reimpr., 1993.
- JITRIK, Noé. Canónica, reguladora y transgresiva. In: *Orbis Tertius*, revista de teoría y crítica literaria, n. 1, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de La Plata, 1996.
- MIGNOLO, Walter. ¿Teorías literarias o teorías de la literatura? ¿Qué son y para qué sirven?. In: REYES, Graciela (ed.) *Teorías literarias en la actualidad*. Madrid: Ediciones El Arquero, 1987.
- RICHARD, Nelly. Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural. In: *Revista iberoamericana*, v. LXIII, n. 180, jul./set. 1997.
- TINIANOV, Iuri. La noción de construcción (1923). In: TODOROV, Tzvetan (antología y presentación). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1965). Trad. Ana María Nethol. México: Siglo XXI, 5. ed., 1987.
- TODOROV, Tzvetan. *Crítica de la crítica* (1984). Trad. J. Sánchez Lecuna. Caracas: Monte Ávila, 2. ed., 1991.
- VERDESIO, Gustavo. Reflexiones sobre el estatus de la estética en los estudios literarios: el caso de la actual «crisis de paradigma» en los estudios coloniales. In: *Papeles de Montevideo*, n. 1.

Angel Rama y los estudios culturales

Sonia D'Alessandro

Universidad de la República, Uruguay

I. ANGEL RAMA: UN “SISMÓGRAFO CULTURAL”

Querido Antonio, perdona mi retraso en contestarte, pero fueron tantos los inconvenientes de este último mes, aquí en París, los que por lo demás se sumaban a los padecimientos de los últimos meses en Washington, que no faltó momento en que, a pesar de mi tozudez, no estuviera a punto de abandonar todo. Por fin hemos conseguido un apartamento, hemos comprado los muebles indispensables (el precio de París nos ha conducido a los almacenes de segunda mano) y me preparo a abrir los paquetes con mis libros. Por ahora todo es gris, con aguacero, y los pensamientos son tan fúnebres como los del César.

Archivo Rama, carta del 12/04/1983.

Esto le escribía Angel Rama el 12 de abril de 1983, pocos meses antes del fatal accidente de avión que acabó con su vida, a su amigo Antonio Cornejo Polar. Y terminaba: “Siento que la década negra en que ha entrado Nuestra América la estoy viviendo a nivel personal, como si yo fuera un buen sismógrafo de un proceso un tanto mayor. Debe ser el destino del crítico latinoamericano”. El fragmento está extractado de una

carta mucho más extensa, desde París, ciudad a la que Rama eligió como lugar de residencia cuando ya no tuvo más opción que abandonar Estados Unidos. Aunque el tono de la carta es fundamentalmente personal, la inserción en los problemas políticos y culturales también está presente.

Este es el punto de partida de mi análisis. Mi propósito es mostrar cómo el individuo Angel Rama vive en carne propia ese “destino del crítico latinoamericano”, y desde allí produce uno de los libros más fermentales de los ‘80: *La ciudad letrada*. Si bien la idea básica del libro ya estaba presente en varios ensayos desde años antes de su publicación,¹ *La ciudad letrada* puede leerse como el legado inconcluso y en proceso de un crítico latinoamericano, dedicado a lo que en carta al hermano de Antonio, Jorge Cornejo Polar, llama “los problemas culturales”.² Pero que ahora siente como nunca la presión de la Letra y el Poder Letrado en su contra, y desde letrados como él. Paralelamente, otros lo apoyan, y a través de una fluida correspondencia,

¹ En el prólogo al *La ciudad letrada*, Rama dice que la primera versión del libro fue en la conferencia dictada en la Universidad de Harvard, en el año 1980, titulada “Funcionamiento del sistema literario en América Latina”. Continuó y profundizó la misma idea en 1982, en un simposio en la universidad de Stanford. De todas maneras, la afirmación que realizo a continuación sigue siendo válida. Da cuenta de ello el mismo carácter inconcluso del libro, que indica el proceso de producción abierto, de ninguna manera acabado.

² Que las relaciones entre literatura y cultura eran un problema que Rama tuvo presente más allá de *La ciudad letrada*, es indiscutible. Quizá una de las formulaciones más claras al respecto sea la que hace en otra de sus obras fundamentales: *La transculturación narrativa en América Latina*, 1982. Allí dice que “restablecer las obras literarias dentro de las operaciones culturales que cumplen las sociedades americanas, reconociendo sus audaces construcciones significativas y el ingente esfuerzo por manejar auténticamente los lenguajes simbólicos desarrollados por los hombres americanos, es un modo de reforzar estos vertebrales conceptos de independencia, originalidad, representatividad. Las obras literarias no están fuera de las culturas sino que las coronan y en la medida en que estas culturas son invenciones seculares y multitudinarias hacen del escritor un productor que trabaja con las obras de innumerables hombres”. Cf. RAMA, 1982. p.19.

congresos y artículos, lo acompañan en una lucha perdida de antemano contra el gobierno de Reagan. En otras palabras, la hipótesis de mi trabajo es que en su libro *La ciudad letrada*, las categorías de “letrado”, “ciudad letrada”, “poder”, entre otras, son analizadas a pesar de sí mismo, pero también desde sí mismo,³ al final de todo un proceso intelectual coherente, pero no por ello estático, en que estas categorías adquirieron un significado propio, vistas desde el punto de vista de la crítica latinoamericana.

Casi al final del libro (capítulo V), se dice que a partir de allí el análisis se puede volver “cuasi biografía”.⁴ Esto implica de antemano un reconocimiento, (implícito en el libro, pero explícito en el prólogo): el de verse a sí mismo como uno de esos letrados que analiza en *La ciudad letrada*, y que siempre acompañaron los procesos del poder. Poder que sufre en carne propia, precisamente, como él dice, a causa de “ese otro obligado componente de la cultura que es la política”,⁵ y que lo vuelven ese sismógrafo del que habla.

³ Ya se ha señalado antes la vinculación entre vida y obra de Angel Rama. Sirva a modo de ejemplo ilustrativo, el análisis que hace Horacio Machín referido a “La lección intelectual de *Marcha*”. Allí dice que “este interés crítico de Rama por la relación escritor/público, introduce un sentido reflexivo comunitario acerca de las condiciones de su propia producción crítica. Este sentido reflexivo comunitario – incipiente en su crítica a Figari como intérprete cultural y maduro en su análisis de “los tres públicos” de escritor exiliado – cobra alcance estratégico en “La lección intelectual de *Marcha*”, donde Rama examina su trayectoria intelectual como “una página de vida”. Cf. MACHÍN apud MORANA, 1997. p79.

⁴ La cita completa dice: “Esta recorrida que hasta aquí ha procurado caracterizar la ciudad letrada según sus seculares avatares, va a pasar ahora de historia social a historia familiar, para recaer por último en cuasi biografía, anunciando la previsible entrada de juicios y prejuicios, realidades y deseos, visiones y confusiones, sobre todo porque la percepción culturalista que hasta aquí me ha guiado, al llegar a los suburbios del presente concede primacía a otro obligado componente de la cultura, que es la política”, dice Rama antes de entrar de lleno en el tema del capítulo, resumiendo de alguna manera el camino que el libro recorre. Cf. RAMA, 1983. p.114-115.

Conjunción de voz y letra, política y poder. Ese es Angel Rama. Y es también lo que se puso en juego, con muchísima fuerza, contra él en sus últimos años de vida, pero que ya desde antes jugó de lleno en el proceso generativo del conjunto de su obra, hasta cristalizar fundamentalmente en *La ciudad letrada*.⁶

II. 212 (d) (3) (a) (28) CATCH 28 O EL PROCESO: PRENSA Y CORRESPONDENCIA

Como sabemos, mientras Rama está ocupando un cargo docente en la Universidad de Maryland, se desata contra él una campaña que culminará con la no renovación de su visa y la obligación de salir de Estados Unidos. Los cargos, nunca claramente definidos, vinculaban a Rama con el partido comunista. No quiero entrar en los detalles. Él mismo se encarga de dárnoslos en el prólogo de *La ciudad letrada*,⁷ y en el artículo "Catch 28", publicado en *Quimera*, en 1982, entre otros.

Si entendemos junto con Gustavo Verdesio que

⁵ RAMA, 1983. p.114.

⁶ Angel Rama se define a sí mismo en función de sus "muy enraizadas convicciones democráticas que me he acostumbrado a atribuir al hecho de haber sido hijo de inmigrantes pobres y haber sido educado en la abierta sociedad democrática del Uruguay..." Cf. RAMA apud BLIXEN, BARROS LEMEZ, 1986. p.64.

⁷ "La campaña fue dura para mí por lo desperejo de las fuerzas. Aun descontando un resultado negativo, decidí enfrentarla, aunque tuviera que explicar cosas tan insólitas como que la Biblioteca Ayacucho que dirijo desde 1974 no es una editorial que "frequently publishes the work of Communist writers" (*New York Times*, nov.14) por la simple razón de que es una colección de clásicos latinoamericanos de los siglos XVI a XX; que el semanario *Marcha* destruido en 1974 por los militares uruguayos después de 35 años de gloriosa prédica intelectual nunca fue confundido con un órgano del partido comunista por ninguna cabeza inteligente; que presentar la obra del poeta nicaragüense Rubén Darío no es precisamente un acto subversivo". RAMA, 1983. Prólogo, p.xviii.

La ciudad letrada es precisamente una obra que denuncia los mecanismos de poder ejercidos desde la ciudad y la escritura; que deconstruye las diferentes retóricas y proyectos discursivos de los distintos avatares del letrado a través de la historia latinoamericana,⁸

quizá no hay mejor ejemplo que el del propio Rama, que debe defenderse de los mecanismos de poder que se aplican contra él. Además, como propone en *La ciudad letrada*,

todo intento de rebatir, desafiar o vencer la imposición de la escritura, pasa obligadamente por ella. Podría decirse que la escritura concluye absorbiendo la libertad humana, porque solo en su campo se tiende la batalla de nuevos sectores que disputan posiciones de poder.⁹

Por ello es a través de artículos (como el mismo “Catch 28” mencionado más arriba), cartas a la prensa y a los amigos, comunicados, y muchísimas hojas de expedientes, que se resuelve – pero en su contra – su caso.

Ila. Prensa

A punto de terminar el año 1982, varios medios de difusión comentan el caso del uruguayo. En el mes de diciembre de ese año, le escribe nuevamente a Antonio Cornejo Polar, diciéndole:

Ante todo, el asunto sigue fiero, aunque la intervención de Bentancour ha provocado pasmo y ha sido comentada en todos los diarios grandes y me han hecho entrevistas en la televisión. No hay como recibir patadas para que pases a ocupar la primera plana, donde jamás llegaron mis libros que, modestia aparte, son bastante más importantes que este lío que no es otra cosa que lo

⁸ VERDESIO apud MORAÑA, 1997. p.239.

⁹ RAMA, 1983. p.60.

que *The Nation* ha llamado en el editorial que le dedicó una vendetta política.¹⁰

La prensa audiovisual y escrita jugó un papel fundamental en el “proceso” de Angel Rama, (como él mismo solía llamarle, aludiendo explícitamente a la novela de Kafka), cosa que él siempre tuvo presente, atendiendo también a esa parte de la ciudad letrada, a la que le dedica un espacio importante en el libro.

Así por ejemplo, estudiando su crecimiento, Rama encuentra que

de todas las ampliaciones letradas de la modernización, la más notoria y abarcadora fue la de la prensa, que, al iniciarse el siglo XX, resultó la directa beneficiaria de las leyes de educación común propuestas por abnegados pedagogos...¹¹

Tan notoria fue en la constitución de los primeros estados nacionales, por ejemplo, cada vez más necesitados de apoyarse en la letra y su conquista (como lúcidamente analiza Rama a través de las figuras de José Pedro Varela y de Simón Rodríguez), que otros pensadores se refieren al tema dando por descontada su importancia.¹²

El crecimiento de la prensa siempre acompañó los grandes procesos históricos que vivió nuestro continente. Como leemos en *La ciudad letrada* (pero no solo allí), “el éxito mayor

¹⁰ ARQUIVO RAMA, carta del 13/12/1982.

¹¹ RAMA, 1983. p.87.

¹² Por ejemplo, Hobsbawm refiriéndose al nacionalismo posterior a 1918, habla de la importancia de dos elementos básicos para el logro de la identificación nacional: los medios de comunicación masivos y el deporte. Con respecto a los primeros, que son los que me interesan ahora, dice: “El primero que requiere pocos comentarios, fue el auge de los modernos medios de comunicación de masas: prensa, cine y radio. Estos medios permitieron estandarizar, homogeneizar y transformar las ideologías populares, así como, obviamente, que intereses privados y estados las explotaran para hacer propaganda deliberada”. Cf. HOBBSAWM, 1991. p.151. Esto último es, ni más ni menos, lo que el gobierno de Reagan y algún otro interesado lleva a cabo en el caso de la negada visa a Rama.

le cupo a los periódicos – empresas, que concluyeron siendo los pilares del sistema y parte ostensible de la ciudad letrada”.¹³ Justamente, una de las ideas centrales del libro, es que la escritura siempre actúa junto al Poder.¹⁴ Según Mabel Moraña,

la escritura es, entonces, en la visión de Rama, cómplice del Poder: no solo privilegio de los dominadores, sino requisito para la imposición y legitimación del sistema imperial.¹⁵

Rama también vivió esta lucha contra la prensa y junto con ella. En nuestras modernas sociedades – ¿o debí decir posmodernas? – la prensa sigue siendo instrumento de poder, a pesar de que otros mass media operan con tanta o más fuerza que ella. Pero de hecho, se da que la escritura, utilizada para ejercer un poder, lleva en sí misma también los mecanismos de la subversión contra ese poder.¹⁶ Es por ello que el propio Rama se encarga de publicar varios textos y cartas sobre su problema. Por ejemplo, lo que le escribía a Cornejo Polar el 31 de agosto de 1982: “Te estoy mandando copias de diversas cartas en apoyo de mi caso... pensando que puedas divulgarlas en algún perió-

¹³ RAMA, 1983. p.87.

¹⁴ Ya desde la Colonia la letra jugó este papel, paradójicamente, en un continente que tenía un índice altísimo de analfabetismo. En el período que se produjeron las independencias, la cantidad de papel impreso, ya fuera en diarios, en propaganda, en decretos, en leyes, es imposible de contabilizar. Muchas veces, la independencia se registró antes en el papel que en los hechos, como por ejemplo en la hábil y oportuna maniobra política de Gaínza, en Centroamérica, que lo convirtió de un solo “plumazo” de gobernador español, en gobernador americano.

¹⁵ MORAÑA, 1997. p.167.

¹⁶ “Frente a los mecanismos excluyentes de la escritura hegemónica, la escritura misma permite una serie de interpretaciones reflexivas en donde los grupos excluidos pueden desdoblarse, realizar observaciones de sus propias prácticas, compararlas con prácticas ajenas y elaborar sus propias ‘políticas de la representación’ ”. CASTRO-GÓMEZ apud MORAÑA, 1997. p.130. Si bien estas afirmaciones se relacionan con los grupos excluidos característicos del siglo XIX, son aplicables al excluido intelectual que ha pasado a ser el uruguayo.

dico 'no subversivo' ".¹⁷ A veces, adjuntaba a esas cartas recortes de entrevistas o artículos sobre el tema. Eran los que más de una vez calificaba como "textos de S.O.S".

De esos S.O.S, quiero mencionar solamente un caso referido a esa prensa: el del periodista Frederic B. Hill, del periódico *The Sun*. Me detengo en él porque para Rama en él "está encarnado ese tenaz mito cultural norteamericano al que me refiero en mi ensayo, al del periodista que se juega por la verdad y nada lo hace ceder en la lucha".¹⁸ Hill es vivo ejemplo de lo que se describe en *La ciudad letrada* como "uno de esos nuevos mitos urbanos (...) figura heroica y solitaria. Ese periodista que escribe en un pequeño diario pueblerino, en el cual denuncia las injusticias y las arbitrariedades de los poderosos a los que concluye venciendo"¹⁹ resulta ser la persona elegida por Rama para representar a todos aquellos que apoyaron su caso, y a quién va dirigido su final agradecimiento en el prólogo.

Así por ejemplo, en la entrevista que le hace para su periódico el 18 de julio de 1982, en un intento de objetividad, recaba las opiniones de varios catedráticos compañeros de Rama – Sosnowski, Lowenthal – y las compagina con las declaraciones de los oficiales de la oficina de inmigración. Entre la propaganda a favor que le hace, destaca sus valores democráticos y académicos, y también rescata las semejanzas con *El proceso*, de Kafka.

Quizá sea ilustrativa la anécdota con la que Rama termina la entrevista de ese día, resumiendo su situación: en el período de la Guerra Fría, un conejito tenía esperanzas de cruzar la frontera entre Hungría y Austria. El guardia de la frontera lo detiene, y le pregunta al conejo porque se está yendo. "Están matando las jirafas", dice el conejito. El guardia le dice entonces: "¡Pero tú no eres una jirafa!". "¿Y quién lo puede probar?", dijo el conejo, "¿Quién lo puede probar?"

¹⁷ ARQUIVO RAMA, carta del 31/08/1982.

¹⁸ RAMA, 1983. Prólogo. p.xx.

¹⁹ Ibidem. p.85.

IIb. Correspondencia

El caso Rama afectó a buena parte de la intelectualidad americana. No solo como intelectuales que eran, sino como amigos de Angel que se sentían. Las formas de solidaridad variaron. Pero el correo fue uno de los lazos más importantes. En las cartas que recibe el uruguayo por esos años, queda claro, ante todo, el primerísimo lugar que había sabido ganarse en varios años de trabajo, ediciones, viajes y contactos a todo nivel.

Hay varios ejemplos de ello. Veamos algunos. En setiembre Cortázar le escribe, más que una carta, una breve nota, con solo dos referencias – escuetas. La enfermedad y hospitalización de Carol, su compañera, es la primera. La segunda, que a pesar de ello,

lo mismo he querido escribir unas páginas que he dado a la agencia EFE para la máxima difusión. Perdoname si no son demasiado buenas, pero creo que ahí está mi corazón, aunque la cabeza ande perdida.²⁰

Apenas un mes antes, le había comunicado como pensaba ponerse en campaña para luchar por su caso:

Claribel Alegría me dice que en el Festival de Berlín se hizo algo, y pienso que ahora que voy a México para ese encuentro entre norte y latinoamericanos, será bueno plantear abiertamente el caso.²¹

Del mismo modo, Antonio Cornejo Polar, le informa que

en la Biblioteca Ayacucho se aprobó por unanimidad una mención que redactamos Fernando Alegría y yo, de una timidez candorosa, porque se nos dijo que era inconveniente utilizar palabras como “demandar”, “protestar”, etc. La mesa directiva (Medina) quedó encargada de comunicarla a la Embajada USA en Caracas...²²

²⁰ ARQUIVO RAMA, carta del 25/09/1982.

²¹ Idem. Carta del 12/08/1982.

²² ARQUIVO RAMA, carta del 13/12/1982.

Y es él también quien le confirma en la misma carta que el presidente de Colombia había puesto el caso en su agenda para discutir en su entrevista con Reagan, (“el Monstruo”, como él lo llama). A propósito, Rama se va a molestar por esa “timidez candorosa” del texto, y se queja en la misma carta:

Entiendo lo del deslavado comunicado de la Ayacucho, que es propio de la timidez de Medina en un asunto que yo sigo peleando sin dejar de decir lo que pienso en alta voz. Ya no estoy en edad de agacharme, y menos ante estos gorilas.²³

Como decía líneas arriba, estos son solo algunos ejemplos. Escribir, en definitiva, es el primer recurso que utilizan todos estos letrados, tan afincados en su ciudad.

III. REVISIONES Y CONCLUSIONES

Permítaseme por un momento dejar de lado estos años desgraciados que vengo reseñando, y retroceder a los 60. Rama ya era el crítico lúcido y reconocido que nunca dejó de ser. Era en los sesenta cuando Córdazar le escribía:

Acabo de volver a París después de 6 (seis) meses de “fiaca” en el Med.(sic): junto con 40 0 50 kilos de cartas, encontré MAR-CHA con tu ensayo sobre mi último libro. ¿Cómo decirte cuanto me deslumbra, una vez más, tu sensibilidad y tu inteligencia? Cada cosa que dices o sospechas allí es para mí reveladora y aleccionante. Me abres puertas, me defines intenciones y esperanzas que, a solas, no siempre veo con claridad.²⁴

Quizá esta lucidez que Cortázar ya descubría en el crítico que fue Rama, sea lo que más me seduce de su obra y especialmente de *La ciudad letrada*. Más que los puertos a los que llega, me parece interesante la cantidad de puertas, como dice

²³ ARQUIVO RAMA, carta del 13/12/1982.

²⁴ ARQUIVO RAMA, carta del 12/10/1966.

Cortázar, que abre. Rama puede figurar, sin lugar a dudas, entre los críticos que más vieron en este continente tan problemático y todavía sin resolver en el que vivimos. Lo cierto es que la originalidad del punto de vista de Rama, dio pie a lo que hoy conocemos como estudios culturales. Cultura y estudios culturales que, como dice Nelly Richard,

comparten el proyecto de mezclar – colaborativamente – pluridisciplinariedad y transculturalidad, para responder a los nuevos deslizamientos de categorías entre lo dominante y lo subalterno, lo culto y lo popular, lo central y lo periférico, lo global y lo local.²⁵

“Cultura” es el término que Rama toma prestado a la antropología no solo para “explicar las peculiaridades diferenciales de las letras hispanoamericanas respecto a otras literaturas de la lengua, sino a los rasgos intrínsecos de la sociedad”.²⁶

Esa búsqueda de los rasgos diferenciales se rastrea en gran parte de la crítica latinoamericana de este siglo por lo menos: desde la Raza Cósmica de Vasconcelos hasta el Deslinde literario de Alfonso Reyes; desde el arielismo de Rodó hasta el hallazgo de “nuestra expresión” de Henríquez Ureña, desde el continente mestizo de Benedetti, hasta la heterogeneidad de Cornejo Polar, en la transculturación de Ortiz y también en el letrado de Rama, hemos venido buscando nuestra original esencialidad. Rama creyó hallarla en la comunicación que establece el libro con la sociedad en que esta se inscribe. Es por ello que empieza por buscar lazos con cada elemento significativo de esa sociedad, y, en proceso inverso (aunque no por eso contradictorio), al de Alfonso Reyes, por ejemplo, empieza no por “deslindar”, sino por relacionar. Ni solo “literatura”, ni solo “sociología”: su opción

²⁵ RICHARD, 1997. p.346.

²⁶ RAMA, 1982. p.17.

es por la “operación cultural”.²⁷ Esto es lo que da pie a los estudios culturales. Así como ya en 1966 Rama abría puertas nada más ni nada menos que para Julio Cortázar, hoy lo sigue haciendo.

He querido mostrar además otra faceta del crítico: la del hombre y amigo. Pero, como vimos, no son compartimentos separados. Rama nunca lo quiso así. En sus libros, en sus cartas, en sus artículos, humanidad e intelectualidad siempre se dieron la mano, como las dos caras de una misma moneda. Por eso, creo que nada mejor que terminar con toda esa fuerza y esperanza en el futuro que se desprende de su vida y de su obra. Y así como este trabajo comenzó en un París con aguacero, quiero finalizarlo en un París lleno de sol de Angel a sus amigos Antonio y Chichina Cornejo Polar, poco tiempo antes de su insospechada muerte:

Queridos Antonio y Chichina: el regalo recibido hoy es suntuoso y seguramente por eso al fin dejó de caer el aguacero parisino, salió el sol, y hoy es el primer summer day que vivo en este tercero exilio europeo. El acuerdo oficial de San Marcos (...), las notas en los periódicos (...), el número de la revista con el ensayo y, sobre todo, las cartas de los dos, me traen esa cosa única en la vida que es la amistad, que es más bella y más ardua que toda la literatura a la que nos consagramos. ¡Congratulémonos porque estamos vivos, y porque nos queremos!²⁸

²⁷ Según dice Rama, “reaccionando contra un torpe contenidismo que hizo de las obras literarias meros documentos sociológicos, cuando no proclamas políticas, un sector de la crítica ha hecho una reconversión autista igualmente perniciosa que, so pretexto de examinar la literatura en sus peculiares modulaciones, la recortó de su contexto cultural, decidió ignorar la terca búsqueda de representatividad que signa a nuestro desarrollo histórico, concluyendo por desentenderse de la comunicación que conlleva todo texto literario”. RAMA, 1982. p.19.

²⁸ ARQUIVO RAMA, carta del 01/07/1983.

BIBLIOGRAFIA

- ARCHIVO Angel Rama. *Correspondencia de Angel Rama con Antonio Cornejo Polar y Julio Cortázar*.
- BLIXEN, Carina, BARROS LEMEZ, Alvaro. *Cronología y bibliografía de Angel Rama*. Montevideo: Fundación Angel Rama, 1986.
- CASTRO GÓMEZ, Santiago. Los vecindarios de la ciudad letrada. Variaciones filosóficas sobre un tema de Angel Rama. In: MORAÑA, Mabel (ed.). *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburg, 1997.
- HOBBSAWM, E.J. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica, 1991.
- MACHÍN, Horacio. Angel Rama y la lección intelectual de *Marcha*. In: MORAÑA, Mabel (ed.). *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburg, 1997.
- MORAÑA, Mabel. *Políticas de la escritura en América Latina; de la Colonia a la Modernidad*. Caracas: Ediciones eXcultura, 1997.
- RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Angel Rama, 1983.
- RICHARD, Nelly. Intersectando latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultura. In: *Revista iberoamericana*, n.180, jul. set. 1997.

A recepção crítica de Darcy Ribeiro na América Latina

Haydée Ribeiro Coelho

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Tendo em vista a crítica cultural, presente nos debates contemporâneos, esse texto procura refletir sobre a recepção crítica de Darcy Ribeiro, nos anos 70, 80 e 90, com o objetivo de situar o pensamento do antropólogo e do escritor no âmbito das discussões sobre a cultura, sobre a identidade e sobre a América Latina.

No momento em que a crítica literária se volta para novos cartógrafos,¹ para a recuperação de um pensamento sobre a América Latina, Darcy Ribeiro é incontestavelmente um dos intelectuais mais importantes da segunda metade do século XX. Nesse sentido, retomar seu pensamento à luz das contribuições teóricas de hoje, torna-se de fundamental importância.

IDENTIDADE E ESCRITA DE SABERES

Através de seus romances, Darcy Ribeiro escreve o Brasil e a América Latina. Ao fazê-lo, aborda situações de limite, de

¹ DE LA CAMPA, 1996. p.697-717.

passagem. Dois de seus romances (*Migo* e *O mulo*) ocorrem em Minas Gerais, estado onde nasceu o escritor.

Em *Migo* (1988), texto autobiográfico, o escritor focalizou a trajetória de um intelectual que não saiu de Minas. Em várias entrevistas e depoimentos, Darcy Ribeiro, como leitor de seu texto, diz que ele seria esse intelectual se tivesse permanecido em seu lugar de origem.² Essa percepção entre o local e o global, mostrada de maneira ficcionalizada em *Migo*, e vivenciada no plano do real, estende-se a outros de seus romances.

Em *O mulo* (1981), o escritor coloca em cena uma personagem, inserida no contexto do sertão de Minas, que ascende ao poder,³ passando da condição de dominado a dominante. Próximo à morte, o protagonista, cujo nome é Philogônio, decide fazer seu testamento, sob a forma de confissão, que se torna, no contexto, uma peça acusatória do homem em relação a Deus. Nesse sentido, o saber religioso, pertencente à cultura ocidental, passa a ser deslocado na boca de um “fazendeirão”, cujas leis são a do sertão e não as do poder divino. Nesse texto, Darcy Ribeiro coloca em contraponto formas de saber que se conflituam. A heterogeneidade discursiva, decorrente desses diferentes saberes, incluindo, é claro, a linguagem oral, permeia o texto, tensionando-o.

A trajetória errante do protagonista ocorre paralelamente à ascensão social e à aprendizagem das letras. Na cidade das letras, as únicas e exclusivas letras lhe pertencem. Ao longo de suas andanças, a personagem mimetiza a violência de que também foi vítima.

A mobilidade da personagem no espaço e a ascensão social permitem ao autor mostrar que o saber se realiza na dinâmica das relações histórico-sociais e o traço irônico, advindo da voz do autor implícito, opõe-se à fala fixa e centralizadora da

² COELHO, 1997. p.48.

³ Veja-se, a propósito dessa questão do poder no romance, o estudo de Livia Ferreira Santos. Cf. SANTOS, 21 ago. 1982. Suplemento Literário.

personagem. Nesse sentido, tensionar o fixo, concedendo-lhe mobilidade, através da linguagem irônica, parece-me uma forma de transcender o geográfico.

Em *Maíra* (1976), o autor, ao colocar em contraponto dois mundos diferentes (cultura do branco e cultura do índio), ao utilizar uma linguagem heterogênea, ao captar, pela travessia das personagens, a travessia dos sentidos, desloca o saber antropológico etnocêntrico. Ao fazê-lo, não substitui um centro por outro, mas pluraliza os centros discursivos.

Englobando culturas diferentes, *Maíra* constitui-se como narrativa “transcultural”.⁴ No plano temático, a questão indígena pode ser pensada com base no conceito de “transfiguração étnica”, no contexto da “atualização histórica”, “processada em condições de subordinação que conduzem à perda da autonomia no comando do seu destino”.⁵

A abordagem da questão indígena, através de uma multiplicidade de linguagens, deslocada para além do Brasil (nas fronteiras do Brasil com a América Latina), mostra-se também em *Utopia selvagem*, cujo enfoque parodístico já recebeu a atenção da crítica.⁶ Para Darcy Ribeiro, o livro “tenta retratar o ser latino-americano, na sua versão brasileira”.⁷

⁴ Utilizo o termo transcultural, de ORTIZ apud RAMA, s/d. p.86. À luz de Fernando Ortiz, Angel Rama afirma que a visão daquele é geométrica, segundo três momentos. “Implica en primer término una ‘parcial desculturación’ que puede alcanzar diversos grados y afectar variadas zonas tanto de la cultura como del ejercicio literario, aunque acarreado siempre pérdida de componentes considerados obsoletos. En segundo término implica incorporaciones procentes de la cultura externa y en tercero un esfuerzo de recomposición manejando los elementos supervivientes de la cultura originaria y los que vienen de fuera.”

⁵ RIBEIRO, 1982. p.113. O texto antropológico ajuda a compreensão do texto literário, não devendo limitá-lo.

⁶ Cf. MAIA, 1985.

⁷ COELHO, 1997. p.46.

Darcy Ribeiro, ao lidar com a mobilidade das personagens através de diferentes espaços, com a mobilidade da palavra, nos permite depreender uma escrita que deixa subjacente a tensão entre o local e o global, dependendo de onde se olha e de onde se fala.⁸ No enfoque do “local”, através de personagens, narradores e do uso de várias linguagens, institui, em seu texto, uma tensão que não se polariza em binarismos. A palavra, o signo, faz circular a complexidade das relações sociais que emergem em um determinado espaço geográfico, mas a ele não se limitam, na medida em que a rede do tecido social se esgarça no tecido-texto, no movimento da linguagem, do discurso. O entendimento desse aspecto acha-se intrinsecamente relacionado à visão de Darcy Ribeiro sobre a América Latina.

Os textos antropológicos e literários do escritor brasileiro, traduzidos em várias línguas, atravessaram fronteiras, muito além do Brasil e da América Latina. No que se refere à crítica literária, pode-se ver que *Maíra*, no âmbito da produção literária do escritor, é o livro mais comentado, considerando-se aqui os vários estudos que foram escritos sobre ele no Brasil e no exterior.

A AMÉRICA LATINA NA VISÃO DE DARCY RIBEIRO

A série *Estudos de antropologia da civilização*, escrita por Darcy Ribeiro no exílio, constitui-se de *O processo civilizatório*, *As Américas e a civilização*, *O dilema da América Latina*, *Os brasileiros: teoria do Brasil*, e *Os índios e a civilização*. Em 1995, Darcy conclui essa série com *O povo brasileiro*. A formação e o sentido do Brasil, gestado de forma preliminar também no exílio.

A escrita de sua obra, além das fronteiras do Brasil, permitiu-lhe “atravessar esse grande túnel que é o exílio”,⁹ foi o caminho aberto para o escritor refletir sobre o Brasil e a América

⁸ ACHUGAR, 1996. p.849.

⁹ RIBEIRO, 15 jun. 1978.

Latina, além de colocá-lo em contato com vários intelectuais da América Latina, de língua espanhola.

Em *O processo civilizatório*,¹⁰ Darcy Ribeiro estuda as etapas da evolução sócio-cultural nos últimos 10.000 anos. Em *As Américas e a civilização*, o antropólogo enfoca as teorias do atraso e do progresso; a expansão européia; a transfiguração cultural (1ª parte) e as configurações histórico-culturais dos povos americanos (2ª parte). Em *O dilema da América Latina*, “desenvolve a análise de caráter conjuntural da estrutura de poder e da estratificação social vigentes na América Latina, principalmente no Brasil.”¹¹

O livro *Os índios e a civilização* aborda as relações entre as etnias tribais e as frentes de expansão da sociedade nacional nos primeiros sessenta anos do século XX. Nesse livro, enfoca o conceito de “transfiguração étnica”, que diz respeito ao processo de surgimento, de transformação ou de morte dos povos. Ao estudar a etnia, enfoca a comunidade étnica, o sistema adaptativo e o sistema ideológico. São esses três corpos de saber que, segundo Darcy Ribeiro, associados à língua, transmitem a cada novo membro o sentimento de pertinência e a sabedoria de viver. O autor mostra também que a compreensão do problema indígena é dificultada pelo etnocentrismo, pela atitude romântica decorrente da atitude cientificista de preservação das culturas tribais e pela atitude absenteísta que postula a inevitabilidade do contato. Por essa concepção, os índios, estando na condição de pobreza, receberiam tratamento igual ao de outros brasileiros. Darcy Ribeiro evidenciava, já nesses textos e em outros, que a integração de forma livre não levaria à assimilação dos índios, mas à extinção dos mesmos. Uma intervenção adequada poderia assegurar sua sobrevivência, evitando que fossem chacinados, morressem de fome ou de doenças. Evitaria também o desespero e a marginalidade.

¹⁰ Cf. ZARVOS, 1988. Nesse texto, Guilherme Zarvos sintetiza os textos antropológicos de Darcy Ribeiro.

¹¹ ZARVOS, 1988.

Esses vários livros do autor comunicam-se com outros textos como, por exemplo, *América Latina: a pátria grande*, em que o autor retorna e amplia posições anteriores, reunindo artigos publicados originalmente nas décadas de 70 e 80.

Em um desses escritos, o autor, de maneira polêmica e instigante, nomeia um de seus artigos sob a forma interrogativa: “A América Latina existe?” Ora, é claro que existe. A América Latina apresenta nacionalidades singulares. Semelhante a um “arquipélago de ilhas”, tem como fronteiras “a cordilheira desértica” e a “selva impenetrável”. Sob o ponto de vista lingüístico, também é pouco homogênea, pois envolve os países de língua espanhola, os brasileiros, os mexicanos, os haitianos e os canadenses de língua francesa. No que se refere à questão étnica, possui uma “grande massa de sobreviventes da população indígena” (Guatemala, Bolívia, Peru, Equador e Colômbia), contando também com microetnias tribais, em sociedades nacionais etnicamente homogêneas (Paraguai, Brasil, Chile e Venezuela). O negro apresenta-se de forma maciça na costa brasileira, nas áreas de mineração e nas Antilhas. Tem-se também a presença de bolsões negros (Venezuela, Guiana, Colômbia, Peru e algumas áreas da América Central). Outras “intrusões” compõem esse quadro étnico: japoneses no Brasil, chineses no Peru; índios nas Antilhas.

Darcy Ribeiro mostra uma América Latina uniforme e sem unidade. A uniformização está marcada pelo processo colonizador, “decorrente de projeto explícito da metrópole atuando de forma mais despótica.”¹² Dialogando com a meta de Bolívar, com a “Pátria Grande”, de Artigas, e *Nuestra América*, de Martí, o antropólogo, em 1976, mostrava que não havia uma nação ou uma federação de estados nacionais latino-americanos, um ente político autônomo. Nesse momento também, o autor prevê um quadro supranacional vivenciado pelos latino-americanos, a possibilidade da afirmação de algumas nacionalidades indígenas (quéchua, aimará, maia, mapuche etc.) e um cenário macro-

¹² RIBEIRO, 1986. p.19.

étnico ibero-americano, em que “os povos do subcontinente coexistirão”.

A obra de Darcy Ribeiro está voltada para a criação de uma teoria da cultura que nos explique em um contexto histórico-político e econômico mais amplo. Nesse sentido, o antropólogo discute posições cristalizadas. Assim, em outro ensaio, “Tipologia política latino-americana”, o antropólogo apontava para a importância de uma “tipologia válida para a análise científica e útil como instrumento de ação política”,¹³ tendo em vista a alienação mental e a indigência teórica de que dispúnhamos (1976).

O texto, ao oferecer uma análise política da situação latino-americana nos anos 80, evidencia que a questão do atraso atribuído aos latino-americanos não se deve às “deficiências da terra ou do povo”, mas ao caráter “retrógrado das classes dominantes”. Essa questão do atraso e do progresso, tratada em *As Américas e a civilização*, é enfocada também em outro ensaio “Civilização e desenvolvimento”, em que o autor dialoga com as idéias estereotipadas, presentes em vários discursos. Pelo interesse que esses aspectos suscitam e pela linguagem reveladora de uma “epistemologia fronteiriça”, conforme Walter Mignolo, transcrevemos fragmentos dos estereótipos ressaltados pelo autor brasileiro:

- Essa mulataria tropical só quer sombra e água fresca.
- Tanta igreja suntuosa. Tanta missa. Tanta confissão e comunhão. Tanto latim...
- Outro seria nosso destino, se não expulsassem os holandeses e os franceses que tanto nos quiseram colonizar.
- Afinal, somos países jovens, futurosos.
- Então, as rendas poderão ser mais distribuídas, em justos salários, porque o povo já saberá gastar em coisas úteis, em vez de tudo dissipar em carnavais.¹⁴

¹³ RIBEIRO, 1986. p.28.

¹⁴ RIBEIRO, 1986. p.92.

Na linha de desmitificação dos estereótipos, dos “contrabandos ideológicos”, Darcy Ribeiro denuncia os eurocentrismos construídos ao longo da história cultural da América Latina: o negro e o índio tidos como raças inferiores, admitidos na opinião do crítico como “matéria prima para fazer mestiços que melhorem sempre mais pelo esbranquiçamento, até virarem brancos totais”¹⁵; a qualidade diferencial da civilização ocidental, cujos avanços materiais foram considerados “intrinsecamente europeus”. O terceiro se refere à expansão do cristianismo como um “caso de benignidade”. Ainda, segundo o antropólogo, “cristianizar significou sempre subjugar povos a ferro e fogo, com a perseguição e a destruição implacável de toda a religiosidade anterior e a construção sobre ela de portentosos aparatos físicos e espirituais de afirmação de igrejas triunfantes”.¹⁶ Essa postura contundente do escritor merece observações na medida em que ele se mostra aberto para uma visão do catolicismo, voltado para os pobres. Tanto é assim que prefacia o livro de Leonardo Boff: *O caminhar da Igreja com os oprimidos*.

Darcy Ribeiro procurou mostrar a especificidade da América Latina, tendo em vista as diferentes configurações histórico-culturais, analisou as estruturas de poder predominantes; utilizou conceitos capazes de nos explicar; desmitificou estereótipos que explicaram nosso atraso; refletiu sobre as identidades étnicas usando os conceitos de etnia, microetnia, macroetnia e transfiguração étnica. Procurou pensar a América Latina sob uma perspectiva política. Abordou os problemas culturais da América Latina, tendo em vista o passado e o presente e construiu uma teoria sobre a América Latina. Sua maneira não ortodoxa na focalização da cultura fez rever conceitos de Marx para que pudesse pensar a América Latina.

¹⁵ RIBEIRO, 1986. p.99.

¹⁶ RIBEIRO, 1986. p.100.

INTERLOCUÇÕES

Angel Rama, Leopoldo Zea, Guillermo Bonfil Batalla, Roberto Fernández Retamar, Alberto Díaz Mendes, Maria Elena Rodríguez Ozán e Miguel Cabrera são alguns dos intelectuais que, de vários modos, evidenciam a interlocução do escritor brasileiro com o mundo hispano-americano.

Em *Transculturación narrativa en América Latina*,¹⁷ Angel Rama dedica seu livro a Darcy Ribeiro e a John V. Murra, antropólogos de “Nuestra América”. Essa dedicatória não se traduz em simples reconhecimento do antropólogo brasileiro. No texto mencionado, Angel Rama, ao evidenciar como Darcy Ribeiro pensou a diversidade latino-americana, que atende aos processos de mestiçagem transculturadora, destaca as categorias usadas pelo antropólogo brasileiro: os povos-testemunho; os povos novos (os brasileiros, os grã-colombianos, os antilhanos e os chilenos) e os povos-transplantados, rio-platenses.¹⁸ Em *Confissões*, Darcy Ribeiro atesta sua convivência com os intelectuais uruguaios, sobretudo aqueles do periódico *Marcha*: os amigos de Angel Rama e de Eduardo Galeano, “um menino já jornalista profissional”.¹⁹ *Marcha*, conforme Angel Rama,

“confirió una importancia mayor a las secciones de literatura, artes, cine, teatro, ideas, historia, etc. las que fueron atendidas en su doble aspecto, informativo y crítico, proporcionando un material indispensable a las clases educadas del país, por lo mismo especialmente a los universitarios, al punto de convertir al semanario en una especie de diario extraoficial de la Universidad”.²⁰

¹⁷ RAMA apud RIBEIRO, s.d.

¹⁸ RAMA apud RIBEIRO, s.d. p.59.

¹⁹ RIBEIRO, 1997. p.363.

²⁰ RAMA, 1985. p.230.

Na “cronología y bibliografía”, de Ángel Rama, verifica-se que, em 1968, Darcy Ribeiro elaborou, junto com o crítico uruguaio, o plano para a “Biblioteca Básica de la Cultura Uruguaya”.²¹

A interlocução entre Darcy Ribeiro e Angel Rama pode ser observada ainda com base no relacionamento entre *A cidade das letras*, do escritor uruguaio, e a produção literária de Darcy Ribeiro. Saliente-se que a questão da oralidade e da escrita permeia toda a obra do autor brasileiro.

Depois da morte de Darcy Ribeiro, Leopoldo Zea rende homenagem ao escritor brasileiro, evidenciando a irmandade existente entre eles no plano dos ideais, das topias e utopias. Essa comunhão com o pensamento de Darcy Ribeiro não é uma via de mão única, pois o antropólogo brasileiro dedica a Leopoldo Zea e a Sérgio Buarque de Holanda a fábula *Utopia selvagem: saudades da inocência perdida*. A aproximação entre o pensamento de Darcy Ribeiro e as idéias do filósofo mexicano mostra-se, também, através da inclusão de um texto de Leopoldo Zea, em *Carta*.²²

Em relação ainda à crítica mexicana, assinala-se a apresentação feita por Guillermo Bonfil Batalla, em *Voz viva da América Latina*, disco gravado por Darcy Ribeiro. Em seu texto, o crítico mexicano não só fala do percurso antropológico do escritor, como também faz um comentário sobre *Maíra*. Ao explicitar o pensamento de Darcy Ribeiro, mostra como, naquele momento, o escritor brasileiro considerava “a revolução como o único caminho para sair da crise e inverter as tendências atuais, que apontam uma crescente dependência dos centros imperiais de poder econômico, tecnológico e político, e para um empobrecimento e marginalização cada vez maiores das massas oprimidas”.²³

²¹ RAMA, 1985. p.388.

²² ZEA. In: RIBEIRO, n.2, s.d. p.69-77.

²³ BATALLA, v.10, s.d. p.242. É evidente que Darcy Ribeiro retoma esse pensamento, propondo a via democrática. Cf. RIBEIRO. In: COLOMBRES, 1993. p. 65-78.

Adolfo Colombres, escritor e editor argentino, em uma carta de 27 de outubro de 1986, dirigida a Darcy Ribeiro, saúda o amigo falando de *Maíra*. Nessa mesma correspondência, mostra-se favorável à publicação de qualquer livro do autor, como “se merece”.²⁴ Em 1993, Adolfo Colombres organiza *América Latina: el desafío del tercer milenio*, de que Darcy Ribeiro participa com o texto: “Los indios y el Estado nacional”,²⁵ o que reafirma o reconhecimento do crítico argentino pelo trabalho de Darcy Ribeiro.

Em *Cuadernos americanos*, Roberto Fernández Retamar escreveu um artigo, intitulado “Sobre Darcy, cuya lanza no se quebró jamás”.²⁶ Nesse texto, Retamar recorda que Darcy, tendo lhe enviado a fábula *Utopia selvagem*, escreveu à frente do texto: “Para mi hermano cubano, que me servió de modelo para crear Pitum”.²⁷ Do ponto de vista da crítica sobre essa obra, João Domingues Maia mostra como, na fábula, a visão de Darcy Ribeiro, a respeito do personagem Calibã, aparece sincronizada com a descrição de Roberto Fernández Retamar. Lendo *Calibán y otros ensaios*, do autor cubano, é possível concordar com a crítica de João Domingues Maia.²⁸

Ainda no texto antropológico *Calibán e outros ensaios*,²⁹ o crítico cubano afirma, em nota de rodapé, que se baseou em algumas idéias, expressas pelo antropólogo brasileiro, em *Américas e a civilização*.

O diálogo de Darcy Ribeiro com Cuba e os cubanos pode ser visto também sob perspectivas complementares. Em *América Latina: a pátria grande*, fica visível como o autor desse texto

²⁴ COLOMBRES, 7 out. 1996. FUNDAR (Fundação Darcy Ribeiro).

²⁵ Cf. nota 23.

²⁶ RETAMAR, v.3, s.d. n.57.

²⁷ RETAMAR, v.3, s.d. n.57, p.43.

²⁸ MAIA, 1985. p.89.

²⁹ RETAMAR, s.d. p.242.

é partidário de um enfoque da América Latina como ente político autônomo, presente nas idéias de Simon Bolívar, na *Pátria Grande*, de Artigas, e em *Nuestra América*, de José Martí. Isso se confirma também pela publicação dos textos “Nuestra América”, de José Martí³⁰ e “Que desapareça a fome e não o homem”, de Fidel Castro.³¹

Em um texto inédito,³² evidenciei o debate realizado pelos críticos da *Current anthropology*, em torno da súmula de *As Américas e a civilização* e *O processo civilizatório*: etapas da evolução sócio-cultural. As discussões sobre esses textos de Darcy Ribeiro oscilaram entre um tom contundente e o “acolhimento simpático”, segundo o autor.

Dentre os vários comentários elogiosos feitos pelos críticos, destaco: o reconhecimento da obra de Darcy Ribeiro pela argumentação, pela quantidade de informações sobre a América Latina; a tentativa audaciosa através de uma visão sumária com perspectiva crítica; o enfoque revelador das sociedades futuras a partir da revolução termonuclear e a importância dos textos do autor para se pensar não só o especificamente americano, mas a história européia. Nesse sentido, o “especificamente americano” amplia-se para outras partes do mundo, em direção ao futuro.

Maria Elena Rodríguez Ozán, no prólogo de *As Américas e a civilização*, na medida em que tece seus comentários sobre as idéias de Darcy Ribeiro, estabelece semelhanças com o pensamento de Leopoldo Zea. O texto também discute uma das críticas impingidas ao livro, como a falta de especificidade. A estudiosa justifica essa crítica, mostrando o aspecto de síntese do trabalho. Ressalta que é a obra de conjunto “más amplia que se ha escrito sobre a América Latina y también una de las más

³⁰ MARTÍ. In: RIBEIRO, n.1, p.203-209, 1992.

³¹ CASTRO. In: RIBEIRO, p.83-101, 1993.

³² Texto apresentado no III Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana, México, 18-22 out. 1999.

editadas y traducidas lo que demuestra la amplia repercusión que ha tenido”.³³ Conclui mostrando a importância do texto para a História de América Latina, salientando que foi “realizado ejemplarmente por um latinoamericano, condiciones estas que se han dado muy poco en nuestra historiografía”.³⁴

Alberto Díaz Mendez, ao comentar a série *Estudios de antropología da civilização*, diz que talvez o grande acerto dos escritos de Darcy Ribeiro tenha sido “la inserción de nuestras particulares y específicas realidades americanas en este contexto de evolución total e integral”.³⁵

Através desses comentários aqui apresentados, podemos perceber que o reconhecimento pela obra do antropólogo brasileiro, com base na especificidade e/ou generalização, depende de onde se olha e de onde se enuncia.

DARCY RIBEIRO E A CRÍTICA CONTEMPORÂNEA

A *Revista iberoamericana*³⁶ dedicou um número especial à crítica cultural e à teoria literária latino-americana. Como são muitos os artigos, procurarei esboçar apenas alguns dos aspectos apresentados, sobretudo no que diz respeito às novas cartografias.

O artigo de Walter Mignolo,³⁷ presente na revista, dá continuidade ao descentramento da localização geográfica e epistemológica do conhecimento. Em 1996, Walter Mignolo, em outro ensaio publicado no Brasil, mostrava como Darcy Ribeiro exemplificava essa epistemologia fronteira, na medida em que “incorpora a civilização à barbárie”,³⁸ ao mesmo tempo em que

³³ OZÁN. In: RIBEIRO, 1992.

³⁴ OZÁN. In: RIBEIRO, 1992. p.XXXIII.

³⁵ MENDEZ, 1975. p.151-164.

³⁶ MORAÑA, v.62, n.176-177, 1996. p.697-717.

³⁷ MIGNOLO. In: MORAÑA, v. 62, n. 176-177. jul-dic. 1996. p.679-696.

³⁸ MIGNOLO, 1996. v.1, p.91-106.

nega o “conceito colonial hegemônico”. Acho que seria mais acertado dizer que o escritor brasileiro inclui a chamada “barbárie” no debate da civilização e isso ele faz tanto em seus textos literários como naqueles antropológicos. No âmbito literário, a mobilidade espacial das personagens, a diversidade de olhares, uma enunciação heterogênea, a tensão entre o oral e o escrito, o conflito entre modernização e desenvolvimento tecnológico desigual acenam para questões específicas na medida em que ocorrem em uma determinada paisagem, mas são amplas, pois falam do mundo, de condições histórico-sociais, da travessia de linguagens em movimento, sejam essas observáveis através de vozes ou sejam, ainda, por meio de gestos ou de olhares.

A perspectiva de Walter Mignolo, representante de uma crítica estrangeira, requer um outro comentário. Quando *Maíra* foi publicado no Brasil, Moacir Werneck de Castro escreveu:

Temo que o reconhecimento desse livro nos venha de torna-viagem, quando ele for traduzido nas línguas das metrópoles culturais, ou quando algum *brazilianist* chamar a atenção para o grande romance que é *Maíra* e então a turma cá de casa, pasmada, acorde para o óbvio.³⁹

Diante dos comentários de Walter Mignolo sobre a obra de Darcy Ribeiro, percebo que os estudos críticos brasileiros têm demonstrado um interesse maior pelos escritos do autor que sofreu uma dupla exclusão, tendo em vista o exílio político e a ausência de reflexão crítica brasileira sobre a América Latina a partir dos escritos do autor, excetuando-se poucos textos.⁴⁰

Considerando que a obra do escritor trata de várias questões abordadas pela crítica cultural, como a “epistemologia fronteira”, a tensão entre o local e o global, a identidade, as etnias, o indigenismo e a posição do intelectual latino-americano, revisitar os textos de Darcy Ribeiro é reconstruir parte de nossa história crítica.

³⁹ CASTRO, 1996. p.391-392.

⁴⁰ Cf. ZARVOS, 1988.

Procurei levantar uma constelação literária, filosófica e política, em que se insere o pensamento do autor. Ao longo desse caminho, muito há que se fazer. Estabelecida a rede entre os autores, é o momento da focalização dos pontos de semelhanças e diferenças entre suas respectivas idéias; do levantamento dos aspectos polêmicos apontados pela crítica antropológica em relação ao pensamento de Darcy Ribeiro e da intensificação do diálogo entre intelectuais brasileiros e os de língua espanhola, voltados para uma reflexão sobre a América Latina. Se Darcy Ribeiro exemplifica uma “epistemologia fronteira”, como mostra Walter Mignolo, é preciso atentar para as idéias de fronteira e de limite. Ficar no limiar é pertencer a nenhum lado. É no limiar que queremos nos situar diante de um pensamento hegemônico?

Os críticos Silviano Santiago e Eduardo Coutinho têm utilizado respectivamente as imagens de “entre-lugar”⁴¹ e “terceira margem”,⁴² para situarem as produções literária e crítica, ocorridas no Brasil e na América Latina. Embora essas imagens ace- nem para o paradoxo, para o rompimento com uma perspectiva binária, cabe-nos perguntar qual o lugar que desejamos ocupar nesse “entre-lugar”? Na “epistemologia fronteira”, no “entre-lugar” e na “terceira margem” estarão sempre nossas vozes e nossos textos?

A recepção de autores brasileiros, a partir de olhares outros, com certeza, pode oferecer caminhos diferentes para a crítica cultural contemporânea, deslocando ainda mais os sentidos de “epistemologia fronteira”, de “entre-lugar” e de “terceira margem”. A ausência da nomeação do que há de vir talvez seja um estímulo à permanente busca e à inquietação crítica.

⁴¹ SANTIAGO, 1988.

⁴² COUTINHO. In: CARVALHAL, 1986.

BIBLIOGRAFIA

- ACHUGAR, Hugo. Repensando la heterogeneidad latinoamericana (a propósito de lugares, paisajes y territorios). *Revista iberoamericana*. v.62, n.176-177, jul-dic., 1996. p.849.
- BATALLA, Guillermo Bonfil. Darcy Ribeiro. Trad. Ana Jardim Reynaud. *Encontros com a civilização brasileira*. Rio de Janeiro, v. 10, p.242.
- CASTRO, Fidel. Que desapareça a fome e não o homem. In: RIBEIRO, Darcy (org.). *Carta*; falas, reflexões, memórias. Brasília, Gabinete do Senador Darcy Ribeiro, n.7, 1993. p.83-101.
- CASTRO, Moacir Werneck de. Um livro-testemunho. In: RIBEIRO, Darcy. *Maíra*; um romance dos índios e da Amazônia. 15 ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- COELHO, Haydée Ribeiro (org.). *Darcy Ribeiro*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da UFMG; Curso de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, 1997.
- COLOMBRES, Adolfo. *Carta dirigida a Darcy Ribeiro*, Buenos Aires, 7 de outubro de 1996. FUNDAR (Fundação Darcy Ribeiro).
- COUTINHO, Eduardo. F. A busca da terceira margem do rio: a questão da identidade cultural na narrativa latino-americana contemporânea. In: CARVALHAL, Tania Franco (org.). *1º Seminário latino-americano de literatura comparada*. Porto Alegre, UFRS, 1986.
- DE LA CAMPA, Román. In: MORAÑA, Mabel. *Revista iberoamericana*. Crítica cultural y teoría literaria latinoamericanas. Pittsburg, v.62, n.176-177, 1996. p.697-717.
- MAIA, João Domingues. *Carnaval, utopia e paródia em Utopia selvagem*. Rio de Janeiro: PUCRJ, 1985. 140p. (Dissertação de Mestrado).
- MARTÍ, José Nuestra América. In: RIBEIRO, Darcy (org.). *Carta*; falas, reflexões, memórias. Brasília, Gabinete do Senador Darcy Ribeiro, n.1, p.203-209, 1992.

- MENDEZ, Alberto Díaz. *Darcy Ribeiro*; notas para una interpretación de su visión americana. Habana: Casa de las Américas. 1975. p. 151-164.
- MIGNOLO, Walter. Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas o la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos. Associação Brasileira de Literatura Comparada, 1996. *Cânones e contextos*. Faculdade de Letras, Rio de Janeiro, 1996. v.1. p.91-106.
- MIGNOLO, Walter. Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de area. In: MORAÑA, Mabel (org.) *Revista iberoamericana*. Crítica cultural y teoría literaria latinoamericanas, Pittsburg, v. 62, n. 176-177, jul-dic. 1996. p. 679-696.
- MORAÑA, Mabel (org.). *Revista iberoamericana*. Crítica cultural y teoría literaria latinoamericanas. Pittsburg, v.62, n.176-177, 1996. p.697-717.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- OZÁN, Maria Helena Rodríguez. Prólogo. In: RIBEIRO, Darcy. *Las Americas y la civilización*. Proceso de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992.
- RAMA, Angel. Apud RIBEIRO, Darcy. In: *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Arca Editorial, s.d.
- RAMA, Angel. *La crítica de la cultura en America Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Arca Editorial, s/d.
- RETAMAR, Roberto Fernández. *Calibán e otros ensayos*. Nuestra América y el mundo. Habana: Editorial Arte e Literatura, 1979. p.242.
- RETAMAR, Roberto Fernández. Sobre Darcy, cuya lanza no se quebró jamás. *Cuadernos americanos*. México: UNAM, v.3, n.57.

- RIBEIRO, Darcy. *América Latina; a pátria grande*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1986.
- RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- RIBEIRO, Darcy. Diversidad y democracia: un futuro necesario. In: COLOMBRES, Adolfo. *América Latina; el desafio del tercer milenio*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993.
- RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização; a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1982.
- RIBEIRO, Darcy. Saí da barbárie para a atualidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1978.
- SANTIAGO, Santiago. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SANTOS, Livia Ferreira. *O mulo: uma anatomia do poder*. Minas Gerais, Belo Horizonte, 21 ago. 1982. Suplemento Literário.
- ZARVOS, Guilherme. *Darcy Ribeiro; evolução de uma teoria para a América Latina*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1988. (Dissertação de Mestrado).
- ZEA, Leopoldo. La integración latinoamericana. In: RIBEIRO, Darcy (org.). *Carta; falas, reflexões, memórias*. Brasília, Gabinete do Senador Darcy Ribeiro, n.2, p.69-77.

II – DIÁLOGOS TRANSNACIONAIS

Arte e efemeridade

Myriam Ávila

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Who, or why, or which, or what, Is the
Akond of Swat?

Edward Lear

Perguntamos, parafraseando Edward Lear, quem, ou por que, ou qual ou o que é Jorge Bonino? Como no poema de Lear, teremos de nos acercar de nosso objeto pela enumeração de todas as suas possíveis características e atitudes e coordenadas geográficas. Um argentino, um cordobês, comprovadamente. Um comediante, talvez um mímico, um afásico encenador da linguagem, diria eu. Ave ou avião, como o Super-Homem, certa é apenas sua passagem meteórica pela cena cultural dos anos 60: “Em uma noite de setembro de 1965 Jorge Bonino inventou uma linguagem e decidiu apresentá-la ao público”, reza a lenda, de autoria do crítico e ficcionista argentino Héctor Libertella.¹

“A lenda de Jorge Bonino”, ficção-documento de Libertella, é o único registro do que teria sido a vida-obra desse artista da palavra. Professor de primeiro grau em sua cidade natal, Bonino

¹ LIBERTELLA, 1984.

começa a se apresentar nos palcos fazendo uma paródia do processo de alfabetização. Embora não existam maiores informações a respeito (pelo que pude apurar com o professor Antonio Oviedo, da Universidade de Córdoba, seus espetáculos não foram filmados ou gravados), os depoimentos de quem pôde assistir a suas performances² fazem-nos imaginar um espetáculo de sabor dadaísta, encenado (a expressão é de Libertella)³ nos “limites da pura oralidade”, que o levaram, no espaço de uma década, à “morte lingüística”.⁴ Basta citar o título de um desses espetáculos: *Asfixiones o enunciados*. Depois de uma turnê mal-sucedida pela Europa, o artista teria sido internado em uma instituição de doentes mentais e a seguir repatriado.

Cultuado pelos poucos que tiveram o privilégio de vê-lo no palco, Bonino representa o caso raro de uma arte que, como os fogos de artifício, se resumiu na própria combustão, sem deixar rastros. Significa para nós a oportunidade também rara de pensar a arte como aparição e explosão, sem que nossa atenção se desvie para o material, que seria antes o testemunho da arte, o seu *corpo*, no sentido que toma esta palavra nas investigações policiais. Já estou me utilizando aqui de conceitos apresentados por Theodor Adorno em sua *Teoria estética*, mas, antes de discuti-los, gostaria de passar rapidamente em revista a noção de efemeridade como ela aparece na História da Arte.⁵

² Além dos textos de Héctor Libertella, tive notícia de Jorge Bonino através de Rodrigo Duarte, professor do Departamento de Filosofia da Fafich/UFMG.

³ LIBERTELLA, 1990. p.27.

⁴ *Ibidem*. p.22. Bonino tentaria, mais tarde, voltar aos palcos, desaparecendo em seguida.

⁵ Desprezada no âmbito de uma noção mais estreita e elitista de arte e de história da arte, a arquitetura do efêmero aparece, pioneiramente, como verbete no *Barroco mineiro* – glossário de arquitetura e ornamentação, publicado em 1979, no Rio de Janeiro, pelas fundações João Pinheiro e Roberto Marinho, com autoria de Affonso Ávila (que já menciona o tema em seu livro *O lúdico e as projeções do mundo barroco*), João Marcos Machado Gontijo e Reinaldo Guedes Machado.

O conceito de efêmero surge na arte associado à arquitetura e à festa barrocas. Como parte das diversas comemorações religiosas e profanas do período barroco, aparecem as construções efêmeras, de caráter eminentemente alegórico, que visam, segundo Antonio Bonet Correa,⁶ fazer “esquecer a cidade de todos os dias, demasiado conhecida e desprovida de coerência”. Somada aos carros alegóricos, aos desfiles das corporações de ofícios, às fantasias, pirotécnicas e todo o demais aparato da festa barroca, a arquitetura efêmera contribuía para imprimir uma lembrança indelével naqueles “que tivessem a fortuna de assistir a sua celebração. Também a causar a inveja universal daqueles que, vivendo em outros lugares, não tivessem podido acudir ao lugar mesmo da festa”.⁷ Portanto, era precisamente o fato de sua efemeridade que a tornava eterna na lembrança do espectador. Outro efeito da efemeridade era imprimir aos elaborados edifícios um caráter de magia, de conjuração, de ilusão. Não uma ilusão que se impusesse como realidade, mas que permanecesse “fiel a sua falsidade”,⁸ havendo quem criticasse esta ou aquela criação por parecer mais arquitetura do que ornato passageiro.

Pierre Charpentrat, em *L'art baroque*, lembra também as “loucuras” dos príncipes como Ernesto-Augusto de Saxe-Weimar, construções frágeis que não eram feitas para serem habitadas e “cujo telhado não resistiria à primeira tempestade”,⁹ configurando uma verdadeira arte do inútil. Liberta de qualquer finalidade prática, essa arquitetura era pura expressão, expressão que se tornava mais poderosa por se aliar ao momento, já que toda duração leva ao hábito e daí ao amortecimento das sensações. Se a *impressão* devia ser duradoura – mais do que isso, imorre-

⁶ “olvidar la ciudad de todos los dias, demasiado conocida e falta de coherencia”. In: BORQUE, 1986. p.49.

⁷ Ibidem. p.52.

⁸ Ibidem.

⁹ CHARPENTRAT, 1967. p.166.

doura –, a *expressão* que a originava precisava ser fugidia, concentrando-se no momento para comandar toda a atenção do espectador.

Outro grande teórico do barroco, Emilio Orozco Díaz, assinala o nascimento de um novo gênero dramático com Lope de Vega no início do século XVII, com a criação de peças que procuravam unir “*el justo y el gusto*”, ou seja, adaptar a teoria aristotélica ao gosto do público “*de este tiempo*”. O que Lope de Vega denominou “*nuevo arte*” juntava o eterno, representado pela palavra arte, ao transitório do novo, buscando unicamente, por uns poucos dias, emocionar e divertir um público como espetáculo momentâneo. Os textos destas peças não eram impressos e quase sempre se perdiam, configurando uma literatura efêmera, que Diaz compara aos “grandes arcos triunfais, túmulos e altares levantados para celebrar festas e acontecimentos civis e religiosos.”¹⁰

Observa-se, portanto, no período barroco, uma preocupação com o efeito imediato da arte sobre um público leigo, não virtual, mas concretamente presente, de forma coletiva, no momento da manifestação da obra e uma fusão de expressão e impressão como auge do acontecimento estético. Nesse sentido pode-se dizer que também as peças de Shakespeare se perderam, ao se perder o seu público, que Anthony Burgess descreve como

uma mistura de aristocratas, galantes, batedores de cartas, marinheiros e soldados em licença, estudantes e aprendizes (...). [Shakespeare] tenta estabelecer uma intimidade com esse público, trazê-lo para dentro da peça, e seus soliloquios não são falas que o ator finge estar dirigindo a si próprio, mas comunicações íntimas com o público. Era, de qualquer modo, difícil fingir que o público não estava lá: a luz do dia resplandecia sobre a platéia, que ocupava três lados do palco; uma parte do público chega a se sentar no palco. (...) A esse público era preciso dar o que

¹⁰ VEGA, 1988. p.73-74.

ele queria e, tratando-se de um grupo heterogêneo, o que ele queria era uma variedade de coisas – ação e sangue para os iletrados, finas frases de espírito para os galantes, reflexão, debate e informação para os mais cultos, humor sutil para os refinados, palhaçadas grosseiras para os não-refinados, interesse amoroso para as damas, canções e danças para todos.¹¹

Como na música, o mero registro (texto) de uma peça ainda não é a peça. O que faz do texto teatral uma peça é sua representação diante de um público.

Neste sentido depõe também Alain Badiou, filósofo e dramaturgo.¹² Definindo o teatro como “algo de eterno e instantâneo” e a verdade teatral como uma experimentação com o tempo a partir do encontro entre instante e eternidade, Badiou vê o drama como uma arte que só se produz diante do público. Para ele, o público se torna, no momento da representação, a presentificação da humanidade inteira, e é essa presença que faz assomar no instante seu conteúdo de eternidade. O teatro é, na concepção de Badiou, uma máquina *experimental*, ou seja, nada nele está fechado ou pronto, mas, ao contrário, busca ainda seu sentido cada vez que volta à cena.

Portanto, a parte invariante de uma obra teatral – seu texto – seria apenas um suporte para um acontecimento que não pode ser arrancado ao tempo e que tem no tempo mesmo sua matéria.

Theodor Adorno, na *Teoria estética*, invoca não apenas o teatro mas também a arte popular circense na tentativa de identificar o instante da expressão nas obras de arte:

As obras de arte são tanto um imobilismo como um dinamismo; gêneros abaixo da cultura aprovada, como os quadros nas cenas de circo e nas revistas, e até já os jogos de água mecânicos do séc. XVII, são confissões do que

¹¹ WILSON, 1970. p.98-99. Tradução minha.

¹² Em palestra realizada na Faculdade de Letras da UFMG.

as obras de arte autênticas ocultam em si como o seu *a priori* secreto.¹³

Segundo o filósofo alemão, é nos *clowns* e no burlesco cinematográfico que um autor como Beckett se inspira para a criação de suas peças. Afirma Adorno que, onde falta “ao espiritual intérprete de música de câmara o último vestígio do rabequista, ao teatro sem ilusão o último vestígio da mágica de bastidores – a arte capitulou.”¹⁴ Podemos depreender daí que a arte do cabaretista (comediante cujos *sketches* se baseiam em jogos de palavras e malabarismos verbais) estaria também incluída entre os “gêneros baixos” dos quais o mais refinado trabalho artístico não poderia prescindir.

Jorge Bonino escolheu justamente como veículo a comédia de cabaré (palavra que tem, em alemão, o sinônimo *Kleinkunst* – pequena arte ou arte menor) na apresentação de suas criações “verbi-voco-visuais”, para usar o termo forjado por Augusto de Campos. Inspirado pelo exercício da atividade de professor, armou no palco um quadro-negro e procedeu ao que Héctor Libertella chama “o ensino do nada”, desconcertando a língua e desautorizando-a como instrumento de saber e meio de expressão. “Talvez toda expressão, muito aparentada com o transcendente, esteja perto do mutismo” propõe Adorno.¹⁵ A linguagem de Bonino estava sempre em vias de se calar, por instalar sua expressão justamente na fronteira incerta do inexprimível.

Mais do que qualquer outra forma de arte, a encenação teatral, exigindo a presença imediata do espectador, estabelecendo uma situação comunicativa concreta, dá uma dimensão de estranhamento e absurdo ao inexprimível. (Mesmo o teatro filmado só faz sentido se filmado diante de uma platéia, enquanto se

¹³ ADORNO, 1988. p.97.

¹⁴ Ibidem. p.99.

¹⁵ Ibidem. p.97.

pode tranquilamente aceitar que um concerto seja ouvido, em gravação, por uma única pessoa – servindo, às vezes, até de fundo musical). Em Bonino, como em Beckett, o inexprimível toma diversas e surpreendentes formas.

Ao tentar tomar um depoimento de Jorge Bonino sobre seu trabalho, Libertella ouve dele um relato fantástico que apresenta aqui e ali referências aleatórias a suas experiências concretas, transformadas em aventuras que vive em companhia de uma inenarrável personagem, cujo nome é, a cada ocorrência, substituído por “psiu!”. Alega o prestidigitador da palavra que “si te lo cuento en tu idioma, mi viaje no te dirá nada”.

Nesse gesto narrativo que se recusa a organizar a expressão estética sob a espécie do documentável, Bonino ao mesmo tempo protege sua arte do obituário crítico e improvisa diante do entrevistador feito espectador um novo espetáculo, que Libertella só poderá reproduzir criando por sua vez o seu próprio espetáculo, já então uma “epifania neutralizada”, já então fixada em texto.

Comparável a Beckett na explicitação do precário estatuto da linguagem, que evoca no nível da representação o mambembe da pantomima itinerante, o artista argentino estendeu, entretanto, essa precariedade à matéria mesma de sua performance, atrelando-a irredutivelmente a seu corpo, do qual ela só se libertava para, como os fogos de artifício, encontrar seu auge no ato *kamikaze* da explosão. Beckett compartilha suas criações com outros artistas, mas só Bonino representou Bonino.

Dois atributos se destacam no “caso Bonino”: a imaterialidade e a efemeridade. Onde os críticos normalmente possuem um corpo no qual fazer a autópsia do fenômeno estético, temos em Bonino apenas a notícia de sua combustão simultânea à sua aparição. Se na arquitetura efêmera o historiador da arte tem vestígios – os desenhos dos arquitetos – a partir dos quais tenta vislumbrar o fulgor de sua realização em festa, se o *happening* dos anos 70 foi amplamente registrado, além de ser precedido muitas vezes por instruções escritas, diante de Bonino temos de repensar radicalmente a questão do suporte material na arte.

Podemos, por exemplo, pensar no suporte material – seja ele tão pouco palpável quanto o verso – não apenas como aquilo que propicia o acesso ao momento de “aparição” da obra de arte, mas também como o que nega esse acesso. Nega-o ao expor-se como a totalidade da obra, ao oferecer-se ao crítico como objeto de análise. O juízo estético agarra-se inevitavelmente à porção material de seu objeto e o historiador da arte só pode colecionar os seus restos mortais.

Se as musas são filhas da memória, como queriam os gregos e como lembra Adorno na *Teoria estética*, a obra de arte que se consome toda na sua aparição, à maneira dos fogos de artifício, seria a instância última da tendência à “desartificação” (*Entkunstung*) ou liquidação da arte, que o filósofo de Frankfurt reconhece no desenvolvimento da experiência estética dos últimos dois séculos. Tal obra de arte quer encenar, como um ator que se transformasse todo em sua personagem, a tragédia da própria impossibilidade até o ato final que culmina com sua morte. Nasce da desconfiança de que não pode mais provocar a comoção da festa que celebrava, na arte barroca, o encontro entre o instante concreto e a eternidade. Em sua efemeridade radical, quer ser festa, ou não quer ser nada. Ecoa a pergunta de Nietzsche com que Antonio Bonet Correa inicia seu ensaio sobre a arquitetura efêmera barroca: “Para que toda a arte de nossas obras de arte se perdemos essa arte superior que é a festa?”

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.
- ÁVILA, Affonso. *Barroco mineiro*; glossário de arquitetura e ornamentação. Rio de Janeiro: Fundação João Pinheiro e Fundação Roberto Marinho, 1979.
- BORQUE, José María Díez (comp.). *Teatro y fiesta en el Barroco*. España e Iberoamérica. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1986.
- CHARPENTRAT, Pierre. *L'art baroque*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.
- LIBERTELLA, Héctor. *Cavernícolas*. Buenos Aires: Per Abbat, 1984.
- LIBERTELLA, Héctor. *Ensayos o pruebas sobre una red hermetica*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990.
- LOPE DE VEGA. In: *Introducción al Barroco*. v. I. Granada: Universidad de Granada, 1988.
- WILSON, J. B. *English literature*; a Survey for Students. 10. ed. London: Longman, 1970.

A tela e o texto: literatura e trocas culturais no Cone Sul

Maria Antonieta Pereira

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Agora eu era o herói
E o meu cavalo só falava inglês
Chico Buarque

Em 1895, quando foi filmada a *Saída das fábricas Lumière*, a estrutura narrativa deslizou das páginas dos livros e alcançou, em outro sistema semiótico, novas formas de realizar-se. Com a filmagem, em 1925, de *O encouraçado Potemkin* – sobretudo nas famosas cenas da escadaria de Odessa – Eisenstein desenvolveu a prática da montagem, através de uma perspectiva metonímica que permitia fragmentar a totalidade, recompor eventos, disseminar imagens e sentidos e fazer do instante do *conflito* um lugar de rara produtividade. A partir de então, a sociedade e o texto nela produzido sofrerão a interferência da imagem polifônica, transparente e chapada do filme. A nova tecnologia do cinematógrafo tinha inventado um jeito de narrar que exacerbava a fabulação: as imagens, movendo-se

na tela, criavam uma ilusão de realidade muito superior àquela apresentada até então pela literatura.

As relações entre literatura e cinema desenvolvidas por Eisenstein apontam como o recurso da metonímia se expande na técnica condensatória do *close* em que uma parcela de imagem é ressaltada. O ato de sublinhar um fragmento de imagem transforma-o em instrumento privilegiado de leitura de um conjunto maior. Nesse sentido, tomar a parte pelo todo ocasiona, simultaneamente, a restrição do global e a ampliação do fragmento que, por si só, passa a interessar como objeto de análise sem contudo perder sua qualidade de parte, ou seja, de signo que remete a algo mais amplo que o contém. O caráter indicial e metonímico do *close* questiona a própria existência do todo, à medida que o inviabiliza enquanto totalidade fechada e o aponta como um compósito de intermináveis *ruínas*, para usar uma expressão de Walter Benjamin.

Da mesma forma, o recorte e a justaposição de fotogramas, ao enfatizarem a prática da metonímia, mostram um processo de composição preocupado em organizar coleções de cenas com o objetivo de expressar diferentes pontos de vista congregados em torno de um conflito decisivo. Recortar e colar constituem experimentos que possibilitam ao diretor cinematográfico apropriar-se de cenas, próprias ou alheias, e deslocá-las para um novo contexto. A inserção dessas imagens em outra rede significativa, necessariamente, provoca mutações nelas próprias e na rede com a qual passam a interagir.

Tais experimentações recordam a imemorial dinâmica da citação literária: além das formas convencionais que poderiam ser organizadas nos dois grandes domínios da paródia e da paráfrase, sabemos que infinitos resíduos textuais pulsam nos subterrâneos de qualquer escritura. Essa mesclagem indefinida e incontrolável de sentidos permite a emergência de vozes sociais recalçadas, de experimentos lingüístico-culturais subalternos, enfim, da história dos vencidos. Nesse sentido, não há nada mais ficcional que a autoria ou a origem de qualquer produto

cultural seja ele texto, imagem, tecnologia ou teoria do conhecimento. A própria técnica da montagem elaborada por Eisenstein é devedora da longa tradição russa do teatro e dos quadros descontínuos do circo e, ao mesmo tempo, detonadora de uma nova forma de se jogar os dados no acaso da tela ou da página.

Num trabalho de bumerangue, a consciência metonímica da teoria da montagem cinematográfica retorna ao texto literário¹ e interfere nas experimentações dadaístas do início do século XX, no anti-romance de James Joyce e nas montagens ilógicas e aleatórias do *cut-up* de Burroughs. Na atualidade, podemos encontrar seus desdobramentos na narrativa do argentino Ricardo Piglia, especialmente no romance *A cidade ausente*,² onde uma máquina-narradora – minotauro feminino aprisionado nos labirintos de Buenos Aires – apropria-se de relatos sociais, estatais, autobiográficos e históricos. Numa dinâmica político-estética de recortar, misturar e recompor histórias, a personagem pisca sua luz azul-argentina como o olho de uma câmera solitária na penumbra do museu. Vigiada por outras máquinas, ela narra o fim de um milênio, de um espaço denominado *nação* e de uma narrativa exemplar. Construído como uma rede hipertextual que superpõe imagens heterogêneas, o romance de Piglia não só revela o estilo individual do autor e assim estimula uma leitura retrospectiva de sua obra, como aponta novos paradigmas de criação literária e, nesse sentido, dialoga com a obra do escritor brasileiro Silviano Santiago.

Uma análise comparativa das condições de produção dos romances *Respiração artificial*,³ de Ricardo Piglia, e *Em liberda-*

¹ *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, publicado em 1881, constitui uma pré-estrela dessa prática. No capítulo “O delírio”, apresenta o narrador no alto de uma montanha e em companhia de uma irônica Pandora, assistindo aterrado ao desfilar dos séculos em que, cenas após cenas, o mundo vai se apresentando como um grande filme sobre o nada. Cf. ASSIS, 1982. p.19-23.

² PIGLIA, 1993.

³ PIGLIA, 1987.

de,⁴ de Silviano Santiago, revela que ambos foram escritos em circunstâncias político-históricas muito semelhantes, na América Latina da década de 80. Editados no estágio terminal das ditaduras brasileira e argentina, os textos configuram relatos da violência, do luto e da rebelião político-estética. Publicados quase simultaneamente – *Respiração artificial* é de 1980 e *Em liberdade*, de 1981 – os romances remetem à História do Brasil ou da Argentina para discutir conflitos que lhes eram contemporâneos. Tal fato se torna explícito quando Piglia dedica sua obra a Elías e Rubén, que faziam parte das listas de desaparecidos, e Silviano escreve pensando em Wladimir Herzog, morto na prisão.

Para desenvolver a narrativa, ambos os escritores recorrem à superposição temporal, que transgride a História linear e progressiva e privilegia o espaço como elemento organizador do relato, à medida em que somente ele é capaz de instituir a simultaneidade de diferentes dados históricos. A poesia árcade-barroca de Cláudio Manuel da Costa, a Ouro Preto do séc. XVIII e as confabulações estético-políticas da Inconfidência Mineira são convocadas a se tornarem contemporâneas de um falso diário do modernista Graciliano Ramos. Da mesma forma, em 1850, o patriota argentino Enrique Ossorio, exilado em Nova York, escreve cartas ao leitor de 1979 – ano em que *Respiração artificial* está sendo escrito – enquanto Kafka e Hitler freqüentam o mesmo café, em Praga. Ao evocar a escravidão e a rebeldia dos antepassados, *Respiração artificial* e *Em liberdade* provocam a emergência de histórias recalçadas e, nesse sentido, denegam o caráter pejorativo do trauma, transformando-o em recurso da mais alta produtividade estética.

Pela justaposição de acontecimentos e personagens, a fabulação de Piglia e Santiago aproxima-se do conceito de História das teses de Benjamin⁵ à medida que explode o *continuum*

⁴ SANTIAGO, 1981.

⁵ BENJAMIN, 1985.

da narrativa hegemônica. Coerentes com o desejo de tematizar a memória dos vencidos, os romances utilizam as formas anacrônicas e secundárias da carta, do diário e da biografia. A enenação presente no anacronismo deliberado é potenciada pela falsidade dos diários e das biografias e pela transformação de personalidades da História nacional e da historiografia literária em personagens de ficção. Para Florencia Garramuño, “essas releituras não se limitam apenas a um gênero ou a um texto mas, fundamentalmente, a uma concepção determinada da cultura nacional”.⁶ A ficção desenvolve-se, assim, no combate simbólico com os relatos estatais, universais e hegemônicos e, para tanto, recorre à tecnologia cinematográfica do recorte, do deslocamento e da reconversão cultural.

Conforme Silviano Santiago, o cinema e as artes visuais influíram decisivamente em sua produção textual. Na Belo Horizonte dos anos 50, o autor escreveu crítica de cinema em várias publicações periódicas, leu *Cahiers du Cinéma*, *Sight and Sound* e *Cinema Novo*, freqüentou grupos como o Centro de Estudos Cinematográficos, o Teatro Experimental, o Balé Klaus Vianna e artistas plásticos como Chanina e Guignard. Em 1960, conviveu com os futuros diretores do Cinema Novo entre os quais Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima Júnior e Sérgio Augusto. Admirador e estudioso de museus, catedrais, esculturas e películas, Silviano desenvolveu uma linguagem marcada por uma memória declaradamente visual. Um exemplo dessa lógica da retina surge quando a personagem Graciliano Ramos, de *Em liberdade*, decide interpretar Cláudio Manuel da Costa a partir de um sonho no qual ele vê sua própria sombra “movimentando-se pela parede, como na tela de um cinema”.⁷ A essa imagem fantasmática sobrepõem-se outras nas quais o escritor se torna espectador de seu próprio delírio, em que ora surge

⁶ GARRAMUÑO, 1997. p.124.

⁷ SANTIAGO, 1981. p.200.

como o poeta inconfidente, ora como um operário de fábrica moderna. Em obras posteriores, como *Uma história de família*⁸ e *Viagem ao México*,⁹ Silviano confirma uma linguagem visual em que fotogramas da memória ou cenas de filme mudo vão compondo “quadros verbais”¹⁰ de grande intensidade dramática.

Já Ricardo Piglia declarou numa entrevista de 1992 que, para ele, o cinema é quase como o idioma nacional. Nos verões de Mar del Plata e ainda muito jovem, circulava pelas salas onde se projetavam as produções de Orson Welles e Jean-Luc Godard. Na obra de Piglia há vestígios dessa experiência não só na tematização freqüente da prostituição, importante característica dos filmes de Godard, como também na exploração do personagem malvado e sedutor, típico de Welles. Além disso, Piglia escreveu os roteiros cinematográficos de “La sonámbula”, “Folish Heart”, “El astillero” e do documentário “Macedonio Fernández”. Outro cruzamento entre sua ficção e o cinema pode ser encontrado no filme “Luba”, de Alejandro Agresti, que estreou em Paris em outubro de 1990, e se baseia em *Nome falso – homenagem a Roberto Arlt*. Para Graciela Speranza, também o romance *A cidade ausente* dialoga com *Hasta el fin del mundo*, filme de Wenders que constitui uma intriga policial em torno de uma máquina de ver.¹¹ Do cinema, a ficção de Piglia desliza para outras telas quando ele produz um CD-ROM sobre Borges e publica na Internet o relato “La isla”, seguido de trechos de *Prisão perpétua*¹² e *Respiração artificial*. Segundo Gerardo Gandini, parceiro de Piglia na criação da ópera *La ciudad ausente*,¹³ a encenação da peça é também bastante cinematográfi-

⁸ SANTIAGO, 1992.

⁹ SANTIAGO, 1995.

¹⁰ PINTO, 1996. p.120.

¹¹ SPERANZA, 1993.

¹² PIGLIA, 1989.

¹³ PIGLIA, GANDINI, 1995.

ca, já que opera mais por cortes que por fundição de imagens. Em *Plata quemada*,¹⁴ último romance de Piglia, a organização da narrativa recorda simultaneamente um *western* americano e a guerrilha urbana dos anos 60/70.

As conseqüências mais evidentes desse cruzamento inter-semiótico são as mutações da forma narrativa e o realinhamento do escritor perante seu objeto de trabalho e sua tradição literária. Ao lado das heranças culturais diretamente tomadas da Europa – e também da África, no caso brasileiro – as literaturas de Santiago e Piglia são perpassadas através do cinema pela cultura americana, cuja principal expressão se dá justamente por meio da arte fílmica. Entretanto, uma breve análise das biografias dos autores revela outras experiências pessoais responsáveis pelas trocas culturais no interior de sua ficção.

Segundo Piglia, ele deve sua carreira de escritor ao “inglês” Steve, que de fato era norte-americano, e no exílio de Mar del Plata levou-o a conhecer a literatura estadunidense e a língua inglesa, surgindo depois como personagem freqüente de sua obra. Em 1969, no primeiro número da revista *Los libros*,¹⁵ Ricardo Piglia analisa a obra *Ardil 22*, do escritor americano Joseph Heller. No ano seguinte, ainda em *Los libros*,¹⁶ ele apresenta um longo ensaio em que discute a superioridade da nova narrativa americana em relação ao realismo-fantástico da América Latina. Esses intercâmbios culturais tendem a se intensificar por sua situação de professor visitante, desde 1986, na Universidade de Princeton, em New Jersey.

Contudo, as leituras de Ricardo Piglia extrapolam o texto e o cinema americanos para dialogar com outros elementos da cultura anglo-saxã. Em *A cidade ausente*, há muitas referências ao Museu Britânico e à BBC de Londres e a própria persona-

¹⁴ PIGLIA, 1997.

¹⁵ PIGLIA, 1969.

¹⁶ PIGLIA, 1970.

gem-detetive se chama Miguel Mac Kensey, vulgo Junior, por ser um argentino filho de ingleses. Além disso, encontramos no relato da máquina intitulado “A ilha” um exercício de pastiche de *Ulisses*¹⁷ e de *Finnegans Wake*,¹⁸ de James Joyce, com a citação freqüente de personagens, locais de Dublin e eventos relativos a essas obras. Contudo, o que realmente filia o texto de Piglia à tradição joyceana é a linguagem alucinada, conectada em rede, composta por fragmentos que retornam centenas de páginas adiante e revelam, sob o caos aparente, uma espantosa capacidade lógica.

A estrutura narrativa de “A ilha” potencia o relato final da máquina, que se desenrola como uma sucessão vertiginosa de fotografamas, pastichando o derradeiro monólogo de *Ulisses* e, a exemplo dele, reiterando a declaração de Stephen Dedalus: “A história é um pesadelo de que tento despertar-me”.¹⁹ O caráter polissêmico que a personagem de Joyce atribui ao termo *história* aponta como os processos narrativos, quaisquer que sejam, não são capazes de redimir seu autor, seja ele um sujeito físico, uma categoria textual ou uma nação. As vinte e quatro horas do dia 16 de junho de 1904 são conflituosas, seus raros momentos de ternura se chocam com a morbidez e o cinismo de personagens que revivem o dilaceramento de Hamlet entre o ser e o não ser.

Marcelo Maggi, personagem de *Respiração artificial*, parodia Stephen Dedalus, afirmando, logo no início do romance: “a história é o único lugar onde consigo descansar desse pesadelo de que tento acordar”.²⁰ Ao separar história e pesadelo, a personagem apresenta a alternativa pessoal da ficção como uma forma de utopia privada que permite ler todas as histórias a

¹⁷ JOYCE, 1993.

¹⁸ CAMPOS, 1986.

¹⁹ JOYCE, 1993.

²⁰ PIGLIA, 1987. p.16.

contrapelo. Da mesma forma, ao final do romance, a carta de Enrique Ossorio endereçada “àquele que encontrar [seu] cadáver” ²¹ funciona como uma promessa de felicidade emanada do texto ficcional.

A vida e a obra de Silviano Santiago também foram marcadas diretamente pela cultura americana. Professor visitante em diversas universidades dos Estados Unidos desde 1962, o escritor desenvolveu um intenso trabalho de pesquisa e publicação ficcional e ensaística em que mesclava artes plásticas e dramáticas, literatura e música. Contudo, a experiência americana mais decisiva para a obra de Silviano foi o contato com John Barth, em 1969, especialmente quando participa do *workshop* promovido pelo escritor e tem acesso ao artigo “A literatura da exaustão”. O resultado mais interessante desse diálogo cultural parece estar nos romances *Em liberdade* e *Stella Manhattan* ²² que talvez pudessem ser lidos como um só relato publicado em dois volumes. Nessa perspectiva, a crítica nietzscheana da moral cristã do sofrimento, que se revela na valorização do presente de liberdade e não no investimento em memórias do cárcere, é desenvolvida no segundo romance, onde a vida paranóica do exílio não impede que as personagens descubram as múltiplas vozes do corpo no aqui/agora. Para narrar o homossexualismo, Santiago inventa a *personagem-dobradiça*, inspirado nas esculturas de Lígia Clark e nas bonecas surrealistas de Bellmer.

Outra questão a se observar na biografia de Santiago é que seu interesse pela obra de Jorge Luis Borges também está vinculado a sua passagem pelos Estados Unidos. Em 1964, ele conhece o argentino Luis Mario Schneider, que também lecionava em Rutgers, convivência que o leva a retomar as leituras dos anos 50 do texto borgeano. Mais tarde, em Buffalo, Santiago fará a mesclagem do *aleph* com a exaustão da literatura. São

²¹ PIGLIA, 1987. p.197.

²² SANTIAGO, 1985.

dessa época as reflexões que levaram a dois de seus mais importantes ensaios – “Eça, autor de *Madame Bovary*”²³ e o “Entre-lugar do discurso latino-americano”.²⁴ Em ambos os textos, Santiago discute a nova posição do escritor diante de sua tradição literária, mantendo uma clara perspectiva de releitura dos precursores, conforme já foi apontado por Wander Melo Miranda em seu livro *Corpos escritos*.²⁵ Contudo, na ensaística de Santiago, encontramos uma desconfiança antropofágica que mostra como o entre-lugar do discurso é um espaço de combate simbólico, permeado “por miúdas metamorfoses, por estranhas corrupções”.²⁶ Nesse sentido, mais uma vez, há uma convergência entre seu discurso e a produção crítica de Ricardo Piglia. Em *Respiração artificial*, Emilio Renzi mostra como “a literatura argentina inaugura-se com uma frase escrita em francês que é uma citação falsa, equivocada.”²⁷ Referindo-se ao engano de Sarmiento, em *Facundo*, a personagem insiste numa espécie de pensamento selvagem latino-americano, em que nossa barbárie corrompe a cultura européia. Nesse sentido, a metáfora da mirada estrábica, proposta como uma leitura das relações entre Europa e América Latina, enviesa também a tradição nacional colocando lado a lado a elegante escrita de Borges e a *máquina polifacética* de Roberto Arlt.

O estrabismo do olhar e o entre-lugar do discurso constituem posturas ideológico-estéticas próprias de um contexto em que o *aleph* de Borges já é um fato do cotidiano, um *a priori* da construção textual. Por sua vez, a minúscula tela no porão remonta à sala escura do cinema e permite a visão ficcional do mundo, do sujeito que mira esse mundo e da própria tela que o

²³ SANTIAGO, 1978. p.11-28.

²⁴ Ibidem. p.49-65.

²⁵ MIRANDA, 1992.

²⁶ SANTIAGO, 1978. p.18.

²⁷ PIGLIA, 1987. p.120.

observa. Visto por Canclini como a imagem de uma cidade-vídeoclip, ou pelo Renzi de *Respiração artificial* como uma metáfora de Buenos Aires, o *aleph* é também uma sinédoque da Argentina, a primeira letra do alfabeto judaico e a concentração máxima do planeta. A microtela contemporânea é o suporte multicultural da produção crítica e literária que apresenta uma memória seletiva e dialógica, razão pela qual demonstra uma alta consciência de si mesma como ser híbrido.²⁸ Sendo assim, o embate de diferentes culturas ressoa no interior de cada palavra e estimula uma gramática crítica, auto-reflexiva: a principal tensão dentro de uma narrativa passa a ser, dessa forma, o debate que ela trava consigo mesma, com a sombra do ensaio que a contamina.

A literatura e a crítica produzidas hoje no Cone Sul descendem das dinastias Borges e Joyce mas também da cultura de massa americana. No mercado transnacional de signos, a moeda literária circula travestida e dramatizada e o leitor precisa transformar-se em espectador e contemplá-la, como diria Piglia, com o olhar gelado de Billy The Kid. O *flâneur* parisiense da Modernidade tornou-se um *voyeur* novaiorquino. De cismador a citador, o narrador pós-moderno altera o objeto da literatura e não mais se orienta pelos conceitos de identidade e nação. Se no passado as trocas culturais entre Brasil e Argentina ocorreram preferencialmente nas fronteiras geográficas nacionais, hoje elas se realizam independentemente de territórios. Seus pontos de convergência estão dentro e fora da América Latina, situados no mundo virtual do celulóide globalizado e competindo com o poder narrativo hegemônico da cultura de massa. Ao que tudo

²⁸ A palavra *híbrido* provém do grego *hybris*, que significa “ultraje”. Assim, conforme os gregos, toda miscigenação violenta as leis naturais. Essa antiga acepção do termo permite pensar a hibridez como algo que ameaça o curso “natural” da tradição greco-latina – ocidental e nacional – e, portanto, ultraja o logocentrismo. Os gregos chamavam o estrangeiro de *bárbaro*: herdeiros dessa cultura, temos dificuldades em miscigenar e reconhecer a *outridade*. Nesse sentido, Piglia e Santiago barbarizam o espaço sagrado da literatura quando manejam a estranheza das línguas e as diferenças culturais.

indica, esse é o principal motivo das produções de Santiago e Piglia dedicarem-se à evocação sistemática de uma certa memória cultural – eles ouvem a voz do passado e buscam preservar seus fragmentos, inclusive quando se apropriam de mecanismos multiculturais e disputam espaço no mercado globalizado. Essa questão foi assim resumida por Ricardo Piglia, numa declaração a respeito dos escritores da América Latina: “por fim, somos contemporâneos de nossos contemporâneos europeus e norte-americanos [porque] todos nós de alguma forma vivemos em Nova York.”²⁹

BIBLIOGRAFIA

- ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1982.
- BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas I; magia e técnica, arte e política*. 4. ed. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Genealogías culturales; Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. A. Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 8. ed., 1993.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos; Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.
- PIGLIA, Ricardo. *Prisão perpétua*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1989.

²⁹ PIGLIA, 1997.

- PIGLIA, Ricardo. *A cidade ausente*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- PIGLIA, Ricardo, GANDINI, Gerardo. *La ciudad ausente*; ópera en dos actos. out. 1995.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1987.
- PIGLIA, Ricardo. Entrevista realizada por Maria Antonieta Pereira. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 19 jul. 1997. Caderno Pensar.
- PIGLIA, Ricardo. Heller - la carcajada liberal. *Los libros*. Buenos Aires: Editorial Galerna S.R.L. Año 1, n. 1, p.11-12. jul. 1969.
- PIGLIA, Ricardo. Nueva narrativa norteamericana. *Los libros*. Buenos Aires: Editorial Galerna S.R.L. Año 2, n. 11, p.11-14. set. 1970.
- PIGLIA, Ricardo. *Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta, 1997.
- PINTO, Manuel da Costa. Silviano Santiago (entrevista). *Imagens*. São Paulo: Unicamp, n. 6, jan./abr. 1996.
- SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma história de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- SANTIAGO, Silviano. *Viagem ao México*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*; ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. p.11-28.
- SPERANZA, Graciela. El poder de la ficción – sobre *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia. *Revista Espacios*, n.12, jun./jul. 1993.

Armonía Somers y Clarice Lispector: modos de percibir, modos de transgredir y escritura

Elena Pérez de Medina

Universidad de Buenos Aires, Argentina

El punto de partida para la consideración de algunos textos de Armonía Somers y Clarice Lispector es la hipótesis de que en escrituras que aparecen como difícilmente categorizables pueden hallarse respuestas sobre la problemática de la unidad de la cultura latinoamericana.

Más allá de sus indiscutibles diferencias, que no se deben sólo a la lengua materna de las escritoras, se trata en ambos casos de la inscripción de una sensibilidad dubitativa, con más preguntas que respuestas y activa en la transgresión de fronteras mediante la resemantización, a veces humorística, de los estereotipos históricamente constituidos y fijados tanto en los códigos sociales como en los discursivos.

Desde la figuración del cuerpo sometido a violencia (desde afuera) y violentador (desde adentro) en la necesidad de afirmación de subjetividades siempre precarias, se despliega asimismo, en el espacio de la escritura, un diálogo con otros mo-

dos expresivos como la pintura y la música en tanto involucran lo corporal y las pulsiones con una inmediatez de que carece la lengua.

Las situaciones cotidianas cargadas de incertidumbre y violencia son características de los sujetos que perciben y se autoperciben. Sujetos sin certezas salvo la de obcecarse en existir. Esto vale tanto para las instancias narradoras como para los personajes.

Si se confrontara la categórica afirmación de Armonía Somers: "Quien escribe no es quien existe",¹ con la negativa de Clarice a establecer fronteras entre vida y escritura, podría pensarse que la posición de ambas frente a la literatura es antagónica. Sin embargo, esta conclusión se sustentaría en una lectura superficial y dicotómica, inadecuada para abordarlas. Clarice también dijo: "Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário."²

Tanto en Clarice como en Armonía, al operar simultáneamente en profundidad como en extensión, cada segmento de relato funciona como una especie de Aleph. Más que las conclusiones importan los recorridos. Las combinaciones de figuras que cada texto propone se presentan como atisbos de sentidos que las palabras sólo pueden insinuar. Si bien estas características son más evidentes en Clarice, porque la entonación de Armonía es más asertiva y la distancia enunciativa mayor, ambas escrituras se obstinan en dejar abierto un interrogante asombrado sobre la persistencia de la vida.

Clarice Lispector construye sujetos del discurso que tienen, en general, una cercanía empática con los personajes de la historia. Si bien en la mayoría de los relatos los protagonistas son mujeres, en algunos textos fundamentales, como *A maca no escuro*, el cuento "O jantar", o en algunas secuencias de relatos como el final de "A mensagem" o "Amor", puede tratarse

¹ DAMASO MARTINEZ, 1988. p.46.

² BATTELLA GOTLIB, 1995. p.17.

asimismo de un varón, iluminado en sus reacciones íntimas. En cada circunstancia, desde la actividad enunciativa se va tomando partido, sin pudor, a favor o en contra del personaje que se está observando al construirlo. Al ponerse de ese modo en evidencia la operación discursiva todos los textos trabajan, asimismo, sobre la escritura como pulsión hacia y contra la lengua. Esta evidencia está dramatizada en los dos últimos textos.

A hora da estrela configura distintas entonaciones del sujeto enunciator en tanto juglar, escritor, actor, personaje narrador etc. confrontándose con los enunciadores ya contruidos tanto en la institución literaria, como en los textos anteriores de la autora. Se lo presenta, además, en una interacción de atracción-rechazo con la historia que se propone construir mediante la presencia operativa de preconceptos y presupuestos ideológicos atribuidos a la pequeña burguesía que actúan como principios constructivos de la ironía y la denuncia oblicua al postular a la literatura como lujo. Al mismo tiempo que el narrador va describiendo al personaje de la historia, se inmiscuye entre la historia y el lector con un comentario que remite a una acción de la autora.

Ela pensava que a pessoa é obrigada a ser feliz. Então era. Antes de nascer ela era uma idéia? Antes de nascer ela era morta? E depois de nascer ela ia morrer? *Mas que fina talhada de melancia!*³

Con la abrupta irrupción de un comentario aparecen indicaciones de la presencia corporal de quien está imaginando, escribiendo ... y comiendo. Esa presencia, paradójicamente marcada en el espacio de silencio entre las dos oraciones, opera opositivamente como afirmación de vida y obtura la consciencia de la propia mortalidad, por encima del personaje, en la relación interlocutiva que se produce entre autor y lector. Mientras se intercambian relatos, la vida sigue.

³ Todos los subrayados me pertenecen.

Um sopro de vida, de publicación póstuma, puede leerse como un borrador de *A hora da estrela* y éste como otra versión de aquél. Con procedimientos más explícitos se teje una especie de teoría de la escritura dramatizada no sólo en los titubeos de la creación ironizados en la relación autor/Dios, que da vida y mata a Macabea en *A hora da estrela* sino también en la desobediencia e independización del personaje de Angela, que a su vez termina haciéndose escritora en *Um sopro de vida*:

Autor. – Ela vive as diversas fases de um fato ou de um pensamento mas no mais fundo do seu interior é extra-situacional e no ainda mais fundo é inalcançável, existe sem palavras, e é só uma atmosfera indizível, intransmissível, inexorável. Livre das velharias científicas e filosóficas.⁴

Irónicamente el personaje de Angela experimenta el milagro de transformarse de escrita en escritora.

Clarice plantea su relación personal con la escritura y la característica de riesgosa salida de sí que esa actividad implica. “Cada novo livro é uma viagem” se lee en *Um sopro de vida*.

Esa metáfora le permite manifestar la relación tensa entre vida y escritura:

Pois também eu solto as minhas amarras: mato o que me perturba e o bom e o ruim me perturbam, e vou definitivamente ao encontro de um mundo que está dentro de mim, em que escrevo *para me livrar da carga difícil de uma pessoa ser ela mesma*.⁵

Berta Waldman, quien considera característica fundamental de la escritura de Clarice su apertura a la lectura, interpreta metadiscursivamente su primera novela *Perto do coração selvagem*:

⁴ Aunque *Um sopro de vida* haya sido organizado para su publicación por Olga Borelli responde no obstante al tipo de escritura y a las preocupaciones presentes en el resto de las obras de Clarice.

⁵ En los dos últimos textos parece haber indicios de que Clarice Lispector escribía escuchando música. Además del diálogo o camino paralelo entre el

El viaje de Joana, sola, en dirección al salvaje corazón de la vida, inaugura no solo su camino hacia la muerte, sino toda la búsqueda que Clarice hace con el lenguaje. Allí, vida y lenguaje ciertamente se encuentran bajo el signo de la misma pasión.⁶

Del mismo modo que *A hora da estrela*, texto breve y concentrado donde la reflexión aparece intrincadamente tejida en los silencios, *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*, texto insólitamente extenso en la producción de Armonía Somers, es, entre otras cosas, una síntesis, reorganización y comentario de temas y procedimientos presentes en sus textos anteriores. Las dos escrituras juegan con las autocitas y polemizan con el campo cultural de América Latina.⁷ No se consideran los cuentos de Clarice *A via crucis do corpo* que temática y estilísticamente permitirían realizar un acercamiento mayor con la escritura de Armonía porque lo que interesa es establecer relaciones menos obvias.

La presentación de una situación banal que en cierto momento sufre un giro inesperado, puede encontrarse en textos de las dos escritoras. En "La subasta", por ejemplo, Armonía co-

Autor y Angela parece haber un diálogo entre la escritora y alguna pieza musical. Con la música se combina el compromiso del cuerpo y del "alma". No se trata de algo simplemente "discursivo" que deja aparte al cuerpo sino que el cuerpo está comprometido, la música penetra pero, al mismo tiempo, transporta a otros espacios, no limita. Quizás la "transparencia" sea un efecto que también pueda atribuirse a la experiencia musical. La insistencia con el silencio podría provenir, asimismo, de la presencia constante de la música.

⁶ WALDMAN, 1993. p.43. Mi traducción.

⁷ SOMERS, *Sólo los elefantes encuentran Mandrágora*. Buenos Aires: Legasa, 1986.

Es digno de hacer notar la diferente recepción de estas escritoras en sus espacios culturales. Mientras la brasileña fue reconocida desde su primera aparición como una presencia fundamental de la literatura de su país y era conocida en el exterior antes del desarrollo del feminismo, Armonía trascendió el campo cultural uruguayo tardíamente, gracias a las demandas feministas especialmente norteamericanas.

menta cuando se ha llegado a la oferta final en el remate de un panteón: “Y es ahí donde las cosas *comienzan a ser inexplicables*”. Focalizada la narración desde el rematador, se comenta irónicamente:

Es muy distinto vender una casa, uno se detiene cuanto quiere en los detalles, vuelve hasta a reedificarla con toda clase de mejoras verbales. Un panteón, en cambio, obliga a cambiar el estilo, ya no es posible ponerse a hablar de ambientes, de ventanas al mar, de *todas esas cosas que hacen de la vida un juego olvidado de la muerte*.

El comentario metadiscursivo que se filtra en la reflexión del personaje es una modalidad recurrente en Armonía, mucho más parca que Clarice para comentar sus procedimientos que, no obstante, aparecen siempre así entretejidos y encarnados en algún lugar de sus relatos. Un cuento como “La inmigrante”, donde la audacia temática oculta la experimentación discursiva, es paradigmático en ese sentido.

En el cuento “Amor”, Clarice presenta a una ama de casa que sale a la tarde a hacer las compras y descubre, al mirar a un ciego desde el ómnibus, una cadena de hechos que intensifican bruscamente su percepción de la vida. La focalización, como es habitual, se hace desde el personaje. No obstante, los comentarios complican los sentidos que de un segmento al otro del relato parecen contradictorios. Algunos adverbios modalizadores, contrastados con la escena fundamental del relato, aparecen como subrayados irónicos. Si se compara

Ana dava a tudo, tranqüilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida.

con

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse.

o los oxímoros tan habituales

E a través da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca.

el desarrollo del cuento parece contradecir lo que, en principio, funcionaría como caracterización del personaje que percibe en todo “uma ausência de lei...”

Ana respirou profundamente e uma grande aceitação deu a seu rosto um ar de mulher.

En ese mismo cuento puede encontrarse una comparación que no resultaría extraña en la escritura de Armonía:

Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções *como pequenos cérebros apodrecidos*.

El proceso de la vida, que se descubre a menudo con asombro no exento por momentos de cierta repugnancia, incluye cotidianamente la presencia amenazante de la muerte. Es lo que descubre Ana entre las plantas y frutos podridos en el suelo del Jardín Botánico. La síntesis de sentido aparece perfectamente expresada en “O jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno”.

A diferencia de lo que presenta Armonía en *La mujer desnuda*, Ana parece aceptar el destino de la especie. No se rebela. Sin embargo, lo que el texto despliega es el momento de horror y perplejidad ante la violencia que significa la vida. Como en todos los textos de Clarice lo que queda al final es un gran espacio abierto a la interrogación. Constantemente la vida se percibe violenta y caótica. El anhelo de un cierto orden hace que frente al vislumbre del peligro que siente cada uno se acepten, aunque resistiéndolas desde cada subjetividad, las convenciones sociales.

Algunas comparaciones de Armonía Somers parten desde miradas masculinas en las que se refractan imágenes femeninas cruelmente objetivadas. En “Muerte por alacrán”, por ejemplo, se focaliza desde un camionero:

Buena, pensó, parecida a ese tipo de pan caliente con que uno quisiera mejorar la dieta en el invierno. Aunque le falte un poco de sal y al que lo hizo se le haya ido la mano en la levadura...

Como comenta Evelyn Picon Garfield:

La violencia y el odio colectivos del hombre hacia la mujer se presentan en el cuento “El despojo” cuyos tres episodios se ligan a través de un objeto obviamente fálico, el caramillo, por el que el protagonista se siente tan libre como su música, la que “ocurría porque sí, – dice él – exenta, libre, como el placer de orinar en el campo.”

O, como puede leerse en otro segmento del cuento:

¿Qué es una mujer, una sola mujer que va a morir de ser mujer, si todas las demás morirán de lo mismo? Noche a noche son devoradas en silencio, a grandes saltos, como ella. Lo que ocurre mundo afuera es que nadie lo sabe, nadie está escondido tras un arca para mirar, aumentado en la sombra chinesca de la pared, lo que es eso, para lo que se prometió tanta ventura.

¿Qué había hecho él también, sino aprovechar el festín gratuito?

Clarice focaliza de modo similar en uno de los últimos segmentos del cuento “A mensagem”, cuando el varón, establecido definitivamente en el lado masculino del mundo, lanza sobre la joven una mirada ridiculizadora comparandola con una mona.

Como se ve, los grandes escritores son impiadosos.

Oponiéndose a aceptar la prioridad de los conceptos para definir el proceso del pensamiento, Clarice evoca la experiencia de un compositor o un pintor para referirse a lo que sería el “pre-pensamiento”: “Às vezes a sensação de pré-pensar é agônica: é a tortuosa criação que se debate nas trevas e que só se liberta depois de pensar com palavras.”

A menudo, la escritura se manifiesta como resultado de una pulsión. En ese sentido es el lugar donde se despliegan las pasiones y no donde se las controla. Se trata de una operación peligrosa porque hay que vaciarse y enajenarse en palabras que preceden al sujeto, que son de los otros.

En *La mujer desnuda*, Armonía Somers indica lo que necesita una mujer para no ser genérica: arrancarse la cabeza y

ponérsela de nuevo para realizar otro recorrido. En soledad. Los rótulos son inadecuados. El segmento que muestra el efecto del sermón del sacerdote describe su capacidad persuasiva como resultado de la relación corporal con las palabras, que traducen una relación erótica no ortodoxa del hombre con la historia que transmite a los fieles. Es esa pulsación lo que las hace convincentes y no la historia mil veces contada. Esta primera novela de Armonía trata también de una salida inaugural que concluye en la muerte pero como destino buscado luego de haberse arrancado de la rutina que la asemejaría a la mayoría de las mujeres. La no linealidad, la fragmentariedad y la densidad semántica que borra los límites discursivos aparece desde el comienzo como su proyecto de escritura.⁸

La ya citada Evelyn Picon Garfield, en una de las lecturas más precisas de las pocas existentes sobre los textos de la escritora uruguaya, establece las siguientes características de su escritura:

A menudo, Somers se sirve de una alternancia en su imagería entre la concretización de lo intangible por un lado y la disipación de lo concreto, por otro, entre la personificación de lo no humano y la deshumanización del hombre.⁹

En 1973 Clarice asistió a un congreso sobre brujería en Bogotá y presentó como ponencia un relato cargado de humor, “O ovo e a galinha”, una burlona alegoría, entre otros sentidos posibles, de la eterna lucha entre hombres y mujeres y los valores y disvalores de lo femenino y lo masculino. ¿Una manera de transgredir fronteras entre la ficción y la reflexión filosófica?

En la biblioteca de infancia de Armonía, hija de padre anarquista y madre católica, no había textos de ficción pero sí

⁸ SOMERS, 1990. La primera edición de *La mujer desnuda*, de la revista *Clima*, es de 1950.

⁹ COSSE, 1990. p.41-52.

de ocultismo y herbolarios. Paracelso era una presencia en esa biblioteca. Armonía siguió frecuentando esas lecturas junto con textos filosóficos y bíblicos además de literarios, por supuesto. La mezcla, constitutiva de América Latina desde los orígenes, y cierta atracción por las figuraciones de lo diabólico no parecen amedrentar a ambas escritoras.

Como comenta Armonía en uno de sus escasos reportajes: “Las leyendas son formas de elevación. Una bruja no es una mujer montada en una escoba, es una invitación a la utopía de volar.”¹⁰

En algunos relatos la escritura resulta el lugar de la resistencia, la confidencia y la imaginación que se desata provocada por lo aparentemente insignificante. Así puede comprobarse en el lirismo con ecos de la poesía mística que expresa al negro en “El derrumbamiento”, de Armonía Somers, o en el sarcasmo que acompaña la mirada de la anciana en “Feliz aniversario”, de Clarice Lispector.

Tanto Clarice como Armonía se establecen en el espacio de la ficción para afirmar la importancia de las pulsiones mostrándolas y estableciendo para ello un diálogo con otros espacios expresivos como la música y la pintura para tejerlos con sus palabras y lograr un contacto más intenso en la lectura ampliando de ese modo el campo de significaciones.

De ese modo los textos fluyen y no se presentan como un todo cerrado sino como un territorio a explorar.

Hay, por ejemplo, en *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* una relación entre el cuerpo y los libros como lugar de lo pecaminoso, del deseo siempre en aumento que se alimenta de las promesas que en ellos se encuentran. Una reformulación tanto del quijotismo como del bobarismo. Se produce asimismo, a lo largo de toda la producción de Armonía, un funcionamiento de la escritura como afirmación de la apropiación íntima y personal como cifra de la relación con cualquier expresión artís-

¹⁰ COPANI, 1988.

tica.¹¹ Al mismo tiempo se afirma la escritura como espacio de la libertad llevada hasta sus últimas consecuencias. En ese espacio el escritor puede hacer, desde las diferentes voces que se tejen en los textos, las elucubraciones que quiera, presentar las situaciones, los conflictos y las historias en el orden y en las relaciones que desee. Es notable la resemantización del lugar común bíblico que se produce en un cuento como “Salomón” en que la regenta del prostíbulo entrega el recién nacido no a su madre sino a otra mujer porque tiene más recursos para alimentarlo.

Las configuraciones de la pasión no ponen el acento en el descontrol sino que aparecen para iluminar la más profunda y secreta subjetividad. “Imitação da rosa”, de Clarice, y “La puerta violentada”, de Armonía, pueden considerarse como variaciones sobre el tema.

Algunas comparaciones de Armonía echan una mirada dura y a veces cruel sobre los cuerpos al relacionar configuraciones humanas con plantas y animales. Puede decirse que se está frente a una mirada distanciadora, como de pintor. Los muslos se dicen “tibios y blandos... lagartos bajo un sol de invierno”, un seno es una “masa sin hueso que parece un enorme molusco varado”, los ojos de un hombre “iban a caer de la órbita como semillas secas”, se puede estar “pateando a los demás como si fueran fruta podrida” o “ser la jefa general me ha permitido catalogar las criaturas que forman la tienda como si fueran mercaderías”.

En “El hombre del túnel” un final de párrafo resume, desde la funcionalidad sexual, el inexorable paso del tiempo:

¹¹ Entre otros aspectos subrayamos la presencia de las sinfonías octava y novena de Beethoven, los grabados y sus leyendas en italiano y el goce prustiano de Sembrando Flores al ponerse en contacto con las palabras nuevas e ir descubriéndolos desde el significante sonoro hasta los significados posibles y proliferantes.

De pronto, y mientras la puerta del ascensor se abría de por sí *como un sexo acostumbrado*, el pasamanos grasiento de la escalera se me volvió a insinuar con la sugestión de un fauno tras los árboles. El minuto justo para cerrarse la puerta de nuevo. Y yo hacía atrás de la memoria, *cabalgando en los pasamanos* tal como alguien debió inventarlos *para los incipientes orgasmos*, que después se apoderan de las entrañas en sazón, hasta terminar achicándose en los climaterios como trapo quemado.

Evelyn Picon Garfiel señala inteligentemente los procedimientos expresionistas de Armonía:

En su narrativa se logra comunicar el bullicio latente, agazapado entre los intersticios innombrables de la realidad ... los pasajes expresionistas son dechados de la prosa metafórica moderna en constante metamorfosis asociativa, la que capta lo resbaladizo, aunque a la vez rehuye fijarlo en formas estáticas.

Tanto para Clarice como para Armonía podría emplearse el concepto de exceso en el sentido en que lo emplea Bárbara Johnson respecto de Mallarmé: "La oscuridad es un exceso, no una falta de sentido".¹²

En *Água viva* la escritura de Clarice aparece especificada con ciertos adverbios como "tortuosamente". Este texto de 1973 no discurre sobre el tiempo pero muestra la inexorabilidad de su transcurso simultáneamente irritativo y fascinante. En algunos segmentos se califica tanto al arte de vivir como al de narrar de "verdades inventadas". La civilización, cierto orden familiar, exigen la hipocresía. Sin embargo, se muestran las conductas sin juzgarlas. Una de las tantas posibles definiciones de escritura ocurre también en este texto: "Escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra."

¹² "Obscurity is an excess, not a deficiency of meaning". Cf. JOHNSON, 1992. p.68. Mi traducción.

Las referencias a la música y a la pintura que se entrelazarán en *A bora da estrela* ya estaban implícitas en este texto que dialoga con la imagen y tiene una particular articulación de los ritmos. Se escucha música con el cuerpo. La manera de frasear y de espaciar es un intento por producir, con las palabras, efectos similares. Con la ausencia que se construye en los intersticios de las palabras se trata de sugerir la presencia. La forma de la apelación es otro modo de intentar lo mismo. La referencia a otros modos de configurar y de significar ya se hacía importante en *A cidade sitiada* a través de la fotografía que marcaba a la ciudad cambiante. Allí la actividad del fotógrafo que fija un instante parece configurar el deseo presente en toda la escritura: apresar una imagen detrás de la cual existe un sentido oculto que, por reiteración, puede llegar a manifestarse.

Los sentidos que pueden surgir mediante analogías con el mundo animal, aunque diferentemente utilizados por ambas escritoras, son comparables como ocurre en “O bufalo”, de Clarice Lispector, y “Mi hombre peludo”, de Armonía. La percepción de ciertas características compartidas entre los animales y los varones lo mismo que el zoológico donde se desarrolla la escena fundamental son similares aunque mientras el tono de Clarice es altamente dramático y la pasión que se despliega es el odio, el de Armonía tiende hacia una comicidad altamente intelectualizada cercana al sarcasmo.

La escritura como viaje, como acontecimiento y como carnada son felices figuraciones que recorren los textos de Clarice y valdrían asimismo para pensar la escritura de Armonía. En *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* el viaje que la imaginación de la paciente emprende por los recuerdos para huir del cuerpo violentado tanto por los médicos como por su extraña enfermedad es un recorrido por los acontecimientos constitutivos de su vida entre los cuales, como se vió, no es menor el encuentro con los libros. Una relación de pasión similar relata Clarice en “Felicidade clandestina”.

La antropología implícita en el conjunto de “casos” que configuran estas escrituras muestra la imposibilidad del sentido

último del misterio de la vida que queda en penumbras. Más cercana a la presencia de la muerte en el caso de la uruguaya, menos heideggeriana la brasileña, salvo en ambas una cierta exaltación del deseo, de las pulsiones y de ciertas corrientes oscuras entre seres y cosas, se trata siempre de resistirse a cualquier moraleja.

CONCLUSIONES

Este espejeo arbitrario entre textos de dos escritoras pretende empezar a justificar la creencia de que en la literatura se encuentra un aporte fundamental de la cultura latinoamericana para construir la unidad siempre postulada pero postergada en la historia. Como decía Angel Rama una literatura se hace en las lecturas.

Contrariamente a lo que parecería a primera vista cada vez que se imprime sobre la literatura el molde de alguna disciplina llámese filosofía, sociología, psicoanálisis o la más miscelánea “estudios culturales” lo que se está demostrando es la infinita riqueza de respuestas ofrecidas por la literatura que necesita cada vez nuevos lentes para descubrir que ya todo estaba allí. En América Latina los textos literarios son los lugares donde se dice la verdadera identidad porque, justamente, son el lugar de las apuestas arriesgadas, de la mezcla y del ejercicio de la libertad.

Lugar imposible de controlar puede volver a visitarse para pensar lo todavía no pensado. Porque en el espacio de la escritura, como enseñó reiteradamente Borges, nunca hay una palabra definitiva. Todos son borradores.

BIBLIOGRAFIA

- BATTELLA GOTLIB, Nádia. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- COPANI, María. Reportaje a Armonía Somers. Buenos Aires: *Clarín - Cultura y Nación*, 1988.
- COSSE, Rómulo (coord.). *Armonía Somers, Papeles críticos*. Montevideo: Librería Linardi y Risso, 1990.
- DAMASO MARTINEZ, Carlos. Armonía Somers: "quien escribe no es quien existe". Buenos Aires: *Espacios*, n.7, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, p.46-47, noviembre-diciembre, 1988.
- JOHNSON, Bárbara. *The critical difference*. 3. ed. Baltimore and London: John Hopkins U. Press, 1992.
- LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. 9. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 21. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. 10. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. 13. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- SOMERS, Armonía. *Sólo los elefantes encuentran Mandrágora*. Buenos Aires: Legasa, 1986.
- SOMERS, Armonía. *Todos los cuentos*. 2 tomos. Montevideo: Arca, 1967.
- SOMERS, Armonía. *La mujer desnuda*. 3. ed. Montevideo: Arca, 1990.
- WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector, a paixão segundo C.L.* 2. ed. São Paulo: Escuta, 1993.

Los contornos del exilio

Adriana Amante

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Hija: Papá, ¿por qué las cosas tienen contornos?

Padre: ¿Los tienen? Yo no sé. ¿A qué clase de cosas te refieres?

H: Quiero decir que por qué cuando yo dibujo cosas, tienen contornos.

P: Bueno, ¿y qué pasa si tomamos otro tipo de cosas... un rebaño de ovejas? ¿O una conversación? ¿Tienen contornos?

H: No te hagas el tonto. No se puede dibujar una conversación. Me refiero a *cosas*.

P: Sí... Estaba tratando de descubrir qué era exactamente lo que querías decir. ¿Te refieres a «por qué les adjudicamos contornos a las cosas cuando las dibujamos?», ¿o te refieres a que, las dibujemos o no, las cosas *tienen* contornos?

H: No sé, papá. Dímelo tú. ¿Qué quiero decir?

Gregory Bateson

Si, como sostiene Edward Said, la cultura es el concepto que ha venido a sustituir al de lugar para darle mayor pertinencia al *being at home in a place*,¹ el estudio del siglo XIX podría repensar desde dónde y cómo puede volver a ser abordado, entonces, el concepto de nación. Sin embargo, también deberíamos pensar si, en el siglo XX y en el Tercer

¹ SAID, 1983.

Mundo, el concepto de nación como lugar no sigue funcionando, más allá de las minorías, las diferencias y las identidades que los estudios poscoloniales, los estudios de lo subalterno y los estudios culturales toman como objeto. Ver incluso si el recorte no debe seguir siendo pensado en relación – tal vez inevitable – con la totalidad que se postula al hablar de nación, ya sea ésta un gesto, una realidad tangible, un deseo, una barrera a derribar o una imposibilidad.

Los sintagmas “estudios poscoloniales”, “estudios de lo subalterno” y “estudios culturales” causan – y es inevitable no tomarlo en cuenta – cierta incomodidad en la academia y en la intelectualidad argentinas. Es verdad que, dentro de cada uno de ellos, aparecen modos no siempre tan homogéneos en sus maneras de pensar la cultura o en sus posturas ideológicas; pero lo mismo podríamos decir de la crítica literaria o de la geografía. Una crítica fuerte me reservo para hacerles, en general: definidos desde perspectivas de la academia norteamericana o inglesa, los estudios, que han tratado específicamente el concepto de “dislocación”, no retoman – a pesar de la “intención tercermundista” manifiesta – los trabajos producidos en Latinoamérica, como el de algunos críticos brasileños, que se han ocupado particularmente del problema del desajuste cultural. ¿Es desconocimiento, desatención, o imposibilidad de acceso por la barrera lingüística (que no es sino otra forma de la desatención)?

Es posible vincular – aun si polémicamente—de manera productiva, por ejemplo, el concepto de *in-between* de Homi Bhabha² a otros conceptos que recortan un problema afín, aunque lo hagan de manera diferente de Bhabha, y con diferencias entre ellos mismos. Por eso creo fundamental recuperar, en este contexto, los conceptos de “entre-lugar”, “dislocación”, “fuera de lugar”, “inadecuación” y “adaptación”, postulados por Silviano Santiago, Flora Süssekind, Roberto Schwarz o Renato Ortiz.

² BHABHA, 1994.

Conceptos que podrían, como explícitamente lo señala Flora Süssekind, encontrar una relación con la idea del “destierro en la propia tierra”, acuñado por Sérgio Buarque de Hollanda.

Señalo este concepto de dislocación porque es uno de los que, en mi investigación, me resulta particularmente productivo. Desde hace unos años estoy trabajando sobre la literatura del exilio en Brasil durante el segundo gobierno de Juan Manuel de Rosas (esto es: entre 1835 y 1852). No sólo qué produjeron los argentinos opositores al gobierno de Rosas durante su exilio en Brasil, sino también cómo se relacionaron con la intelectualidad y la cultura brasileñas.³

El concepto de exilio es uno de los puntos centrales de mi investigación y, a la vez, uno de los problemas más complejos para tratar desde el punto de vista teórico. Y no, claro, porque en Latinoamérica no tengamos suficiente experiencia de exilio. Pero hay diferencias notorias entre el exilio del siglo XIX y el XX, tanto en Argentina como en Brasil. Al mismo tiempo, el mismo concepto de exilio debe ser pensado teniendo en cuenta las particulares inflexiones que adopta, para la misma época, en los románticos argentinos, por un lado, y en el primer romanticismo brasileño, por el otro.

No me interesa proponer una adscripción absoluta – que se revelaría acrítica – de los estudios culturales, poscoloniales o de lo subalterno; pero tampoco un rechazo en bloque. Me interesa *apropiarme* de algunos conceptos, de algunas maneras de recortar escenas iluminadoras o modos de abordaje al material de investigación que esos estudios proponen.

³ En un artículo ya publicado, abordé la significación del “fuera de lugar”, planteado por Roberto Schwarz, y la idea del “sentimiento de no estar del todo” trabajado por Flora Süssekind, para pensar la relación entre las ideas de nación argentina y brasileña para la época. Cf. AMANTE, 1998. Por otro lado, estoy preparando con Florencia Garramuño una antología de crítica brasileña traducida al español en la que, entre otros, incorporamos los textos que plantean las cuestiones mencionadas.

Lo que intento es un aprovechamiento de lo que, en el caso específico del exilio, estos estudios han aportado para incorporar conceptos de la geografía cultural, de los poscoloniales o de los estudios de género.

Ese abanico me ha permitido pensar nuevamente la importancia del espacio según diferentes concepciones, para ver cómo volver a pensar el siglo XIX – y, en este caso, Domingo Faustino Sarmiento. Como dijo Foucault – y han recogido los estudios culturales como un punto de particular relevancia –, “la gran obsesión del siglo XIX fue – como sabemos – la historia. (...) La época actual será – tal vez –, por sobre todas, la época del espacio”.⁴ Estoy tratando de volver a pensar, aun para el siglo XIX y para el caso específico de los opositores al régimen rosista exiliados en Brasil, la cuestión del espacio.

Si retomamos la postulación de Said acerca del *being at home in a place*, sería posible tratar de ver de qué manera piensan los románticos argentinos que durante su exilio han pasado por Brasil la pertenencia y la exclusión – inescindiblemente ligadas. A la vez, cómo disputan, negocian o acuerdan el concepto de nación con el rosismo, en tanto sistema expulsor, y con el medio brasileño, en tanto país anfitrión.

Puntos de referencia frecuente en los estudios culturales, pueden ser retomados algunos conceptos de Victor Turner quien, a su vez, recupera las tres fases de los ritos de pasaje enunciadas por Van Gennep. “Durante el período liminal intermedio” – sostiene Turner –, “el estado del sujeto del ritual es ambiguo”.⁵ Esta segunda fase, llamada liminal, puede ser pensada en relación con la situación de los exiliados. Ya no pertenecen, ya no están

⁴ El texto “Des Espaces Autres” no forma parte del corpus “oficial” de su obra y no fue corregido por el autor para su publicación. Fue dado a conocer por la Revista *Architecture-Mouvement-Continuité*, en octubre de 1984. Las ideas que allí se trabajan fueron presentadas por Foucault en una conferencia pronunciada en marzo de 1967. FOUCAULT, 1986 [1967, 1984].

⁵ TURNER.

contenidos en el espacio, lugar o posición social anteriores. Ya no están en un estado, sino en una transición. Han sido separados (primera fase) de su estado anterior y aún no han logrado la tercera fase, de agregación, de recolocación (en un lugar, un estado o una posición social).

Este período liminal (en inglés: “betwixt and between”, es decir: a medias, ni lo uno ni lo otro) es – para los exiliados – el estado de mayor desasosiego, ya que la tercera fase de recolocación (casi una promesa, constitutiva del rito de pasaje) no es, en el caso del exilio, más que un deseo incierto. El exiliado ha sido separado de un espacio vivido como propio, considerado como dador de identidad (y al que llamamos habitualmente “nación”). El exiliado ha sido separado de ese espacio; pero no tiene garantías acerca de cuándo ni cómo habrá de re-integrarse – en una nueva posición – a ese espacio del que ha sido expulsado. Por ahora, llamémosle *nación* a ese espacio dador de identidad, y consideremos como *lugar* a ese espacio nacional. El exiliado de la época rosista, no obstante, continúa – en su fase intermedia – atento y provocando la posibilidad (deseada) de agregación futura, de re-incorporación.

Este estado liminal (entre la colocación anterior en la nación y el deseo de reintegración al mismo espacio nacional – pero en una nación transformada) puede ser visto como una situación de cambio en un proceso de aprendizaje. Si el viaje es una educación sentimental de la mirada, el exilio es la politización del horizonte. Por otro lado, como heterotopía de exclusión, el exilio es el lugar en el que se concentran los que – expulsados – deben ser apartados y marcados. A la vez lugar y no lugar, el espacio *in-between* del exilio puede devenir – por obra de los exiliados – en un espacio de intervención.

Si el exilio es un espacio hostil, en relación con un espacio feliz anterior (pero no en un sentido temporal) a esa desagregación (como se desprende de los trabajos de Bachelard), la política del exiliado puede proponer una superación de esa dicotomía, *interviniendo* el espacio del exilio. Se podría postu-

lar la existencia de espacios-pasajes *incómodos*, donde se realiza tal intervención.

Por un lado, en la incomodidad de ese pasaje se producen textos literarios. En Brasil, José Mármol escribe parte de sus *Cantos del peregrino* y publica textos en el periódico *Ostensor brasileiro*; Domingo Faustino Sarmiento escribirá la carta de Río de Janeiro incluida en sus *Viajes* y dos partes de *Campaña en el Ejército Grande*; Juan María Gutiérrez escribirá un diario de viaje y poemas con tema brasileño; para dar sólo algunos ejemplos.

Pero también, casi literalmente desde el borde, se intervendrá simbólicamente el espacio de la patria expulsora y el del país anfitrión: en ambos casos, con textos literarios, ensayos y programas: siempre con ideas.

Me voy a detener en dos breves fragmentos de *Campaña en el Ejército Grande Aliado de Sud-América*, de Sarmiento, en el que se narra la campaña que, al mando de Urquiza acaba derrotando a Rosas en la batalla de Caseros, el 3 de febrero de 1852. Debo hacer una salvedad: la primera y la segunda partes de este texto fueron escritas en Río de Janeiro, punto intermedio entre Buenos Aires y Chile durante el viaje que realiza abandonando el país luego de Caseros, decepcionado con Urquiza. Ya no se trata estrictamente de un exilio en época de Rosas (que acaba de ser vencido), pero no ha dejado de ser un exilio antirrosista.

El primer fragmento que seleccioné es la descripción que Sarmiento hace de Petrópolis, adonde ha ido buscando un clima más propicio, alejándose de Río para preservarse de la epidemia de fiebre amarilla. Esto escribe sobre Petrópolis:

Sobre la montaña *Das Orgas* [sic], con un clima dulce en verano, en medio de picos de granito revestidos de vegetación tupida, en las hondonadas que los dividen, y a lo largo de calles terraplenadas en los bajos, o cortadas en los declives, se ha fundado la colonia de Petrópolis, en propiedad del Emperador, que la cedió para este ensayo de colonización. El camino que de Río de Janeiro lleva a Petrópolis es pintoresco y variado (...). El Emperador re-

side en un palacio que aún continúa en construcción, y su residencia sola es un fomento para el progreso de la colonia que, no obstante la escasez de tierra de labor, prospera y se aumenta. Hay seis hoteles, algunos capaces y cómodos, dos capillas, una católica y otra protestante, tres colegios, y una población de dos mil habitantes alemanes y brasileiros [sic].⁶

El otro fragmento describe Palermo; y compararlos es una manera clara de volver a aproximarse, pero desde otro ángulo, a la relación que Sarmiento establece con el poder.

Palermo es un monumento de nuestra barbarie y de la tiranía del tirano, tirano consigo mismo, tirano con la naturaleza, tirano con sus semejantes. (...)

Palermo está situado en la vega del río; a tres cuadras de la casa al Norte, son ciénagos los terrenos, ciénagos eran los cimientos del edificio. (...) La casa es del mismo género. Cuando se habla de la habitación del soberbio representante de la Independencia americana, el Jefe del Estado durante veinte años, se supone que algo de monumental o de confortable, ha debido crearse para su morada. En punto de arquitectura, el aprendiz omnipotente era aún más negado que en jardinería y ornamentación. (...) Así, pues, toda la novedad, toda la ciencia política de Rosas estaba en Palermo visible en muchas chimeneítas ficticias, muchos arquitos, muchos naranjitos, muchos sauces llorones.⁷

Hay que tener en cuenta que no siempre Sarmiento ha sido tan bondadoso con respecto a la monarquía brasileña, la que comparada con el modelo europeo – aun antes de conocer Europa – le pareció literalmente un “mamarracho”. La percepción del desajuste, tan trabajada por la crítica brasileña, también puede encontrar material en Sarmiento.

⁶ SARMIENTO, 1852. p.259.

⁷ SARMIENTO, 1852. p.209-210.

Con estos pasajes, intento pensar de qué manera la literatura de este exilio postula diseños que generan formas de apropiación del espacio (social, económico, político, literario).

¿No será posible traer a la escena estos espacios literarios de Sarmiento como *magdalenas geográficas* (Edward Soja) “para la búsqueda de los espacios perdidos” o incluso aquellos “ni siquiera vistos”?⁸ Lo sugiero con el fin de indagar – no tanto allí como *desde* allí – el modo de funcionamiento de una cultura que es siempre, inevitablemente, una forma política.

Podemos, además, no pensar a la literatura como una manifestación fronteriza de los estudios poscoloniales, culturales y de lo subalterno (y mucho menos de la crítica cultural). Sobre todo si tenemos en cuenta que en ellos ciertas escenas, actitudes o pasajes literarios suelen tomarse como punto de partida o condensación para pensar algunas nociones clave de los funcionamientos y las interrelaciones culturales que vienen, precisamente, de la crítica literaria. Pensemos en Homi Bhabha y la historia del libro inglés en “Signs taken for Wonders”.

O pensemos en Edward Said y su lectura de Auerbach. Auerbach, que escribe su *Mimesis* en Estambul aclara que, de no haber sido por la falta de biblioteca durante el exilio, nunca podría haber escrito el libro. Porque habría sido imposible leer todo el trabajo que se ha hecho sobre los variados temas que él trata. Esa imposibilidad le habría impedido alcanzar la escritura. Said retoma, además, la afirmación de Auerbach acerca de que “nuestro hogar filológico es la tierra; ya no puede serlo la nación”, aclarando que la verdadera dimensión de esa “tierra” para Auerbach es la cultura europea.

Sarmiento también – y también los otros exiliados románticos argentinos – escribe sin su biblioteca, que ha quedado dispersa. Pero sigue escribiendo *a pesar de* no tener biblioteca, y todavía cree – con Herder – que la humanidad se realiza en la nación. Porque Sarmiento no tiene todavía el peso de una nacio-

⁸ SOJA, 1996.

nalidad consolidada – aun si la pensamos en términos de cultura – como Auerbach, sino que está formando, construyendo, negociando una forma de nación.

Said sugiere un cambio que va del reemplazo de la concepción de lugar en tanto nación, para formularla en tanto cultura. Es en el concepto de cultura en el que él va a encontrar las frases “perteneciente a” o “en un lugar”, “being at home in a place”.

Así, desde la literatura y para la literatura, podemos pensar qué es lo que estos fragmentos literarios de Sarmiento sobre Palermo y Petrópolis construyen en relación con los espacios nacionales que ya no podemos dejar de asociar también – pero no reemplazando al espacio – con la cultura.

Sarmiento, que no ha dejado de combatir a Rosas, encuentra en el modelo de Petrópolis algo que excede a la sola percepción de un espacio natural domeñado por la obra de un monarca “civilizado”. Sarmiento, que ha resuelto olvidarse por momentos de la condena que le merece la esclavitud para servirse del modelo de la monarquía brasileña como contrapartida en su campaña contra Rosas, encuentra en Palermo algo más que la inhóspita morada de un gobernante considerado, por él, como aquel cuya peligrosidad reside en haber hecho sistema de la barbarie.

Podría decirse que Sarmiento encuentra a partir de las operaciones que realiza en esos dos espacios – el de Petrópolis y el de Palermo – el *being at home in a place*, en tanto cultura, y con su sentido agresivo, enunciado por Said. Porque en el imaginario de este exiliado, en sus imaginaciones geográficas de la nación que quiere conformar, se siente *at home in a place* allí donde encuentra una colocación *cómoda* como letrado respecto del poder. La encuentra precisamente en el lugar incómodo del exilio. Así interviene ese espacio del borde, haciéndose lugar por medio de una colocación simbólica, dado que la imposibilidad de regreso a su propia patria y la no radicación en Brasil le vedan la posibilidad de ubicarse en un espacio material (esa colocación la encuentra en Chile, no sin ambigüedades o dificultades, por otra parte).

La percepción de Petrópolis funciona en consonancia con el descubrimiento de que Pedro II, el emperador bibliófilo, es un conocedor de la propia obra de Sarmiento. Sarmiento, que quería ser leído – comprendido, aprendido – por Rosas, se pretende no sólo un interlocutor de Pedro II, sino un verdadero maestro, en rigor: un ideólogo:

he pasado [con el Emperador, dice Sarmiento] horas enteras respondiendo a sus preguntas, explicándole las cosas que los escritos no alcanzan. (...) más que un Emperador y un simple particular extranjero, parecíamos dos estudiantes, el uno [se refiere a Pedro II] entendido y ávido de conocimientos, el otro [se refiere a él mismo] endurecido en las luchas del pensamiento, profesor en materias de emigración, cultivo de la seda e historia íntima de su país.⁹

Pedro II es el opuesto de Rosas. Rosas desoye las propuestas de *buen gobierno* que Sarmiento le propone. Rosas le impide realizar la obra de *buen gobierno* que sólo podrá llevar a cabo en 1868, cuando Sarmiento llegue a la presidencia de la nación y sus ideas liberales encuentren en su propia persona al maestro y al gobernante, al ideólogo y al político práctico, al letrado y al poder.

Petrópolis le permite a Sarmiento encontrar una modalidad del *being at home in a place* por la cultura. Y le permite un posicionamiento estratégico que puede ser leído también en el aparato discursivo que pone en funcionamiento desde el lugar incómodo del exilio.

En su primer pasaje por Río de Janeiro, en 1846, ya en el exilio, Sarmiento había coqueteado – en su percepción de la naturaleza tropical – con lo que Susan Stewart llama *tall tale* (podríamos decir, un relato hiperbólico, exagerado).¹⁰ Narración desmesurada de la desmesura, la percepción de lo gigante in-

⁹ SARMIENTO, 1852. p.64-65.

¹⁰ STEWART, 1993.

tenta conjurar la mezquindad del recorte y no se resigna a la sinécdoque. Ensancha, entonces, todo lo que puede los límites de la palabra para construir un paisaje que se va de cuadro, desbordando. El *tall tale* – remarca Stewart – es el antípoda del aforismo que significa, precisamente, “poner límites”.

El *tall tale* acerca de la naturaleza tropical no condice con el deseo de Sarmiento de limitar la inmensidad sin asociación (sin sociedad) de la pampa argentina. A cada paisaje (y no estoy refiriéndome solamente a un cuadro natural, sino también a las representaciones culturales de los hombres políticos) se le aplica una vara distinta con la que medirlos. Pero siempre parece estar el hombre como medida de todas las cosas. Y, en este caso, un hombre en particular: Sarmiento.

Sarmiento acompaña el movimiento de la gigantografía natural con la grafía letrada de un desborde, si se trata de describir el entorno extranjero, como el de Brasil. Pero, si se trata de la pampa argentina, hay que poner límites: casi como una forma de una sentencia sintética y contundente: la pampa bárbara debe civilizarse. Pensando políticamente y no como viajero, Sarmiento festeja que Pedro II domine la naturaleza agreste del trópico construyendo Petrópolis como colonia económica. Otra inflexión del límite y del control como formas posibles de práctica política.

A Sarmiento podríamos pensarlo en términos de Raymond Williams, como

el observador autoconciente: el hombre que no sólo está mirando la tierra, sino que es conciente de que está haciéndolo, como una experiencia en sí misma, y que ha preparado modelos sociales y analogías en otra parte para sostener y justificar su experiencia: ésta es la figura que debemos rastrear: no una clase de naturaleza sino una clase de hombre.¹¹

De la representación de la pampa como sinécdoque posible de la nacionalidad, los románticos harán un punto esencial de

¹¹ WILLIAMS, 1973. p.121.

reconstrucción; o sea: para ellos, sólo de la desarticulación de ese espacio que existe, sólo de su disolución podrá reconstruirse la nación que ellos pretenden. La *idea* de nación que ellos pretenden.

“No una clase de naturaleza, sino una clase de hombre”, ha dicho Williams. La pampa, tal como está – por obra de Rosas, según la perspectiva opositora de los románticos argentinos –, sólo puede inspirar *tall tales* (relatos hiperbólicos) que describan la *monstruosidad* de la “barbarie americana” (ya no la belleza, como en el caso de Brasil). Siempre se trata de formas de la fabulación literaria, y de la fabulación política.¹²

Fabulaciones políticas, sueños nacionales. Límite y exageración. En la disputa por los sentidos se juegan los sueños de las naciones americanas del siglo XIX. A partir del límite comienza el sueño liberal del futuro presidente Sarmiento. A partir del límite se puede ver cómo se gestan algunas modalidades de las culturas argentina y brasileña.

Con los estudios culturales, poscoloniales o de lo subalterno también se trata de una cuestión de límites. Pero no de cierre. Se trata de aprovechar los puntos lúcidos tanto como los ciegos. Es una cuestión de límites. Siempre y cuando sepamos que, como propone Heidegger, “Una frontera no es aquello donde

¹² Pero esto no sólo se ajusta a Sarmiento, sino también a Rosas. Y al emperador Pedro II. Porque, frente a esa misma naturaleza desbordada que el trópico ostenta como marca distintiva, el emperador Pedro II intentará atrapar lo que también se le desborda, yéndosele de las manos. Frente a un imperio que amenaza con su desmembración, la literatura auxiliará – y, a veces, será más efectiva que ella – a la política práctica. La monarquía establecerá una forma particular de la nacionalidad por la literatura definiendo – poniéndole contornos, límites – un paisaje nacional “oficial” que elija, de la gigantografía natural del trópico, las sinécdoques que simbolizarán a la nación brasileña. El sabiá, la palmera, son representaciones de la nación brasileña que al emperador le convienen y a la que bastante ajustadamente responden – con pocas pero importantes excepciones – los escritores del primer romanticismo brasileño. Se trata de construir, con el espacio que hay, una nación. Una idea de nación.

algo termina, como los griegos reconocieron: el límite es aquello desde donde *algo comienza su presencia*".¹³ Ahí – agrego – podemos empezar a intervenir.

BIBLIOGRAFIA

- AMANTE, Adriana. Las huellas del peregrino. In: IGLESIA, Cristina (comp.). *Letras y divisas*. Buenos Aires: Eudeba, 1998.
- BHABHA, Homi. Introduction: Locations of culture. *The location of culture*, London and New York: Routledge, 1994.
- FOUCAULT, Michel. Of Other Spaces. *Diacritics*. Ithaca: Cornell University, Spring 1986.
- HEIDEGGER, Martin. Building, dwelling, thinking. *Poetry, language, thought*. New York: Harper & Row, 1971 [1954].
- SAID, Edward. Introduction: Secular criticism. *The World, the text and the critic*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Campaña en el Ejército Grande Aliado de Sud América*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958 [1852].
- SOJA, Edward. *Thirdspace*, Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places. Cambridge, Massachusetts: Blackwell, 1996.
- STEWART, Susan. *On longing*. Narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection. Durham and London: Duke University Press, 1993.
- TURNER, Victor. Betwixt and between: the liminal period in rites de passage. In: *Forest of symbols*; aspects of ndembu ritual. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- WILLIAMS, Raymond. *The country and the city*. New York: Oxford University Press, 1973.

¹³ HEIDEGGER, 1954. p.154.

El uso vanguardista de la tecnología en *Martín Fierro* y la *Revista de Antropofagia*

Gonzalo Moisés Aguilar

Universidad de Buenos Aires, Argentina

A obra de arte é uma máquina
de produzir comoções.

Mário de Andrade

I

LAS TRES ESFERAS TECNOLÓGICAS

● Cómo iniciar una investigación sobre dos ámbitos tan amplios y heterogéneos entre sí como la tecnología y las vanguardias artísticas? Se sabe que las vanguardias constituyen el intento más radical por incorporar esa perturbación que el surgimiento de cualquier aparato tecnológico produce en la vida cotidiana, pero esto apenas nos dice algo sobre cómo considerar el encuentro tecnologías-vanguardias.

Para atrapar este nudo de relaciones se han practicado, por lo menos, tres tipos de lectura: la temática, la analógica y la pesimista. La primera, a la que denomino temática, concibe las referencias tecnológicas como el aspecto más superficial de las

vanguardias, su carácter “postizo”. Ya en la misma época vanguardista hubo autores que asumieron esta posición, como Jorge Luis Borges cuando habló, a propósito del poeta mexicano Maples Arce, del “acopio vehemente de tranvías, ventiladores, arcos voltaicos y otros cachivaches jadeantes”.¹ Acercarse de esta manera – una de las reacciones más naturales cuando nos encontramos con poemas dedicados al avión o al ascensor – implica, de todos modos, *borrar* el impacto que produjo la transformación tecnológica en la vida cotidiana, en la naturaleza y en el arte.

El segundo abordaje se basa en una lectura inmanente de los textos y concibe a la tecnología en términos analógicos, detectando su accionar en las técnicas de escritura, principalmente la metáfora. Se revela así la naturaleza de procedimientos como el montaje y el collage y ciertos aspectos fundamentales del ritmo y la composición. Aunque esta lectura me resulta una de las más productivas e interesantes, considero que ha agotado su ciclo, y que sus corolarios son riesgosos: la eliminación de las prácticas no textuales y la negación de lo que en el espacio tecnológico no envía a otra cosa sino a sí mismo.

Finalmente, la tercera lectura parte de lo que sería el “*optimismo* tecnológico de las vanguardias”. Se continúa, de este modo, una actitud habitual frente al mundo de la tecnología: la de optar entre el optimismo y el pesimismo, como si esta dicotomía – especialmente en la elección pesimista – lograra alejar u objetivar una dimensión que no sólo está incorporada a nuestra cotidianeidad sino que por momentos la regula. El problema de esta lectura consiste en que, en última instancia, realiza una proyección *anacrónica* basada en una concepción determinista del avance tecnológico (y ya conocemos los efectos paralizadores del sintagma de “lo inevitable”).²

Esta perspectiva obtura lo que, en mi investigación, se propone como el punto de partida decisivo. Durante el desem-

¹ BORGES, 1993. p.129. Primera edición: Buenos Aires, *Proa*, 1925.

² Raymond WILLIAMS (1984 y 1997) desarrolla una crítica del pesimismo cultural y tecnológico en su ensayo “Cultura y tecnología”.

peño de las vanguardias, la tecnología se configuró como un *campo estratégico*, y por lo tanto sujeto a luchas, enfrentamientos y transformaciones. Y esto es así, no porque las vanguardias participen acríticamente del optimismo tecnológico sino porque las tres primeras décadas de nuestro siglo constituyeron un *momento tecnológico abierto* que les hizo suponer a los agentes (erróneamente o no) que su participación podía desviar o incidir en este proceso. La reducción de la operatividad estratégica de los agentes (en favor de la tecnología como instrumento del Estado, lo que se produjo sobre todo en los años 30) es uno de los elementos – no por no ser el único menos decisivo – que sirve para periodizar la historia de las vanguardias.

Este *campo estratégico* supone analogías y traslados metafóricos pero también cierta irreductibilidad de los aparatos tecnológicos, ingresen o no en los textos. Se trata de *objetos* alrededor de los cuales se traba un combate simbólico y material y que ya forman parte de lo cotidiano, entendiendo que lo cotidiano – como señala Alberto Sato – “no es tanto el objeto sino los hábitos que se han creado sobre éste”.³ El uso que hacen los agentes, en las vanguardias de principios de siglo, surge de un doble proceso complementario y sólo en apariencia contradictorio: la vanguardia se alía con la dimensión tecnológica en el nivel de la novedad (o de la actualidad) a la vez que establece una no-conciliación, un espacio de disputa y competencia en el que se trata de reduplicar o de darle nuevas modalidades a la recepción (como *shock* o impacto) de la obra de arte. En un movimiento dialéctico, las vanguardias se alían a la tecnología para, a la vez, competir con ella en su capacidad de estructurar la vida cotidiana.

La concepción de la esfera tecnológica *abierta* y no clausurada es la premisa de unas vanguardias que irán comprobando, en el devenir histórico, los límites y las potencialidades de una propuesta que se instaura, fundacionalmente, en los manifiestos. Catálogos de promesas, los manifiestos constituyen un diagra-

³ SATO, 1995. p.13.

ma hipotético con un tipo de escritura permeable a la contingencia y a la experimentación (y, por lo tanto, al fracaso como posibilidad que está en su seno desde el inicio y no – como propone Bürger – desde una evaluación histórica).

El manifiesto es un plan de intervención donde cada enunciado se vincula no con el texto sino con las prácticas (sociales). No hay que leerlos como textos continuos, sus postulados son piezas o engranajes que necesitan conectarse o entrar en funcionamiento con el afuera. Allí, los objetos tecnológicos son reconocidos como condición irreductible pero con un dinamismo que les permite ingresar en un terreno – el del arte – que, anteriormente, o era pensado como antitético o les era vedado (a no ser como representación o como arte industrial en las “exposiciones universales”). La enumeración – con su carácter descriptivo, denotativo y serializador – es el dispositivo básico a partir del cual se establecen estos contactos:

MARTÍN FIERRO – escribe Oliverio Gironde en su manifiesto – ve una posibilidad arquitectónica en un baúl *Innovation*, una lección de síntesis en un *marconigrama*, una organización mental en una *rotativa*.⁴

Se trata de una clasificación, de un interés, de una forma de atención: los aparatos tecnológicos se transforman en *objetos de deseo*. No son solamente una metáfora, también son un dato duro y material: un marconigrama, un baúl *Innovation*, una rotativa. El manifiesto traza un diagrama y reorganiza el mundo tecnológico en tres esferas según el predominio de su función: de comunicación y reproducción en el caso del marconigrama, de traslado en el del baúl *Innovation* y de tecnología industrial en el de la rotativa.

⁴ Subrayados del texto (entrecomillados en el original). *Marconigrama*: la enciclopedia me envía al término “radiograma” que me envía, a su vez, a “radiotelegrama”: “Telegrama cuyo origen o destino es una estación móvil, transmitido, en todo o parte de su recorrido, por las vías de radiocomunicación”.

Los objetos que se utilizan con fines comunicacionales portan mensajes semióticos que transforman el modo de portarlos y hasta el mensaje mismo. En 1922, los dos únicos números de la revista *Prisma* fueron carteles que se pegaron en los muros de las calles porteñas para la lectura ocasional del paseante: como un *marconigrama* (tecnología a la que se refiere explícitamente), la primera revista de vanguardia argentina, envía su mensaje de una unidad móvil a otra.⁵

Prisma habla de su “contextura decisiva” y *Martín Fierro* predica del marconigrama aquello que hace a su configuración escrituraria, rítmica, material: su *síntesis*. Tal vez este elemento podría ampliarse y pensarse como un espacio de resolución imaginaria en el choque entre lo literario y lo tecnológico en las vanguardias latinoamericanas, así como para la cultura norteamericana lo fue la oposición entre gasto y eficiencia – según lo muestra Cecelia Tichi en su libro *Shifting gears*.⁶ La síntesis, en cambio, es el modo en que nuestras vanguardias se oponen, en el nivel discursivo, a la retórica, construyen una nueva espacialidad y procesan, en el campo cultural, la incorporación de *lo otro* (imaginando a ese otro en términos cosmopolitas y no transculturadores, para usar los términos de Ángel Rama).

Como proclama el “Manifiesto da Poesia Pau-Brasil”, de Oswald de Andrade, en 1924, su objetivo es:

La síntesis
El equilibrio
El acabado de la carrosserie⁷

⁵ “Sus versos (...) tienen la contextura decisiva de los marconigramas” (n.1). El número 1 de *Prisma* es, según consigna Hugo Verani, de diciembre de 1921. Cf. VERANI, 1995. Jorge Schwartz, en cambio, dice que es de diciembre de 1922. Cf. SCHWARTZ, 1995. p.112n. Trabajé con la edición facsimilar de la Fundación San Telmo. “Virgem, sintético, enérgico” es el telegrama según Mário de Andrade en su texto *A escrava que não é Isaura*.

⁶ TICHI, 1987.

⁷ Una traducción al castellano de los dos manifiestos de Oswald de Andrade puede encontrarse en ANDRADE, 1993.

“El acabado de la carrosserie”, como el baúl *Innovation* de *Martín Fierro*, nos introduce en la segunda dimensión: la tecnología de transporte cuya característica es transformar los tiempos de desplazamiento y las dimensiones espaciales y temporales.

La transformación en las percepciones que supone esta dimensión se combina con la posibilidad de articular un espacio para las vanguardias latinoamericanas en el emergente panorama metropolitano universal. Doble desplazamiento: a la vez que se ponen en crisis las distribuciones y los lugares tradicionales, se imagina un nuevo tipo de localización (“las consecuencias y las responsabilidades de localizarse” en *Martín Fierro*, la “sincronización” y el postulado de ser “regionales y puros” en el “Manifiesto da Poesia Pau-Brasil”). Imaginación fundacional que se piensa en desplazamiento. Ante la llegada de uno de sus referentes europeos más importantes (Ramón Gómez de la Serna), la revista *Martín Fierro* planea un “banquete rodante” por la “ciudad cubista” en un “‘auto-bañadera’, donde se ingeriría la clásica raviolada porteña, mientras se iniciaba al visitante en las más pintorescas barriadas de la ciudad”.⁸

El itinerario sería – ya que finalmente el banquete no se realizó – tan perturbador como el de un fantasma, su cuerpo la materialización de un programa y de una poética, su *mimesis* tecnológica el testimonio de una borradura. Los transeúntes sólo verían el auto en movimiento, signo perturbador que define la experiencia de los que miran por lo que pasó (que es, a la vez, anuncio de lo que será).

El *shock* que produce la tecnología tiene que ver sobre todo con el modo en que nos vinculamos a nuestro pasado. Lo que este banquete cierra es la posibilidad del retorno: sólo nuevas localizaciones pueden producirse después de la mediación del

⁸ “El periódico *Martín Fierro* (Memoria de sus antiguos directores, 1929-1949)”, reproducido en SCHWARTZ, 1988. p.121. El banquete no pudo realizarse porque Gómez de la Serna decidió postergar su viaje por razones de salud.

olvido y de la crisis de identidad que provoca la tecnología. En este sentido, es fundamental la aparición del viajero cuyo mismo cuerpo – como sostiene Paul Virilio – es un índice tecnológico de la velocidad y de la instantaneidad de los traslados.⁹ Por eso no es casual que la primera referencia a esta dimensión tecnológica en su forma moderna, sea – en el “Manifiesto de Poesía Pau-Brasil” – inmediata a la mención de Blaise Cendrars, el prototipo del viajero. Lo que ese cuerpo trae es, ante todo, *aceleración*.

La tercera esfera (la de la tecnología industrial o productiva) no tiene carácter sígnico ni es necesariamente móvil, y tiene como consecuencia acelerar los tiempos de trabajo y los procesos de la transformación productiva. Sin embargo, en *Martín Fierro*, esta dimensión está subordinada a las otras dos dimensiones. Las máquinas (salvo en algunos poemas dispersos de la revista *Martín Fierro*) tendrán que ver – como la “rotativa” a la que hace referencia el manifiesto – con la circulación artístico-cultural y con el mundo simbólico.¹⁰

El “Manifiesto de Poesía Pau Brasil”, en cambio, tiene un acercamiento mucho más acentuado a este mundo.

Una visión que golpee en los cilindros de los molinos, en las turbinas eléctricas, en las usinas productoras, en las cuestiones cambiarias, sin perder de vista el Museo Nacional.¹¹

En una disputa por el espacio de la productividad de impactos, el manifiesto imagina una gran inversión en donde la

⁹ VIRILIO, 1988. p.116.

¹⁰ En uno de sus últimos números se celebra la modernización de la imprenta donde se hace la revista por la adquisición de la Intertype, de la que se reproduce una ilustración. Cf. *Revista Martín Fierro 1924-1927*, 1995. p.276.

¹¹ Versión en portugués: “Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional”.

fuerza de lo simbólico transforma el mundo material que le sirvió de punto de partida. Observación bastante certera si pensamos que fue en el campo de la tecnología (en las tres esferas pero sobre todo en los medios de reproducción) que las vanguardias se vieron obligadas a abandonar sus prácticas. Como sostiene Andreas Huyssen en su libro *After the great divide*, fue la industria cultural la que hizo obsoletas las prácticas de vanguardia.¹²

Aunque estas tres esferas aparezcan en el manifiesto, la implementación de los postulados depende de cada formación vanguardista, que se inclinará hacia alguna de ellas. En términos relativos, podríamos afirmar que así como las vanguardias dadaístas se ocuparon sobre todo de trabajar y aliarse con el primer tipo de tecnología (de reproducción) y las vanguardias constructivas soviéticas con el tercer tipo propuesto (la tecnología productiva o industrial), las vanguardias latinoamericanas (así como las primeras vanguardias francesas) desplegaron buena parte de sus teorizaciones y experimentaciones en torno al segundo campo: las tecnologías de transporte y traslado. Lo que une a todas estas perspectivas es el planteo de la tecnología como campo estratégico, esto es, un territorio de prueba en el que se pone en crisis la obra de arte, con sus procesos de producción, exposición y recepción.

“MARTÍN FIERRO – escribe Gironde en el manifiesto – sostiene que un buen Hispano-Suiza es una OBRA DE ARTE muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV”. La ciudad contra el museo, la síntesis contra el ornamento, el movimiento contra el sedentarismo, la *dislocación* de la idea de obra de arte. La producción y el artificio contra la naturaleza, en un mundo en el que la tecnología prescinde de ella cada vez más.

El postulado de Gironde encuentra su concreción más virulenta en los artículos de dos arquitectos que fueron los diseñadores

¹² HUYSEN, 1986. p.6.

de la revista a partir del número 18: Vautier y Prebisch.¹³ Fue el lenguaje de la arquitectura el que pudo hacer una incorporación más literal de estos objetos – entre los que se cuentan el automóvil y el mueble Luis XV –, tal vez porque fue en este terreno donde el paradigma tecnológico funcionó más ampliamente: allí están el mueble de Luis XV y el auto (un Packard) leídos en clave estética, funcional y modernista.¹⁴

En Brasil, también la obra de arte deviene automóvil e irrumpe en el panorama cultural con la fuerza y la sorpresa de un bocinazo. *Klaxon* es el nombre elegido para la primera revista modernista brasileña: palabra cosmopolita, sin historia y en constante viaje (como “*Innovation*” o “*carrosserie*”) y que apenas tiene más de diez años (el nombre “*Klaxon*” fue patentado en 1914 por una empresa norteamericana). La literatura se convierte en una urbe moderna en la que, según las metáforas de Mário de Andrade, la poesía se traslada sobre el “asfalto cotidiano da poesia de 1922” (o, en la metáfora similar de Menotti del Picchia, “nas avenidas ruidosas da Arte Nova”).¹⁵

¹³ Alberto Prebisch (Tucumán, Argentina, 1899-1970), arquitecto. Su participación intelectual y profesional ha sido fundamental para la difusión y el éxito del estilo moderno, racionalista y funcional en los años veinte, a través de su participación en la revista vanguardista argentina *Martín Fierro*. Entre sus obras arquitectónicas, se destacan las casas de departamentos en Buenos Aires (la casa de la avenida Luis María Campos, en 1934, fue fundamental para la arquitectura moderna), el teatro Gran Rex y el Obelisco de Buenos Aires, ambos de 1937, y el cine Atlas, de 1966, en el que sobresale el original uso del espacio.

¹⁴ En el campo específico de la arquitectura, el debate se desarrolla con metáforas semejantes aunque sin el contexto vanguardista que le imprime la revista *Martín Fierro*. Cf. SARQUIS, 1982. El arquitecto Alejandro Virasoro sostiene: “En arquitectura las cosas andan peor que en otras partes, si un hombre rico quiere comprar un lujoso vehículo, comprará no una carroza de las del tiempo de Luis XIV sino un automóvil y el más moderno que haya”. Cf. VIRASORO, 1926. La respuesta de Alberto Coni Molina, el director de esta tradicional revista, es una Carta Abierta fulminante.

¹⁵ Dice Nicolau Sevcenko: “Depois da Guerra e com sua incorporaçãõ ao serviço de taxis urbanos, os automóveis vão ter o seu *boom* ao longo da

Pese a ser un dato duro, el automóvil como cosa tiene múltiples orientaciones, se metamorfosea o se define en cada manipulación. En tanto objeto de deseo, es también un objeto de disputa. No podemos ver a los automóviles como simples aparatos neutros que atraviesan la textualidad sin dejar huellas. Un aparato en funcionamiento es también una instancia de resolución – simbólica o material – de problemas de dominio social.

El Ford de Oswald de Andrade está en sus poemas y en sus novelas – junto con el tren o los “bondes” o tranvías – y sintetiza, al contactarlos, campos de percepción diversos y una nueva experiencia del *territorio*.¹⁶

Todos nós
Somos rapazes
Muito capazes
De ir ver de
Forde Verde
Os Azes
De Cataguases

escriben Mário y Oswald de Andrade en homenaje a los miembros de la revista *Verde*, hecha en Cataguases, ciudad del interior de Minas Gerais.

El Ford, al que Oswald era tan afecto no sólo por razones tecnológicas sino también fonéticas (como lo muestra el poema citado), remitía, en su mismo nombre, a la cultura norteamericana donde la tecnología avanzaba independientemente de los agen-

década de 20, bloqueando com seu volume os estreitos espaços de circulação da área central e transformando a cidade num autêntico inferno (...) o imperativo era a máxima aceleração e o uso incessante da buzina.” SEVCENKO, 1992. p.74. Cf. p.293 para ver la postura de Blaise Cendrars.

¹⁶ Encuentro muy interesante la definición de Paul Virilio según la cual “El terreno es el registro más elemental en un espacio rural o urbano. El territorio es ya una emancipación del terreno por los medios de transporte o de comunicación. El medio es físico y, por lo tanto, abstracto”. VIRILIO, 1997. p.107.

tes artísticos-culturales (el hecho de que la tecnología no aparezca como un campo estratégico sino como la expresión de un poder que superaba al de cualquier grupo de escritores explica la ausencia de formaciones de vanguardia en EE.UU.). Y aunque las vanguardias argentinas se identificaban sobre todo con el uso de la tecnología que hacían los autores de la primera vanguardia como Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars o Valéry Larbaud, el maquinismo norteamericano permeaba todo el horizonte socio-cultural. La amplia circulación literaria de Henry Ford (prototipo del industrial emprendedor e innovador tecnológico), tanto en los relatos de Horacio Quiroga y Roberto Arlt como en la *Revista Martín Fierro*, es un buen índice de la lucha simbólica que se podía trabar a partir de los medios de transporte.¹⁷

En Brasil, una vez abandonada la etapa antropofágica y recientemente afiliado al Partido Comunista, Oswald de Andrade anuncia en su periódico *O homem do povo* de 1931, la “era de la máquina”: “Queremos la revolución técnica y, por lo tanto, la eficiencia americana”.¹⁸ Pero este *deseo* choca con un acontecimiento próximo: los “esclavos recientes de Mister Ford” (p.254). Como anota Jorge Schwarz, se trata de *Fordlandia*, el enclave capitalista de Henry Ford en el Amazonas para apoderarse de la producción de caucho para sus automóviles. Lo que se experimenta aquí es “el poder pernicioso de la mercancía [capitalista] occidental para estructurar cuerpos e identidades”.¹⁹ Los objetos

¹⁷ Sobre las relaciones de Quiroga y Arlt con la tecnología, en los mismos años en que se desempeñan las vanguardias literarias, puede consultarse SARLO, 1992.

¹⁸ El texto programático “Ordem e Progresso” está reproducido en SCHWARZ, 1995. p.254. Existe una edición facsimilar de *O homem do povo*, periódico dirigido por Oswald de Andrade y Patrícia Galvão (Pagu), São Paulo, Imprensa Oficial do Estado S.A./Divisão do Arquivo do Estado, 1984. El prólogo es de Augusto de Campos (“Notícia impopular de *O homem do povo*”) y fue después recogido en su libro *A margem da margem*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹⁹ KIAER, 1996. p.10.

celebrados resultan también amenazantes; su naturaleza de mercancía, de fetiches y de dominio asoma de pronto en ellos. Así sucede en la reproducción del Packard, que no sólo ilustra este texto sino que también funciona como aviso publicitario encubierto: es un objeto de deseo (marca el “buen camino”) pero también un distintivo de clase y una mercancía. ¿Qué verdad se agazapa, entonces, en los aparatos tecnológicos?: ¿son objetos-deseo o formas-mercancía?, ¿agentes artísticos y culturales interviniendo en el espacio social o formas que suprimen las diferencias y los desvíos?, ¿posibilidades de síntesis o meros acuerdos imaginarios? Estas preguntas salen al encuentro de los manifiestos y ponen a prueba su capacidad operativa. Como segundo manifiesto, el “Antropófago”, de Oswald de Andrade, reescribe el diagrama de Pau-Brasil a la vez que desearía verse a sí mismo bajo el sintagma de la superación, intentando conservar lo necesario de aquello que suprime.²¹ ¿Cuál es el avatar tecnológico de esta nueva fundación vanguardista?

II

Al revisar la segunda edición de la *Revista de Antropofagia*, sin duda una de las revistas más radicalmente combativas de las vanguardias latinoamericanas, llama la atención la ausencia de aparatos tecnológicos. La enumeración del manifiesto, con su remisión a lo norteamericano (el “cine americano”, “las girls” y el bárbaro tecnificado de Keyserling), apenas se traslada a los artículos de la revista. Más bien, las metáforas y la escritura se dirigen hacia un mundo antitecnológico por excelencia: el mundo *orgánico*. La digestión como figura central impresiona por su unidad temática – sobre todo tratándose de una revista –, llegando al extremo de incidir en las pocas publicidades que contiene:

²⁰ El 18 de marzo de 1924, sale el “Manifiesto da Poesia Pau-Brasil” publicado en el *Correio da manhã* y, en mayo de 1928, en el primer número de la *Revista de Antropofagia*, sale el “Manifiesto Antropófago”.

un aviso de cafiaspirina y otro para el dolor de muelas en el anteúltimo número, y, en el último, un aviso para evitar los dolores de hígado.²¹ ¿Se trata entonces de un desplazamiento hacia lo orgánico en el que la tecnología no tiene lugar?

Dos hipótesis complementarias permiten abordar este segundo momento tecnológico de las vanguardias que está representado por la *Revista de Antropofagia*. En primer lugar, los *objetos* emergen en el mismo momento en que se establece una diferencia polémica con el *modernismo*, que se quedó – según se dice un artículo de la revista – en “lo accesorio, y se limitó a una revolución estética”.²² Reconocido como antecedente y valorado – en una lectura temática – por su actividad de reconocimiento, la figura tecnológica clásica del “bonde” o tranvía sufre un proceso sucesivo de relevamiento, crítica y destrucción.

Todas nuestras reformas, todas nuestras reacciones – señala Oswald de Andrade – suelen ser hechas dentro *del tranvía* de la civilización importada. Necesitamos saltar del tranvía, necesitamos quemar el tranvía.²³

La tecnología, mediante la injuria, es convertida en una antigualla del pasado pero no como objeto negado sino absor-

²¹ Trabajé con la edición facsimilar de la *Revista de Antropofagia*, 1982. Las dos primeras publicidades citadas aparecieron el 04/07/1929 y en el último número del 01/08/1929. Ya se insinúa aquí la actitud de que la revista de Oswald de Andrade *O homem do povo*, 1931, mediante la manipulación y la falsificación pondría en cuestión, satíricamente, a la publicidad y a las mercancías.

²² En el número 5, 14/04/1929. Versión en portugués: “ficou no acidental, no acessório, limitou-se a uma simples revolução estética...coisa horrível, simples operação de reconhecimento”. Y para señalar la confusión en el modernismo: “democracia de bonde da Penha”.

²³ “Todas as nossas reformas, todas as nossas reações – continua Oswald de Andrade – costumam ser feitas dentro *do bonde* da civilização importada. Precisamos saltar do bonde, precisamos queimar o bonde” (subrayado mío). Cf. n.4, 07/04/1929. Cuando se refiere a Paulo Prado, por ejemplo, dice: “se revelou, como fotógrafo, um esplêndido sermoneiro”.

bido: “¿Qué es la antropofagia? – se preguntan en la revista – La absorción del ambiente. La transformación del Tabú en totem”.²⁴ Y aunque este ambiente sea más subrayado en su dimensión legal que tecnológica, ésta también se encuentra implicada en “la transformación”. Para determinar este pasaje de lo omnipresente a lo tácito, hay que ir al mismo manifiesto y cuando allí se lee “Contra la Memoria como fuente de costumbre. La experiencia personal renovada”, el *punto seguido* entre una frase y otra debe ser entendido como el *hiato* tecnológico con sus efectos en la memoria y en la identidad. Surge aquí la segunda hipótesis: la presencia tácita de la tecnología es el producto de una inflexión que denominaré *quirúrgica*.

“De William James a Voronoff. La transfiguración de Tabu en totem. Antropofagia”, dice el manifiesto. Voronoff es, según nos informa Benedito Nunes, el autor del libro *La conquista de la vida* y “un representante del pragmatismo biológico hacia el cual se inclina el ‘Manifiesto Antropófago’”.²⁵ Sin embargo, podría verse esta figura en términos menos librescos, como lo hace Beatriz Sarlo en su libro *La imaginación técnica*, donde describe el impacto ocasionado por las operaciones llevadas a cabo en Buenos Aires en 1926 según el método de Voronoff, que consistía en el injerto de glándulas de un mono cinocéfaló con el fin de rejuvenecer al paciente.²⁶ La fama universal de Voronoff se basa en buena medida en el tipo de ficción tecnológica que está sugiriendo: mediante la cirugía es posible transformar el cuerpo humano. Lo que se transforma [de tabú en totem] en los injertos de Voronoff es el tabú intocado del cuerpo humano. Es el cuerpo mismo el que deja de ser naturaleza y el que comienza a ser

²⁴ “Que é antropofagia? a absorção do ambiente. A transformação do Tabu em totem.” Cf. n.1.

²⁵ Citado en SCHWARTZ, 1995.

²⁶ Muchas de estas operaciones fueron realizadas en Buenos Aires a cargo del doctor Ricardo Spurr y suscitaron, por supuesto, un debate público. Cf. SARLO, 1992. p.146-148.

recorrido en una serie de viajes y traslados tecnológicos. Como dice Benjamin, el cirujano “se adentra en el hombre operativamente”,²⁷ su campo de acción es lo orgánico pero sus condiciones de posibilidad están dadas por la tecnología.

Esta inflexión quirúrgica habla de lo no dicho, de lo tácito, de lo que se supera sin suprimir: es una posibilidad de investigación difícil y riesgosa, pero necesaria cuando se trata de pensar una dimensión tan presente y diseminada como la tecnológica.

Mi propuesta, con este trabajo, es establecer los puntos de partida de una investigación en proceso.

BIBLIOGRAFIA

Revistas

REVISTA DE ANTROPOFAGIA, edición facsimilar. São Paulo: Abril Cultural, 1982 (prólogo de Augusto de Campos).

REVISTA MARTÍN FIERRO 1924-1927, edición facsimilar. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995.

Libros

ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. São Paulo: Martins, 1960.

ANDRADE, Oswald de. *Escritos antropófagos* (traducción, selección y postfacio de Alejandra Laera y Gonzalo Aguilar). Buenos Aires: Imago Mundi, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

BORGES, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.

²⁷ Benjamin desarrolla una analogía entre el cirujano y el operador cinematográfico y entre el hechicero y el pintor. Cf. BENJAMIN. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. 1989. p.43. Me inspiré, para pensar esta analogía, en el ensayo de TAFURI, 1997. p.83-85.

- HUYSSSEN, Andreas. *After the great divide*; modernism, mass culture. Bloomington: Indiana Press, 1986.
- KIAER, Christina. Rodchenko in Paris. *October*, 75, Winter 1996.
- SARLO, Beatriz. *La imaginación técnica*; sueños modernos de la cultura argentina. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.
- SARQUIS, Nicolás. Arquitectura y vanguardia literaria. *Materiales*, n.2, La Escuelita, 1982.
- SATO, Alberto. Laberinto para curiosos: objetos. In: *Punto de vista*. Buenos Aires, n.54, abr. 1995.
- SCHWARTZ, Jorge. *Homenaje a Oliverio Girondo*. Buenos Aires: Corregidor, 1988.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*; polémicas, manifiestos e textos críticos. São Paulo: Edusp; Iluminuras; Fapesp, 1995.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na Metrópole*; São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- TAFURI, Manfredo. *Teorías e Historia de la Arquitectura*. Madrid: Celeste, 1997.
- TICHI, Cecelia. *Shifting gears*; technology, literature, culture in modernist America. London: University of North Carolina, 1987.
- VERANI, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*; manifiestos, proclamas y otros escritos. México: FCE, 1995.
- VIRASORO, Alejandro. Tropiezos y dificultades al progreso de las artes nuevas. *Revista de Arquitectura*, mayo 1926.
- VIRILIO, Paul. *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid: Cátedra, 1997.
- VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1988.
- WILLIAMS, Raymond. *Hacia el año 2000*. Barcelona: Crítica, 1984.
- WILLIAMS, Raymond. *La política del modernismo*; contra los nuevos conformistas. Buenos Aires: Manantial, 1997.

Neruda: a inter-relação entre o artista e sua criação

Sara Rojo

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Um dos questionamentos que sempre volta, nos estudos literários, é até que ponto podemos estabelecer um diálogo entre as reflexões do artista, sua vida e sua produção. Pablo Neruda faz parte desse grupo de criadores que assumiram posições teóricas e vitais que, de alguma maneira, foram as que conduziram seu fazer artístico. Entendo que os estudos culturais são uma ferramenta que me permitirá entrar nesse diálogo.

O escritor chileno Pablo Neruda (1904-1973), Prêmio Nobel de Literatura de 1971, é um dos mais importantes poetas latino-americanos, não só pela força da sua poesia, que é inegável, mas também porque, a partir da sua escrita, proliferaram e proliferaram múltiplos imaginários. Entre esses está o criado pelo escritor chileno Antonio Skármeta, autor do romance *Ardiente paciencia*, que dá origem a dois filmes: *Ardiente paciencia* (1983) e *O carteiro e o poeta* (1995).

Neruda combinou seu trabalho poético e sua reflexão teórica com uma intensa vida política, que se caracterizou pela busca de uma sociedade mais igualitária. Sua criação poética atravessou diversas etapas desde a “amorosa,” que se inicia com *Crepusculario* (1923) até a “biográfica” com *Confieso que he vivido*, publicado depois de sua morte em setembro de 1973, a

poucos dias do golpe militar que derrubou o governo democrático do Presidente Salvador Allende. Em relação a esse último texto, Naín Nómez diz: “El sujeto de las *Memorias* habla para la posteridad, ataca a sus enemigos y se instala en medio de una posición a la que se ha llegado después de múltiples transformaciones y máscaras.”¹

A preocupação social do poeta manifestou-se através de gestos individuais² e até mesmo das posições públicas que o fizeram assumir um compromisso militante, compromisso que o levou inclusive a ser pré-candidato, pelo Partido Comunista, à Presidência do Chile, em 1970. Mas não podemos por isso encaixar a poesia de Neruda só na literatura político-social, pois podemos encontrar nos seus escritos tópicos existenciais, amorosos e questionamentos radicais sobre a criação artística.

Penso que a maneira mais clara de explicar essas opções nerudianas, que entrelaçam o poético, o social e o existencial, é com suas próprias palavras; por isso gostaria de citar parte do discurso que pronunciou em Estocolmo, quando recebeu o Prêmio Nobel. Este discurso servirá também de fio condutor de nossa reflexão:

Pienso que la poesía es una acción pasajera o solemne en que entran por parejas medidas la soledad y la solidaridad, el sentimiento y la acción, la intimidad de uno mismo, la intimidad del hombre y la secreta revelación de la naturaleza. (...) Es preciso atravesar la soledad y la aspereza, la incomunicación y el silencio para llegar al recinto mágico en que podemos danzar torpemente o cantar con melancolía; mas en esa danza o en esa canción están consumados los más antiguos ritos de la conciencia: de la conciencia de ser hombres y de creer en un destino común (...)

¹ NÓMEZ, 1998. p.70.

² Neruda doou suas casas para a construção de museus e sua biblioteca e coleção de conchas à Universidade do Chile para que fossem patrimônio comunitário.

Heredamos la vida lacerada de los pueblos que arrastran un castigo de siglos, pueblos los más edénicos, los más puros, los que construyeron con piedras y metales torres milagrosas, alhajas de fulgor deslumbrante: pueblos que de pronto fueron arrasados y enmudecidos por las épocas terribles del colonialismo que aún existe (...)

Hace hoy cien años exactos, un pobre y espléndido poeta el más atroz de los desesperados, escribió esta profecía: (...) Al amanecer, armados de una ardiente paciencia entraremos en las espléndidas ciudades. (...) En conclusión, debo decir a los hombres de buena voluntad, a los trabajadores, a los poetas, que el entero porvenir fue expresado en esa frase de Rimbaud: sólo con una ardiente paciencia conquistaremos la espléndida ciudad que dará luz, justicia y dignidad a todos los hombres. Así la poesía no habrá cantado en vano.³

Esse discurso me levou a várias reflexões que me incitaram a fazê-lo dialogar com o romance *Ardiente paciencia*, de Antonio Skármeta, que tem como título a frase de Rimbaud que Neruda cita. As palavras de Rimbaud constróem um imaginário que é o fio condutor da estética e, porque não dizer, também da ética nerudiana. Skármeta, a partir dessa intertextualidade semântica, desenha seu romance e, principalmente, a personagem de Neruda de maneira quase heróica: um ser capaz de atravessar selvas, cordilheiras e desertos para fazer cantar a poesia e procurar um mundo novo. Esse mesmo imaginário mantém-se no filme chileno, que foi dirigido pelo mesmo Skármeta durante seu próprio exílio.

O diretor de *O carteiro e o poeta*, Michael Radford, em busca de contextualização, faz mudanças: translada os acontecimentos da pequena cidade de praia de Isla Negra, no Chile, para uma semelhante na Itália e localiza a ação em um dos tantos exílios que viveu o poeta nos anos 50, ao contrário do romance

³ NERUDA. Discurso de recebimento do Prêmio Nobel.

e do filme chileno que localizam a ação nos anos da campanha pela presidência da República no Chile (década do 70). Uma mudança maior produz-se no desenlace, que traz distintas motivações para a morte do carteiro: o romance e o filme chileno relacionam-na com as mortes da ditadura militar no Chile e o filme italiano com uma manifestação das lutas operárias. Mas essas mudanças não significam uma ruptura com o macrosigno⁴ responsável pelo fio condutor do sentido. Skármeta assim as explica:

¿Por qué se modifica el guión cinematográfico a la Italia de los años cincuenta en lugar de mantener el convulsivo Chile de los setenta?

El motor de la película "Il Postino" es Massimo Troisi. Era él un gran comediante italiano muy conocido en su país, un ídolo (...) El quería un papel, alguna vez en la vida, que lo hiciera trascender Italia. Un papel que lo sacara del rol de cómico con el cual había hecho una gran carrera. Encontró en el rol de Mario esa posibilidad, y cuando se armó la producción era natural que él, siendo napolitano, estuviera en un medio y en un ambiente en donde se sintiera pleno. Los guionistas con quienes trabajó Radford, el director, buscaron el momento adecuado de la historia en la Italia de los cincuenta porque había una coyuntura muy feliz: Pablo Neruda había estado exiliado realmente en la Italia de los cincuenta (...).⁵

Podemos observar que o eixo estruturador do relato se mantém nas duas obras: a ação se desenrola a partir do entrelaçamento entre a história de Neruda e de seu carteiro-admirador. Esse paralelo permite que se produza um diálogo entre o mundo externo (a história) e as vidas individuais das personagens. Por outro lado, é interessante observar que nas três obras as

⁴ Entendemos macrosigno na perspectiva de Keir Elam. O macrosigno seria o produto final das cadeias de signos constituintes das diversas linguagens de uma obra. Cf. ELAM, 1980.

⁵ CHEREM. *Antonio Skármeta: por una estética promiscua y transparente.*

outras personagens, com exceção do carteiro, ficam diluídas no contexto da ação, mesmo que tenham força, como a mãe de Beatriz González e ela mesma, que é o objeto de amor do carteiro, reminiscência humanizada de grandes musas – a Beatriz da *Divina comédia* e a Beatriz do *Aleph* – e nexos entre a erótica das palavras e a erótica do corpo. Por certo, a personagem mais importante, além do carteiro, é sem dúvida seu contraponto existencial, Pablo Neruda.

O mito de Neruda é um ponto de encontro com o que somos grande parte dos chilenos, ou melhor, com o que gostaríamos de ser. Por essa razão, tanto o romance de Skármeta (hoje traduzido em várias línguas)⁶ como o filme chileno apresentam uma mitificação de Neruda. Ao contrário do filme italiano de Radford, que apresenta uma personagem que, embora admirável, é susceptível de ser questionada: saindo do espaço simbólico compartilhado é possível ser mais crítico, com um horizonte de experiências não contaminado por uma história nacional comum.

Hernán Loyola diz em relação a esse tópico:

la figura del militante comunista a partir de 1945 (y antes, al menos desde 1934, la del combatiente antifascista) a pleno título y en modo central define la figura ficticia (sujeto lírico, hablante) que al interior de los textos enuncia el discurso poético.⁷

Mas é importante esclarecer uma vez mais que o mito nerudiano ultrapassa o âmbito político, estabelecendo uma rede que nasce com a sua primeira poesia amorosa. Castellanos testemunha:

junto con los primeros sueños eróticos entró la poesía de Neruda en nuestra sangre. No se trata de parentescos y

⁶ MOESSNER. *Antonio Skármeta to deliver lecture on film he inspired "The Postman"*.

⁷ LOYOLA, 1998. p.31.

influencias, porque se empezó a escribir mucho más tarde, y son otras nuestras influencias (...) Neruda entró a formar parte de nuestra sangre y de nuestros huesos, y de eso le somos deudores.⁸

O romance *Ardiente paciencia* traz uma dedicatória à última esposa de Neruda e inspiradora de *Los versos del capitán*, obra publicada anonimamente na Itália, em 1952. Antonio Skármeta escreve: “A Matilde Urrutia, inspiradora de Neruda, y a través de él, de sus humildes plagarios”. Talvez seja essa a razão pela qual o diretor italiano criou a personagem Matilde, que não existe no romance, ou talvez seja o fato de que *Los versos del capitán* tivessem sido publicados no período que Radford escolheu para situar o filme.

Gostaria de deter-me em uma das obras-chave do diálogo entre a poesia nerudiana e suas reflexões teóricas presentes no discurso feito por ocasião da entrega do Prêmio Nobel: *Alturas de Macchu Picchu*, um poema no qual a voz poética não só reflete sobre sua condição de artista mas também, pela força da escrita, resgata das pedras pré-colombianas – as “ruínas”, como falaria Walter Mignolo⁹ – uma voz silenciada. Trata-se de um poema longo, dividido em capítulos, em que a métrica e a rima se combinam de maneira irregular, sem que por isso se rompa o ritmo do mesmo. O ritmo está configurado pela progressão até o encontro do eu poético com a cidade dos incas, encontro que projeta o eu lírico até a origem do homem americano e da sua palavra poética:

La necesidad que experimenta el canto nerudiano de inventar el mito de sus orígenes corresponde profundamente a una ansia de legitimación de la palabra poética. Todo el trabajo metafórico o simbólico que realiza el lenguaje halla su justificación última en la primacía que, por medio de un metalenguaje singular, el sujeto poético

⁸ CASTELLANOS, 1990. p.85.

⁹ MIGNOLO, 1995.

reconoce – no tanto filosóficamente como utópicamente – a la irreductible objetividad del mundo.¹⁰

Essa ascensão está marcada pela pontuação, pelas repetições, pelos *enjambement* e pela invocação à cidade perdida. Invocação que aparece desde o título até a união metafórica com o canto nerudiano: “Vista hoy, puede referirse tanto al colosal monumento incaico como al intenso cántico del poeta”.¹¹ Trata-se de uma viagem, como a de Ícaro ou Altazor, a grande personagem huidobriana, em direção ao além.¹²

A primeira parte indica a contextualização da situação enunciativa, tanto externa como interna. O eu poético caminha sem uma ordem, sem uma direção, deixando-se levar pelo movimento do ar:

Del aire, al aire, como una red vacía,
iba yo entre las calles y la atmósfera, llegando y
despidiendo,
en el advenimiento del otoño la moneda extendida
de las hojas, y entre la primavera y las espigas,
lo que el más grande amor, como dentro de un guante
que cae, nos entrega como una larga luna.¹³

No segundo fragmento o eu poético detém-se para refletir sobre a relação homem-natureza, que o levará, finalmente, ao diálogo poético de Hölderlin com os deuses e, através dele, a questionar o caráter permanente da vida e da existência humana:

¿Qué era el hombre? ¿En qué parte de su conversación
abierta
entre los almacenes y los silbidos, en cuál de sus movi-

¹⁰ SICARD, 1998. p.84.

¹¹ Ibidem. p.119.

¹² Entendido nos termos de Homi Bhabha. Cf. BHABHA, 1998.

¹³ NERUDA, 1983. p.29.

mientos metálicos
vivía lo indestructible, lo imperecedero, la vida?¹⁴

A terceira estrofe desloca-nos até as pequenas mortes que os seres humanos vivemos no acontecer diário, na luta pela sobrevivência. O clamor do poeta eleva-se diante do destino absurdo da presença subliminar e nunca acabada da morte. A quarta constitui-se como um fisgar no interior de si mesmo, na relação que estabelece com a solidão. A pontuação e as reiterações geram um crescendo do sentimento de impotência do eu poético. O quinto fragmento novamente estimula uma reflexão sobre o caráter não-heróico da morte, ou melhor, sobre o seu sentido ínfimo: as pequenas mortes.

Esses questionamentos serão os que, gradualmente, permitirão ao poeta pedir, retoricamente, para ser a voz dos vencidos. A sexta estrofe traz o encontro com a cidade perdida de Macchu Picchu, união do céu e da terra. O impacto convoca a apóstrofe:

Madre de Piedra, espuma de los condores.
Alto arrecife de la aurora humana.
Pala perdida en la primera arena.¹⁵

A sétima parte estabelece a permanência da cidade e, mais ainda, do simbólico que ela contém. O caráter sublime da pedra e da palavra pode ser observado nos seguintes versos:

Pero una permanencia de piedra y de palabra:
la ciudad como un vaso se levantó en las manos
de todos, vivos, muertos, callados, sostenidos
de tanta muerte, un muro, de tanta vida un golpe
de pétalos de piedra: la rosa permanente, la morada:
este arrecife andino de colonias glaciales.¹⁶

¹⁴ NERUDA, op cit. p.31.

¹⁵ Ibidem. p.33.

¹⁶ Ibidem. p.35.

O oitavo fragmento é um movimento de ascensão até a morada perene, o que está marcado pelo ritmo, pelo léxico e até mesmo pelo seguinte chamado: “Sube conmigo, amor americano”.¹⁷ Esse chamado marca o início de uma evolução que atravessa a história e que culmina na reafirmação da morte na vida. Macchu Picchu é presente, passado e futuro. Contém a história e a projeta em cada pedra:

Ven a mi propio ser, al alba mía,
hasta las soledades coronadas,
El reino muerto vive todavía.
Y en el reloj la sombra sanguinaria
del cóndor cruza como una nave negra.¹⁸

A nona estrofe, através de uma longa enumeração, descreve a cidade. As imagens quebram a barreira do terreno, abrangendo-se no espaço e no tempo. A décima volta-se para o ser humano questionando a sua existência na história. O espaço dimensiona-se em toda a América, reafirmando a tese de que Cuzco e Macchu Picchu são o umbigo do mundo, que se expande e nos projeta. O décimo primeiro fragmento executa o movimento aparentemente inverso: o irmão genérico, chamado para a ascensão, recebe nomes específicos – Juan Cortapiedras, Juan Comefrío, Juan Piesdescalzos, mas esses nomes são sinédoques dos muitos trabalhadores construtores de nossa história latino-americana.

A última estrofe é o momento em que o poeta assume a voz dos vencidos, ou melhor, de intermediário entre os vencidos e o mundo, solicitando, para tal objetivo, a incorporação, a fusão com esses homens, essas pedras, essa história:

Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.
A través de la tierra juntad todos
los silenciosos labios derramados
y desde el fondo habladme toda esa larga noche

¹⁷ NERUDA. op. cit. p.36.

¹⁸ Ibidem. p.38.

como si yo estuviera con vosotros anclado,
contadme todo, cadena a cadena,
eslabón a eslabón, y paso a paso
afilad los cuchillos que guardasteis,
ponedlos en mi pecho y en mi mano (...)
Hablad por mis palabras y mi sangre.¹⁹

A posição de Neruda é a do artista moderno, comprometido com uma utopia social e que entende seu papel como artífice construtor da nova sociedade, como mediador dos que não têm voz – uma posição assumida por um grande número dos escritores latino-americanos da modernidade, embora de maneiras diversas.

Voltemos novamente ao discurso de Pablo Neruda quando recebe o prêmio Nobel. Entre as idéias por ele colocadas, gostaria de refletir sobre sua necessidade de ultrapassar a solidão e o silêncio, com o objetivo de encontrar o espaço da magia onde podemos produzir essa dança ou essa canção que estão consumadas nos mais antigos ritos da consciência: da consciência de sermos homens e de acreditarmos num destino comum. A força dessas palavras permite tecer a esperança, mesmo que esta possa ser questionada a partir da teorização da ruptura das macro-utopias ou do papel do escritor como mediador dos subalternos. Questionamentos válidos que a pós-modernidade traz consigo, mas a esperança não pode ser questionada se partirmos das carências de um mundo no qual as desumanidades, como os acontecimentos recentes no Timor Leste, são notícia diária. Um outro Prêmio Nobel, o escritor português José Saramago, diz, neste momento, em relação a isso:

Que importa ao mundo que eu me sinta humilhado e ofendido? Que importa ao mundo que eu tenha chorado lágrimas de indignação impotente perante as imagens infames de um crime infame? Se esta desgraçada humanidade, faltando uma vez mais ao respeito que deve a si

¹⁹ NERUDA. op. cit. p.42.

mesma, não impôs à Indonésia, em nome da simples moral, o acatamento imediato e incondicional da vontade do povo de Timor Leste, que importa que um escritor acuda agora a protestar usando as palavras de toda a gente, que demasiados calam porque estão mais preocupados com os seus interesses no presente e no futuro do que com o sangue que corre e as vidas que se perdem?²⁰

A partir dessa reflexão, inspirada pela imagem de Neruda e por seu compromisso com o ser humano, surge uma série de interrogações relacionadas com as teorias desenvolvidas pelos estudos culturais:

- os intelectuais e artistas da América Latina, ao estarmos inseridos em uma pós-modernidade de Terceiro Mundo, como diz a teórica argentina Beatriz Sarlo,²¹ não deveríamos repensar as características particulares da nossa pós-modernidade?
- qual seria, tendo a América Latina como lugar de enunciação, a relação que podemos estabelecer com a modernidade em suas diferentes vertentes?
- reler os poetas da modernidade latino-americana, que assumiram um compromisso histórico como Neruda, não deveria inserir-nos em um exercício de contextualização dialógica tanto em relação a nossa prática teórico-crítica como a nosso compromisso com a humanidade?

BIBLIOGRAFIA

Ardiente paciência. Roteiro e direção de Antonio Skármeta. Prod. Bon-Vietinghoff e Prole Filme. Alemanha/Portugal, 1983.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

O carteiro e o poeta (Il postino). Direção Michael Radford. Miramax Films e Cecchi Gosi. Itália/França/Bélgica, 1994.

²⁰ SAMARAGO, 1999.

²¹ SARLO, 1994.

- CASTELLANOS, H. Citas a propósito de Neruda. In: POUPENEY, Catherine, ARNAUD, Hart Monique Sarfati. *Pablo Neruda y su obra*. Barcelona: Norma, 1990.
- CHEREM S., Silvia. *Antonio Skármeta*; por una estética promiscua y transparente. <sviernes@economista.com.mx; webmaster@economista.com.mx>
- ELAM, Keir. *The semiotic of theatre and drama*. London e N.Y.: Methuen, 1980.
- LOYOLA, H. Neruda 1956-1973: otra modulación posmoderna del "compromiso político". In: POUPENEY, Catherine, ARNAUD, Hart Monique Sarfati. *Pablo Neruda*; mitos y personaje. Ottawa: Girol Books, 1998.
- MIGNOLO, Walter. Decires fuera de lugar. *Revista de crítica latinoamericana*. Berkeley, 1995.
- MOESSNER, David. *Antonio Skármeta to deliver lecture on film he inspired "The Postman"* <<http://wupa.wustl.edu/record/archive/1996/11-21-96/4839.html>>
- NERUDA, Pablo. Discurso de recebimento do Prêmio Nobel. <file:///A1/discurso.htm#arriba>
- NERUDA, Pablo. *Canto general*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- NÓMEZ, N. Poesía, memoria, polémicas, máscaras: apuntes sobre la estética nerudiana. In: POUPENEY, Catherine, ARNAUD, Hart Monique Sarfati. *Pablo Neruda*; mitos y personaje. Ottawa: Girol Books, 1998.
- SAMARAGO, José. Quando se porá fim ao cinismo? *Folha de São Paulo*, 11 set. 1999.
- SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- SICARD, Alain. La materia como metalenguaje. In: POUPENEY, Catherine et al. *Pablo Neruda*; mitos y personajes. Ottawa: Girol Books, 1998.
- SKÁRMETA, Antonio. *Ardiente paciencia*. Barcelona: Plaza & Janes, 1997.

III – POÉTICAS NACIONAIS

Escribir el desierto: los relatos patagónicos de Roberto J. Payró y Roberto Arlt

Claudia Torre

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Cada ciudad recibe las formas
del desierto al que se opone.

Italo Calvino

Los numerosos relatos que viajeros de origen español e inglés han escrito en relación con la Patagonia argentina, nos presentan una geografía caracterizada como un vacío, una extensión casi ilimitada. La imagen más recurrente es la de una suerte de “mar de tierra desértica”, construida por analogía – procedimiento que la literatura de viajes encuentra como uno de los modos más eficaces de descripción –, con una extensión muy familiar a los marinos y navegantes: la extensión oceánica.

Por su parte, amenazante pero colonizable, fascinante pero aterradora, la Patagonia, en los relatos de la literatura argentina se inscribe en una serie que excede el género libros de viaje, y se disemina en múltiples narraciones que intentan capturar cartografías naturales inmensas, cuya extensión y vastedad sólo es percibida cuando se cruza la frontera con el indio.

Cuando en 1834, la expedición comandada por el inglés Fitz Roy, integra en su tripulación la presencia del entonces joven Charles Darwin, se produce uno de los viajes más paradigmáticos al territorio del sur argentino. El relato de Darwin¹ encuentra sin embargo, en esa vaciedad, múltiples informaciones para la nota científica. Esa vastedad es próspera para el ojo naturalista.

Anteriores a esta expedición, durante el siglo XVIII, marinos españoles e ingleses recorren de manera siempre rudimentaria y sometidos a grandes peligros, las costas del sur argentino: sus desiertos, sus islas, sus lagos, sus glaciares, sus montañas, hasta que George Muster, en 1870, realiza el primer cruce longitudinal de la Patagonia.²

En 1869, cuando el censo nacional reconocía entre los dos millones de habitantes de la República Argentina, la presencia de 24.000 indios en el territorio patagónico, el científico argentino Francisco P. Moreno realiza una expedición a la Patagonia, que, junto con el Chaco, constituían espacios que aún no habían sido colonizados. Este viaje hacia la zona lacustre cordillerana de la Patagonia se propone como una expedición descubridora y relevadora y se inscribe también en el marco del problema limítrofe con la República de Chile. El *Viaje a la Patagonia Austral* publicado en 1879 por la Imprenta de la Nación “emprendido bajo los auspicios del gobierno nacional” como destaca su subtítulo, nos presenta un itinerario por el interior del territorio “debido a la escasez de conocimientos que tenemos sobre su geografía y geología”. El conocimiento desinteresado, deviene

¹ Charles Darwin (1809-1882) llegó a la Argentina en 1833 y fue ésta una escala de un viaje mucho mayor alrededor del mundo a bordo del buque *Beagle*. El material recolectado en el viaje le permitió publicar *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*. Pero el ojo utilitario de este naturalista sagaz y original hizo un acopio de material inmenso que está presente en toda su obra científica.

² El relato de este viaje fue publicado en Londres en 1871, *At home with the Patagonians*, y tiene una traducción al español, *Vida entre los Patagones* (Buenos Aires: Ediciones Solar Hachette, 1970).

información necesaria. Donde las cartas geográficas presentan grandes “claros” quizás existan “ríos”, sospecha Moreno. De este modo la atracción por lo desconocido y el interés por descubrirlo es el movil de un viaje, que el gobierno alienta y subsidia, con el objeto de obtener información para la campaña de exterminio de los indios y la apropiación de sus tierras, en un gesto paradójal, que David Viñas describe en algunos de sus trabajos críticos.³

La conquista supone la apropiación de un espacio connotado como vacío y al mismo tiempo habitado. Los enemigos, los indios – los otros –, son registrados en una contradicción que sin embargo está naturalizada en la cultura del siglo XIX: no son nadie, son la vaciedad misma, y al mismo tiempo (y aún cuando los censos registran el número reducido de los integrantes de sus tribus y su dispersión en el ancho territorio) son sujetos amenazantes e impedimento poderoso contra la avanzada del progreso.

El viaje a la Patagonia Austral y La conquista de quince mil leguas, de Estanislao Zeballos, publicadas en 1878, se convierten en lectura sumamente útil, en relación con la campaña militar de Julio A. Roca.

Hacer un rastreo de todos los viajeros que recorrieron la Patagonia, excedería el marco de este trabajo. Por lo tanto voy a detenerme en algunos de ellos para ver de qué manera ese espacio inmenso y vacío produce viaje y produce, y esto es lo que más me interesa, escritura.

Estos relatos de viaje al mismo tiempo que se deleitan en su gesto anecdótico y autobiográfico intentan convertirse en inventarios culturales. El gesto liviano de un viajero curioso, que alentado por alguna lectura juvenil de Marco Polo, de Simbad el Marino y movido por su curiosidad hacia tierras desconocidas,⁴ disfraza el interés de apropiación y conquista, apelando a una retórica que ya ha sido utilizada con anterioridad, que convive

³ Cf. *Literatura argentina y realidad política*, 1964, e *Indios, ejército y frontera*, 1982.

con nuevos modos de representación, y que muchas veces – por diversas razones – no es explícita.

Los textos interactúan con convenciones y exigencias de una narrativa y a la vez codifican la autoridad de un observador, que es un viajero, erudito, – historiador y novelista –, letrado urbano y siempre extranjero, porque aún cuando ha nacido en Buenos Aires, siempre, su referencia y su punto de definición, es la cultura europea.

Entonces, la voz que se compone para dar sentido en tanto autoridad al relato, es una voz veraz (creíble) que puede desplegar claves de interpretación en torno a una geografía exótica y perturbadora. Es una voz autorizada.

A partir de 1879, se produce el cierre de la Conquista del Desierto, el sometimiento y el exterminio del indio ya son un hecho y se institucionaliza la república conservadora hasta 1916. En este contexto unos pocos años después, el entonces periodista Roberto J. Payró es enviado por el periódico *La nación*, de Buenos Aires, a la zona sur del territorio argentino para escribir una crónica de viaje destinada a los lectores del periódico.⁵ Las crónicas son publicadas entre mayo y septiembre de 1898 y a fines de ese año se editan como libro con el título de *La Australia Argentina; excursión periodística a las costas patagónicas, Tierra del Fuego e Isla de los Estados*.

⁴ Escribe Francisco P. Moreno en el primer capítulo de su libro: *“Niño aún, la lectura de las aventuras de Marco Polo, de Simbad el Marino y de las relaciones de los misioneros en la China y el Japón publicadas en los Anales de Propaganda Falte, hecha en alta voz en el refectorio del colegio, despertó en mí un vivo deseo de correr tierras”*. De este modo, el deseo de comenzar a viajar se inscribe en el espacio del placer y la ensoñación infantil.

⁵ Payró se embarca en el buque Villarino, donde conoce al científico Francisco P. Moreno. La expedición se divide en Santa Cruz. Moreno formará parte de la comitiva que se adentrará en el territorio mientras que Payró permanece en el buque que bordeará la costa hacia el sur, haciendo escala en algunos puertos. La excursión tendrá lugar desde el 10 de febrero al 12 de mayo de 1898. Y las crónicas son publicadas a partir del mayo de ese mismo año hasta convertirse en el libro que prologa Bartolomé Mitre, en ese entonces director del periódico *La nación*.

La escritura de esta “excursión” nos presenta un narrador cuya función concreta se constituye a partir de la recopilación de relatos. Allí donde las crónicas de la conquista, las memorias de las expediciones científicas y los relatos de los viajeros ingleses construyen un narrador cuya función primordial es escribir, inventariar, dar cuenta de la propia experiencia, Payró recoge los relatos de los otros y la estrategia de escritura de su propio viaje, al mismo tiempo que valida esos relatos y se apropia de ellos al darles voz en el texto, se sostiene en la experiencia que él no realiza y que está narrada por el otro.

El narrador receptor entonces escucha, observa, anota los relatos del gobernador, del juez, de los lugareños de los bares, de los estancieros, los gurdacárceles, los científicos, los demarcadores de límites, los telegrafistas, los pioneers, los pobladores recientes. Y escribe in situ. No es la escritura del recuerdo. No hay aquí el paso del tiempo, la escritura desde lejos. No hay distancia. Se escribe y se envían para ser publicadas con una periodicidad previamente pactada.

Las voces de estos narradores – muchos de ellos transculturados y todos sometidos a la experiencia de haber cruzado la frontera – componen un entramado que Payró organiza y distribuye en el relato de su propia excursión. Por su parte la voz ausente del indio patagónico se cristaliza, y su presencia se instala en tanto objeto profusamente descripto en las voces informantes y, a su modo, rudimentariamente etnográficas de los narradores convocados por Payró.

Payró no se adentra en territorio patagónico, hace sólo algunas excursiones, se instala en la isla de los Estados y allí permanece, recreando el espacio de aislamiento y soledad propio de un escritorio, de un gabinete urbano de trabajo y constituyendo ese espacio como espacio de lectura y escritura. En la emulación de un panóptico patagónico, se imprime la idea de poder mirar, escuchar, escribir, leer y al mismo tiempo: tomar distancia. Es el discreto encanto, propio de la cultura burguesa de la ciudad finisecular, que si bien es descripto profusamente en el texto

como aventura de riesgo, remite a nuevos modos de viajar y prefigura la promisoría industria del turismo.⁶

En los relatos recogidos, Roberto J. Payró lee los signos de una modernidad precaria azotada por la barbarie. Los pueblos, las ciudades, los puertos, las estancias próximas, la costa, todas las zonas recorridas son siempre zonas de fácil acceso. Los indios están lejos, tierra adentro. Su texto, totalizador, conceptualiza el escenario con sustantivos provenientes de la agricultura: el desierto es un almácigo, el desierto es un semillero.

Jorge Morgan, subprefecto de San Juan del Cargamento relata a Payró la caza de guanacos de los indios onas. Morgan es presentado en el texto como “muy versado en las costumbres de los indios, con quienes ha vivido largo tiempo, y que me ha proporcionado muchos y muy curiosos informes”.⁷ El apasionante relato de Morgan, construye una escena en la que la destreza de los indios contrasta con la torpeza del blanco: el blanco no sabe caminar, no sabe ver el animal furtivo, no tiene la puntería del indio, no sabe adiestrar a sus perros, se cansa pronto, no sabe cargar el animal muerto. Munido de una rémington (absolutamente inoperante frente a las flechas de los indios) a duras penas puede seguirlos sin hundirse hasta la cintura en los “pantanos de turba”. Cuando el relato finaliza, accedemos a una aprobación del narrador receptor reconociendo el tono de sencillez con que esta aventura de caza es contada, y a una extensa digresión

⁶ Es interesante comprobar la serie que este modo de viajar articula aún en el presente. Actualmente, muchas empresas turísticas de Buenos Aires, ofrecen a grupos reducidos de turistas, paquetes de turismo aventura, esto es, excursiones que consisten en recorrer territorios alejados, escalar montañas “peligrosas”, dormir a la intemperie, navegar ríos torrentosos en canoas, comer carne recién faenada, la posibilidad de la caza y de la pesca imitando las prácticas de los indios y una serie de experiencias que son promocionadas como itinerarios alternativos y de múltiples aventuras. Lo que estos turistas compran complacidos, y a costos considerables, no es otra cosa que una excursión sin riesgo, con guías que tienen estudiados todos los imprevistos.

⁷ PAYRÓ, 1982.

sobre la importancia de los perros en la caza. “Canis dingo de Australia, según los naturalistas” acota la voz letrada. Y como remate: el relato escueto pero efectivo de cómo los blancos roban a los indios sus perros adiestrados. “Y qué mucho que se roben los perros del indio cuando se les quitan sus hijos y sus mujeres?”⁸ El relato de Morgan vehiculiza también extensas parrafadas posteriores sobre los instrumentos de caza, las viviendas y las mujeres onas.

El blanco torpe es un estereotipo, convalida una figura usada en la retórica de otros viajeros. Y es una figura efectiva: acota la torpeza a un par de destrezas no adquiridas. La no adquisición de esas destrezas, que en la trama del relato se presenta como una falta, es en realidad un plus, es la marca de la diferencia, entendiendo la diferencia en términos de inferioridad. Las destrezas pertenecen a la zona de la barbarie. Carecer de ellas, es una marca de la civilización. Es el rudimento de una pertenencia.

Sin embargo el relato de Morgan, a la vez que declara carencias, explicita una destreza pero de otro tipo. La experiencia con, in situ, valida un lugar de enunciación. El blanco ha sido torpe para cazar guanacos, pero diestro para contarlos. El relato se presenta entonces como una compensación a la supuesta minusvalía.

Creo que no es posible dejar de lado el contexto de publicación de estas crónicas en el periódico *La nación*, de Buenos Aires. Este contexto configura un tipo de relato que, si bien se encuentra en la serie de los relatos sobre la Patagonia, toma distancia de esta serie en función de otras variables. Si reconocemos la nueva forma de comunicación que produce la prensa burguesa, lo que Walter Benjamín⁹ señalaba como una influencia precisa sobre la narración, esto es: la configuración

⁸ PAYRÓ, 1982. p.249.

⁹ Para Benjamin, “La prensa burguesa influye sobre la narración. Produce una nueva forma de comunicación: la información”. Cf. BENJAMIN, 1986.

de la información como tal, podemos leer en Payró gestos concretos en aras de esta información.

En primer lugar es preciso destituir las versiones fabuladas sobre el espacio patagónico, cuestionar el mito, eludir la leyenda, evitar la fantasía. Desvanecer la leyenda de los gigantes que inventó Pigafetta:

El fantástico historiador de viaje de Magallanes, los decía de cuatro varas de estatura (se refiere a los indios tehuelches), invención que corre pareja con la de que los tehuelches hablaron con el diablo, casi en presencia suya, con la de que los pájaros del pacífico se meten dentro de las ballenas, y con las de que un rey americano tenía dos perlas como huevos de gallina ...¹⁰

En segundo lugar, en el espacio en el que serán excluidas las versiones fabuladas, el texto enunciará los imperativos de la razón civilizatoria, será rico en sugerencias – ya no para la invención literaria, sino para la causa del proyecto modernizador. Los cóndores, que “vuelven voluntariamente al cautiverio” según el relato que entrega Mr. Wilson, otro narrador convocado por Payró, son imaginados en la perversidad civilizatoria y en el marco del ideario cientificista como “carteros” que llevan “paquetes de impresos bajo el ala”. Esto es: un bonito condor domesticado al servicio de la civilización. Y remata: “Eso sería mejor que hacerlos alzar muchachos en lás garras, como hizo Julio Veme, o construir nido como nuestro alto poeta”.¹¹ La función básica del relato, en los textos de Payró, es en término de Michel de Certeau “abrir un teatro de legitimidad para acciones efectivas”.¹²

¹⁰ PAYRÓ, 1982. p.113.

¹¹ Ibidem. p.98.

¹² De Certeau describe detallada y rigurosamente los espacios que el hombre común (“personaje de la épica actual”) usa, lee, posee a su modo. Viajar, habitar un espacio, recrear el propio espacio, en otro lado, son prácticas sociales que el análisis del historiador francés organiza en una lectura que considero de vital importancia para pensar la literatura de viajes y las biografías culturales de los viajeros que escriben. Cf. DE CERTEAU, 1996.

Bartolomé Mitre, en prólogo a la primera edición de *La Australia Argentina*, le escribe a Payró en 1898: “De su libro puede decirse que faltaba y llena útilmente un gran vacío”.¹³ Literario o geográfico este vacío quiere ser leído como una propiedad: “Su libro como comentario de un mapa geográfico hasta hoy casi mudo, importará la toma de posesión en nombre de la literatura, de un territorio casi ignorado (...)”.¹⁴

La explicitación contundente de Mitre diagrama el espacio y la función social de una literatura que debe escribir la vaciedad y poner posesivos a una cartografía inquietantemente silenciosa.

Más de 30 años después, Roberto Arlt, en una nueva versión del reporter viajero, pone su ojo en el “país del viento”¹⁵ y, siguiendo la línea de sus aguafuertes porteñas, ofrece para los lectores del diario (esta vez se trata de el periódico *El mundo*) la escritura de su viaje a la Patagonia realizado en 1934.

Como los exploradores clásicos me he munido de unas botas (las botas de las siete leguas) de un saco de cuero como para invernar en el polo, y que es magnífico para aparecer embutido en él en una película cinematográfica, pues le concede a uno prestancia de aventurero fatal, y de una pistola automática. Todavía ignoro si la ametralladora tira o no, pues me la prestó mi gran amigo Diego Newbery. Con las botas, el saco de cuero y la pistola enigmática espero descubrir más tierras y maravillas que sir Walter Raleigh ...¹⁶

La descripción sintética de la estampa del viajero, porta un homenaje a la figura del explorador clásico. Humor e ironía se ponen en juego cuando el narrador se coloca en la prestancia

¹³ PAYRÓ, 1982. p.9.

¹⁴ Ibidem. p.10.

¹⁵ La cita corresponde al título de una de las Aguafuertes que componen esta serie, publicada el 17 de enero de 1934. Cf. ARLT, 1997.

¹⁶ ARLT, 1997, p.33.

de “un aventurero fatal”. La rémington del relato de Payró es aquí una pistola, también llamada arbitrariamente ametralladora, cuyo enigma es que muy probablemente no funcione. La intención de este viajero: descubrir tierras y maravillas.

Cuando el autor de estas notas de viaje deja sentado que no pretende el bronce, ni el acceso a la Academia Geográfica, el objetivo queda esclarecido, éste es “estar en comunicación con mis lectores de *El mundo*”.¹⁷

Como Payró, Arlt también registra los signos de una modernidad precaria: construcciones inconclusas, puertos paupérrimos, ciudadanos indolentes, justicia corrupta, ferrocarriles insuficientes. La policía – describe Arlt – es una “creación teórica destinada a abastecer de vituallas a tres milicos estólidos y a un comisario violeta, que cuenta las costillas de los perros que pasan”¹⁸.

“Yo soy el turismo” nos dice el viajero y, para justificar su aseveración, vuelve a remitirnos a su estampa indumentaria “mitad inglesa y mitad linyera”. La figura del turista adquiere la fisonomía del cazador. “Cazando a dentelladas”, una aguafuerte publicada el 17 de febrero de 1934, podría leerse como la reescritura del relato de Morgan en el texto de Payró. Los cazadores ya no son los indios, sino los estancieros que emulan, en la lectura irónica de Arlt la “cacería regia” del señor feudal. Los perros, también actores destacados de la escena, son los grandes protagonistas. Y nuevamente, los blancos son torpes: a veces matan a sus propios canes, temen al jabalí al que intentan atrapar y terminan matandolo a garrotazos en la cabeza.

La figura del blanco inútil cobra aquí otras dimensiones, su construcción no está sostenida en la comparación con la destreza de un otro al que hay que denostar. Ese otro ya no es visible. No hay indios en el relato de Arlt y quedan pocos y muy dispersos en la Patagonia. La torpeza del mal cazador blanco ya

¹⁷ ARLT, 1997, p.35.

¹⁸ Ibidem. p.77.

no es un plus, es puro deficit, parodia las figuras del viaje civilizador, de la razón modernizada, y el relato se exaspera cuando nos informa que los jabalíes no son oriundos de la zona, fueron importados a Nahuel Huapi por el estanciero Anchorena, y además devoran miles de corderos por año. El patetismo del relato de caza, delinea desde el humor sardónico, una crítica despiadada, que no necesita referir las destrezas bárbaras para legitimarse.

En su recorrido por el Valle Encantado del Traful, Arlt encuentra en la naturaleza todas las formas posibles del relato fantástico, de los relatos góticos, de las historias de castillos medievales. Y da curso a este modo de mirar. Quedan aquí validadas las versiones fabuladas:

uno tiene la sensación de que está viviendo y no soñando. Entonces se dice: He salido de la tierra, esta zona no pertenece ya a la República Argentina.¹⁹

Arlt recupera el desierto para la literatura y paga el precio de este gesto. El desierto literario no puede ser cartografiado en el plano de la República. El ojo de Payró completa el mapa de la nación, incorpora un territorio. Arlt, 30 años después, contribuye con esta incorporación: también pone palabras a la mudez cartográfica que explicitaba Mitre. Pero su narración no se congela, no se sabe universal. Propone un recorrido cuyo acto de enunciación no es la instauración de un itinerario.

La pertenencia de ambos escritores argentinos a la historia de una sociedad que los modela y a la que modelan, circunstancia que Edward Said²⁰ deslinda rigurosamente de la determinación mecánica de la ideología, la clase o la historia económica diseña la escritura de una geografía inquietante cuya perplejidad y misterio traspasan las fronteras de la pura representación.

¹⁹ ARLT, 1997. p.74.

²⁰ SAID, 1993.

BIBLIOGRAFIA

- ARLT, Roberto. *En el país del viento*; viaje a la Patagonia (1934). Edición y prólogo de Sylvia Saítta. Buenos Aires: Ediciones Simurg, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre el programa de la filosofía futura*. Buenos Aires: Planeta-Agostini, 1986.
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano*; artes de hacer. Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente. Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. México DF, 1996.
- PAYRÓ, Roberto J. *La Australia Argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- SAID, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: Anagrama, 1993.

Bioy Casares: o pós-colonial no Museu

Graciela Ravetti

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

“Qualquer coisa é símbolo de qualquer coisa” é um dos lemas que direcionam a trama de *Plan de evasión*, de Adolfo Bioy Casares, em que a figura do intelectual, titubeante diante dos signos da cultura que se dissemina em diversas instâncias narrativas (Nevers, o narrador, Castel), debate-se entre a demoníaca arbitrariedade total e a liberdade do caminho aberto para a construção, entre a reprodução do legitimado (europeu/metropolitano) e a consagração do periférico (latino-americano), que aparece com as nuances do novo, do humanitário, do revolucionário, do desestruturante e, por isso mesmo, perigoso, nauseabundo, marginal, incompreensível. Em *La invención de Morel*, o narrador coloca-se como escritor e também como perseguido por uma justiça ofuscada pelo aparelho de informação moderno, em um «inferno unânime». Pelo menos é o que se depreende dos projetos do Capitão (*Plan de evasión*) e de Morel (*La invención de Morel*). Enquanto o narrador principal de *Invención* elabora sofregamente seu discurso tateando às cegas, as notas (*N. del E.*) lhe corroem os alicerces. Amar Sánchez sugere que textos como esses

parecem reconhecer duas condições fundadoras das representações que contêm: de alguma forma sempre se propõem como relatos pouco confiáveis, (...) em segundo lugar, seu narrador, instalado em uma relação contraditória de distância e sedução com esse mundo a que não consegue pertencer totalmente, é o encarregado de falar dele e, portanto, de instalar no centro de sua escrita a tensão entre o desejo (e a utopia) e a rejeição (do inferno).¹

Comparado ao concreto cimentado da cultura européia, a latino-americana aparece como um campo fértil para a experimentação, onde os Pedro Castel e os Morel põem em prática suas utópicas máquinas de criar novas humanidades experimentais.² Em *Invención*, o cenário é, como em *Plan*, uma ilha, na qual *gente branca* construiu um museu, uma capela e uma piscina. Afirma Andreas Huyssen que não é a consciência de tradições certas o que marca os começos do museu, mas sua perda, combinada com um desejo estratificado de (re)construção. Uma sociedade tradicional sem um conceito secular e teleológico de história não precisa de um museu, mas a modernidade é impensável sem seu projeto museológico.³ Mas, o que acontece com o museu de uma sociedade pós-colonial?

Esse museu é bem diferente de um museu tradicional – “chamo-o assim porque assim o chamava o mercador italiano (...). Poderia ser um hotel esplêndido para umas cinquenta pessoas ou um sanatório”, explica o narrador – e, a princípio, desperta a perplexidade no leitor e no narrador pela localização não habitual de um edifício que, tradicionalmente, abrigaria uma instituição cultural. Huyssen fala da função do museu de permi-

¹ AMAR SÁNCHEZ, p.12. A tradução das citações é de responsabilidade da autora.

² Pedro Castel é o capitão do romance *Plan de evasión* e Morel é o inventor de *La invención de Morel*.

³ HUYSEN, 1996. p.18.

tir negociar e articular uma relação com o passado que é também, sempre, uma relação com o transitório e com a morte, a nossa incluída.⁴ No caso da cultura latino-americana, o museu implica uma outra negociação: com a cultura metropolitana e seus museus (modelos) que expõem, obscenos e desvergonhados, os produtos dos roubos e latrocínios culturais, ao mesmo tempo em que deixam às claras a impunidade internacional dessas operações de presumível salvamento cultural, “e o exercício da força brutal, inclusive do genocídio, [que] está palpavelmente presente nas próprias peças expostas...”.⁵ Com a aparente inocência e a instável sensação de estar descobrindo tramas e arquivos secretos, Bioy Casares arquiteta uma representação da América Latina com dados provindos, se não da Biblioteca (amíúde inacessível e insuficiente, já que Bioy nunca se vê diante da Biblioteca de Babel), pelo menos de um vasto e inefável arquivo disseminado em vagos pertences de desconhecidos, supostos familiares e duvidosos amigos, onde o acaso consente, às vezes, que um argumento seja exposto, nunca para tranqüilizar, e sim para abrir novas e mais radicais conjeturas, sugerir outros possíveis arquivos. Alguns desses achados (em *Invencción*) acabam indo para o museu, como fetiches da sobrevida (imortalidade) e do controle do tempo e da História. Um museu cujo propósito explícito é algum tipo de imortalidade.

Ler *La invencción de Morel* e *Plan de evasión*, como formas de representação da América Latina, é procurar os caminhos pelos quais se descortina uma topografia de típico caráter pós-colonial, cujas contradições e indefinições (da ordem da enunciação representada) deixam patentes os trabalhos de, por um lado, inventar uma tradição legível e, por outro, desdizê-la ou interrompê-la. Creio que tanto *Invencción* como *Plan* são romances que podem ser lidos dentro de um gênero, a ficção metat testemunhal (autoficção), que seria aquela que respeita e, ao mesmo

⁴ HUYSEN, 1996.

⁵ Ibidem.

tempo, parodia e destitui o modelo já clássico do testemunho, de grande importância no espectro literário da América Latina. Por um lado, ironiza-o, por outro, legitima-o, ao deixar em evidência seus mecanismos de produção. Se o gênero não-ficcional (testemunho narrativo, reportagem, pesquisa jornalística) se propõe como escrita que exclui o fictício e trabalha com material documental, nem por isso se quer programaticamente “realista”:

põe o acento na montagem e no modo de organização do material, rejeita o conceito de verossimilhança como ilusão de realidade, como tentativa de fazer crer que o texto se (con)forma como o real e pode refletir fielmente os fatos. Entre a notícia jornalística e a escrita do relato se encontra a *reprodução mecânica*, quer dizer, os meios tecnológicos. Vemos a categoria de reprodução bastante mudada: da noção de reflexo realista tem-se deslocado para as tecnologias.⁶

Nessa intercessão de gêneros, que podemos teorizar hoje, uma combinação aparece como produtiva: ficcionalizar o gênero aproveitando tanto suas linhas de construção como as temáticas.

Em *Plan*, Bioy imagina uma escrita que encena um presente fantasmagórico, no qual quem escreve é um tipo de testemunha clandestina, de incerta situação ante a lei/justiça; quem narra em última instância, o eu que organiza o material escrito, é um arquivista de gabinete, a salvo em suas variadas guaridas (espaciais e escriturais), que se debate frente a um presente impossível de narrar, hermético, um espaço simbólico não representável, com identidades igualmente fantasmais. Não só o tempo mas também o estatuto da escrita vão-se travestindo de carta a testemunho, a informe, a testamento.

Diz Ricardo Piglia, em *Prisión perpetua*, que o romance moderno é um romance carcerário, que narra o fim da experi-

⁶ AMAR SÁNCHEZ, 1992. p.27.

ência e, quando não há experiências, o relato avança em direção à perfeição paranóica. O vazio se cobre com o tecido persecutório das conexões perfeitas, a estrutura fechada, *le mot juste*. Aceitar, contudo, afirmações como essa depende da noção de experiência que se utilize. O sujeito, acredito, constitui-se sempre mediante experiências, experiências com o outro e com a natureza em suas diversas manifestações. Saer, quando polemiza com o comentário de Borges, no sentido do caráter de romance de aventuras de *Invención*,⁷ diz que Morel tenta eternizar nada mais do que sucessos banais, mas essa banalidade é só aparente, já que no interior dos personagens está acontecendo algo cuja intensidade, explica Saer, é maior do que qualquer aventura em espaços abertos: “a percepção contínua, confusa, árdua, do mundo e do tempo, e a rede intrincadíssima de experiências que a existência dessa percepção pressupõe”.⁸

A trama do enredo espelha-se na trama discursiva e a partir daí desestabiliza o gênero de não-ficção ou testemunhal em vários sentidos: a) inventa registros pretensamente documentais (cartas de punho e letras de pessoas desaparecidas); b) dispõe desse material estabelecendo uma possível lógica que rasura (mas não elimina) a dos autores dos documentos, introduzindo a suspeita e a incerteza sobre a veracidade do material documental e, portanto, da própria natureza do arquivo; c) aproveita os modos de construção da história, entre as verdades e as mentiras do registro histórico:⁹ tenta dar sentido aos dados proporcionados pelos documentos, ou seja, tenta utilizar os textos em uma paródia do trabalho historiográfico (à Historia a que só temos acesso por documentos, cuja validade é referendada por

⁷ Afirma Borges, no “Prólogo” de *La invención de Morel*: “O romance de aventuras, ao contrário, não se propõe como uma transcrição da realidade: é um objeto artificial que não tem nenhuma parte injustificada”. Cf. BORGES, 1953. p.12.

⁸ SAER, 1997. p.169.

⁹ HUTCHEON, 1991. p.152.

escribas, cuja validade depende de nossa crença nas instituições e na veracidade desses mesmos escribas...). Dominick LaCapra¹⁰ afirma que nenhum dos documentos ou artefatos utilizados pelos historiadores é uma evidência neutra para a reconstrução de fenômenos que, segundo se presume, têm uma existência independente, exterior a esses documentos e artefatos. As tramas históricas, então, são da natureza da narração, e as lacunas entre documentos são preenchidas pela imaginação técnica e pela linguagem especializada para dar uma pátina de documental ao que é, na verdade, uma especulação sobre possíveis efeitos de causalidade. A trama é, dentro dessa lógica, essencial à história, assim como é, sabemos, essencial para a construção de identidades.

Segundo Borges, no prólogo à primeira edição de *La invención de Morel*, são inexatas as afirmações que se referem ao escasso interesse pela trama no século XX; pelo contrário, Borges estima que a trama é a ponta do iceberg da literatura deste século, com ilustres representantes, como Kafka. Hutcheon¹¹ lembra que a obsessão de Thomas Pynchon pelas tramas – narrativas e conspiratórias – é ideológica: seus personagens descobrem (ou fazem) suas próprias histórias, em uma tentativa de impedir ser eles mesmos vítimas passivas das tramas comerciais ou políticas dos outros. Acredito serem as tramas de Bioy, nos relatos mencionados, exercícios de concentração teórica na procura de representar um *locus enunciativo* que pode ser lido na articulação com a História e com outras manifestações discursivas – como na leitura de Borges feita por Eneida Maria de Souza.¹² Poderíamos sustentar, com Ana Maria Amar Sánchez, que esses

¹⁰ HUTCHEON, 1991. p.161.

¹¹ Ibidem. p.159.

¹² Segundo Souza, “a saída é conseguir articular o conceito de ficção com o da História, assim como o estatuto da estética borgiana com outras manifestações discursivas”. E acrescenta: “Na virada do século, constata-se o poder de uma literatura que se notabilizou pelo altíssimo grau de potencialidade e de desapego aos marcos históricos, ao retraduzir poéticas narrativas que pertencem tanto ao século passado quanto ao atual.” Cf. SOUZA, 1999. p.40.

relatos de Bioy Casares pertencem a “um extenso corpus de formas de representação nas quais se discute, define, constrói, uma imagem do latino-americano”.¹³ Amar Sánchez utiliza o conceito de representação não no campo semântico da mimese nem no da semelhança, ou no da imitação do real, e sim como um princípio organizador de sentidos:

As representações constituem o imaginário, dependem de posturas dos sujeitos e, por isso, são esquemas classificatórios e valorizadores que constroem significações. Os modos de representação estabelecem múltiplas relações entre os textos e geram uma *figura* produtora de sentidos novos, que não estão prontos previamente no objeto.¹⁴

Bioy trabalha com vários níveis de tramas que implicam um tipo de composição multifacetada na qual elementos de narrativa policial, fantástica e realista se entrecruzam para serem depois transformados, na forma e no significado. Um primeiro nível baseia-se nas ações prefiguradas pela narrativa “do mundo”, as que são facilmente codificadas e recodificadas de forma permanente pelo intercâmbio cultural comunitário. As pessoas narram incessantemente umas às outras o mundo em que vivem, nomeiam a natureza, estabelecem causalidades, afirmam continuidades, ordenam, descrevem. Essa incessante narratividade social forma a base de um nível de trama que Bioy Casares utiliza para conferir ao texto o ar realista e o teor costumbrista. Por outro lado, a problematização da referência e da leitura possível da trama introduz outro patamar que pode ser visto como uma estratégia utilizada desde a época da colônia, quando Guamán Poma “inventava” já não um sujeito enunciador, operação bastante conhecida e previsível, mas um sujeito “receptor” (o rei), estabelecendo nesse pacto representado na (auto)ficção, não só uma escrita mas também uma especulação sobre modos de agir

¹³ AMAR SÁNCHEZ, 1996. p.2.

¹⁴ Ibidem. p.3.

e de reagir, mapas heurísticos nos quais o leitor poderia vir a incluir-se. A problematização da história passa não pela negação irracional de sua existência, mas pela “afirmação da natureza social e institucional de todas as posturas enunciativas bem como por sua fundamentação representativa”.¹⁵ As tramas *auto-raís* elaboram-se paralelamente às tramas *históricas*, comprováveis nos textos da história que aparecem como subtextos dos romances, como o caso Dreyfus, que é insistentemente mencionado. O que é a História para Bioy? Um referente tão claro e disponível como qualquer ficção escrita, um conjunto de textos que podem ser lidos e reescritos. “O romance é, ao mesmo tempo, uma inserção referencial e a invenção imaginária de um mundo.”¹⁶

O segundo nível é o da consideração especulativa de movimentos possíveis, produtos da elucubração intelectual e que determinam o aspecto fantástico. Se o referente é simplesmente uma entidade discursiva, então sua transformação em narrativa fantástica ou realista é um jogo ficcional que não diz nada sobre a realidade do mundo e sim sobre o poder humano de compreender esse mundo e essa realidade, e as formas de se relacionar com eles. A função especulativa do texto ficcional permite (e obriga a) experimentar formas de relação com as outras pessoas e tem uma função heurística poderosa.

Uma leitura alegórica de *Invenición* poderia partir da conclusão de que o narrador é uma representação possível de um intelectual pós-colonial que, enfrentando os signos transplantados de uma cultura outra, embora mais prestigiosa (falam francês, observa o narrador), debate-se na tentativa de entender, interpretar, situar-se. Contando com a explicação de Morel (o colonizador?), ele consegue propor uma gramática para a decodificação, embora esse discurso tenha sido recebido pelo

¹⁵ HUTCHEON, 1991. p.183.

¹⁶ Ibidem. p.187.

narrador como “repugnante e desordenado” (contra qual ordem?). É assim que o narrador lê as páginas amarelas de Morel para se inteirar, finalmente, da natureza do que ele próprio está vendo e vivendo. Até então, ele chega a perceber-se sempre como o outro, portador da “peste”, tornado invisível pelo “ar pervertido dos baixios e uma deficiente alimentação”; imagina-se num manicômio ou como sendo “um viajante entre os mortos”.¹⁷ Curiosamente, o único ser “real” de toda a ilha, o narrador tem a sensação desagradável de ser o *outro* e carece de parâmetros para encontrar-se a si mesmo.

Um segundo movimento advém logo que o narrador percebe que “a verdadeira situação não é a descrita nas páginas anteriores; que a situação que vivo não é a que eu acredito viver”. Tenta, então, incluir-se na situação de quem observa a partir da margem (os pântanos), embora de um jeito acanhado. Só através de estratégias de simulação engana (e engana-se) o suficiente como que para *parecer que faz parte* desse grupo de pessoas (modernas, elegantes, estrangeiras), que se apresenta fechado e completo em si mesmo, indiferente, ante seus olhos, ora indignados, ora irados, sempre fascinados. O narrador afirma:

Senti repudio, quase nojo, por essa gente e sua incansável atividade repetida. Apareceram muitas vezes, acima, na beirada. Estar em uma ilha habitada por fantasmas artificiais era o mais insuportável dos pesadelos; estar apaixonado por uma dessas imagens era pior que estar apaixonado por um fantasma (talvez sempre queremos que a pessoa amada tenha uma existência de fantasma).¹⁸

Da perspectiva habitual de se ver e interpretar o mundo, com as regras de uma dada coerência, a realidade se propõe, agora, “mudada, irreal”: aqueles a quem o narrador tanto temia eram só sombras, espectros produzidos por uma máquina. A noção de museu parece também outra.

¹⁷ BIOY CASARES, 1953. p.80-81.

¹⁸ *Ibidem*. p.113.

Pergunta-se Huyssen qual é a diferença que se encontra no museu: será que a materialidade real, física, do objeto de museu, do artefato exibido, possibilita uma experiência autêntica, frente à irrealidade sempre fugaz da imagem na tela da televisão ou do cinema? Como na cultura humana, responde Huyssen, não existe o objeto em si, anterior à representação, então, o que temos no museu, não é mais do que um conjunto de objetos fora do contexto, expondo sua alteridade, “o objeto de museu como hieróglifo histórico mais do que simples peça banal de informação, sua leitura como ato de memória, sua própria materialidade como suporte de sua aura de distância histórica e transcendência no tempo”.¹⁹ O narrador de *Invención* vive experiências limites – inclusive sua própria morte – na construção do objeto de museu em que o importante não é a experiência que se oferece ao público mas a que o próprio objeto-de-museu é capaz de viver. Um cinema sem espectadores, como pensa Saer, só com protagonistas, em que tudo é imagem e nada é ser.²⁰

A inclusão do narrador no museu tem um preço, a vida, porque para que as imagens tenham alma as pessoas de quem foram tomadas perdem a sua. O paraíso privado, que é o museu para Morel, significa que ele e seus amigos mais íntimos serão perpetuados com seus atributos. Se uma maneira de julgar as atividades do museu, segundo Huyssen, é determinar até onde ajuda a vencer a ideologia da hierarquia de culturas, também é fundamental observar até que ponto e como o museu se abre a outras representações, permitindo colocarem-se em primeiro lugar os problemas de representação, narração e memória em seus programas e exposições.²¹ Será que podemos pensar, também, que o narrador, em um ritual desesperado, dá sua vida para que as imagens do museu ganhem consciência?

¹⁹ HUYSSSEN, 1996. p.26.

²⁰ SAER, 1998. p.165.

²¹ Ibidem.

Por um lado, perpetuar-se; por outro, a possível utilidade da máquina para se recompor as presenças dos mortos. Finalmente, depois de teorizar durante todo o romance sobre os motivos de sua própria escrita, o narrador assume que seu propósito é salvar as imagens com o relatório que laboriosamente escreve: “Dói pensar que minha ignorância, preservada por toda a biblioteca – sem um livro que possa servir para trabalhos científicos – quiçá também as ameace”.

Finalmente o narrador compreende tudo, o funcionamento das máquinas e os sistemas de proteção. A primeira experiência consigo mesmo, que ele designa como imprudência, é reproduzir sua mão, que passa a ser mais um objeto no museu. A vida, torna-se, então, intolerável, despida da esperança de vir a ser parte desse universo, representado pela figura de Faustine. Diante da impossibilidade de “saber” e com a única certeza da elucubração eterna, da conjectura perpétua, o narrador pensa que “quiçá eu atribua a Morel um inferno que é meu. Eu sou o apaixonado por Faustine, aquele capaz de matar e de se matar; eu sou o monstro”.²² É nesse estado de ânimo que o narrador decide se incluir, às custas da própria vida, na cultura alheia:

Entre nesse mundo; já não se pode suprimir a imagem de Faustine sem que a minha desapareça. Alegra-me também depender – e isto é mais estranho, menos justificável – de Haynes, Dora, Alec, Stoever, Irene, etcétera (do próprio Morel!).²³

O consolo é morrer, “assistindo a um resultado tão satisfatório”, uma imagem no museu no qual o narrador (venezuelano, argentino?) se inclui tão bem entre esses brancos falantes de francês (embora um francês tão perfeito que parece falado por latino-americanos), que qualquer espectador poderia se enganar e não perceber a inclusão clandestina. O romance termina com o de-

²² BIOY CASARES, 1953. p.149.

²³ Ibidem. p.151.

sejo do narrador de, no futuro, aparecer um homem que, baseando-se no seu informe, invente uma máquina capaz de reunir as presenças desarticuladas e faça com que o narrador entre, finalmente, na consciência de Faustine. “Será um ato piedoso”, augura.

BIBLIOGRAFIA

- AMAR SÁNCHEZ, Ana María. *El relato de los hechos*; Rodolfo Walsh: testimonio y escritura. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1992.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María. Espacio y representación. La construcción de América Latina. *Boletín/5*. Rosario: Centro de estudios de teoría y crítica literaria. Oct. 1996.
- BIOY CASARES, Adolfo. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecce Editores, 1953.
- BIOY CASARES, Adolfo. *Plan de evasión*. Buenos Aires: Editorial Kapeluz, 1974.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUYSEN, Andreas. Escapar de la amnesia: el museo como medio de masas. In: *Revista de crítica cultural*. Santiago de Chile, n. 13, nov. 1996.
- PIGLIA, Ricardo. *Prisão perpétua*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina/Ariel, 1998.
- SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica; Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1999.

Representações literárias da nação¹

Maria Zilda Ferreira Cury

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

O artista plástico brasileiro Siron Franco fez, há alguns anos, uma montagem da bandeira nacional com pequenos caixões de criança, diante do Palácio do Planalto, sede do governo brasileiro. Essa imagem da nacionalidade, dramática e contundente, construída no coração político do país, dissolve, pelo avesso, a idéia mesma de nação, contundentemente revelando-a na crueza da sua face de morte, de futuro abortado.

Uma tal leitura do símbolo nacional por excelência evidencia para nós, brasileiros do ano 2000, como a questão da nacionalidade se nos apresenta ainda de forma dilacerante. E isto mesmo num tempo em que o conceito vem sendo questionado pela universalização dos mercados, em que a questão das “pátrias nacionais” foi, de certa forma, desqualificada pela visão mais marcanamente globalizada da assim chamada pós-modernidade.

¹ Parte deste texto foi publicada em: CURY, Maria Zilda Ferreira. Pátria amada, pátria amarga: momentos da idéia de nação. *Ensaios de Semiótica: cadernos de Teoria da Literatura*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, v.28-29, 1994-1995. p.133-142.

A questão do nacionalismo, em suas diferentes feições, vem sofrendo, contemporaneamente, relativo desprestígio no interior da reflexão teórica em favor de uma visão mais globalizada da cultura. Nas formulações dos mais variados campos das Ciências Humanas como a política, a economia e o universo de disciplinas ligadas ao estudo da literatura, privilegiam-se, hoje, recortes mais abrangentes, recolocando sob novos prismas questões como influência, globalização das informações e das conquistas, universalização e remanejamentos no interior da cultura. Esta visão tem se mostrado hegemônica, embora não seja exclusiva.

Por um outro lado, as referências à nação continuam extremamente recorrentes entre nós. Basta lembrar os acontecimentos dramáticos que cotidianamente assistimos no país como assassinato de menores, massacre de índios, lutas pela posse da terra, desemprego, fome. O apelo para encaminhamento de tais questões recorre quase sempre à afirmação da cidadania, ao resgate da dignidade da nação que, de uma forma ou de outra, pertencem ao campo de significação do nacionalismo, de um conceito, mesmo que fluido, de nação. Parece-me, pois, pertinente a reflexão sobre o tema, reiterando sobretudo este seu aspecto de constância no pensamento intelectual brasileiro, procurando captá-lo em momentos de fundação, de configuração de seu perfil enquanto discurso explicativo e caracterizador. Especialmente se levarmos em conta a tradição política autoritária da América Latina, onde os processos de modernização, mesmo quando representam avanços econômicos, são preenchidos com um sentido socialmente excludente e politicamente autoritário. Esse é um ponto que recorre quando se olham as conquistas do mundo atual, marcado pela globalização e pelo multiculturalismo. As condições de democratização da cultura englobam a reflexão sobre os seus sentidos históricos e sociais e sobre sua destinação.

Os textos considerados fundacionais deixam traços, como em um palimpsesto, nas nossas sociedades contemporâneas.²

² Cf. ACHUGAR, 1997.

Na sua capacidade de atualização, talvez se insinue a hipótese de que naquilo considerado apressadamente como anacrônico e ultrapassado podem resistir lampejos visando o tempo presente e que seria digno por isso do resgate da memória. Como salienta Huyssen, um dos temas importantes da reflexão contemporânea é exatamente o “registro”, a recuperação de dados e lembranças:

Enquanto vamos nos aproximando do fim do século XX, e com ele do fim do milênio, nosso olhar se volta para trás com mais frequência, numa tentativa de armazenar dados e de nos situarmos no curso do tempo. Simultaneamente, porém, há um profundo sentimento de crise, frequentemente articulado à crítica de que nossa cultura está terminalmente doente de amnésia.³

Nestes tempos que se convencionou chamar de pós-modernos, o destino da memória no espaço da cultura contemporânea se apresenta, assim, como extremamente contraditório. De um lado, o processo de desqualificação da tradição e da origem enquanto chaves operatórias para o entendimento das trocas culturais é um movimento saudável. Sobretudo se pensarmos no “estar-no-mundo” de latino-americanos, ainda carente de um espaço de intervenção menos dependente e menos inferiorizado. É assim ferramenta conceitual útil à compreensão de um mundo sujeito a transformações vertiginosas e “sem dono”. Por outro lado, no entanto, todas as representações estão baseadas na memória, mesmo enfrentando o olhar retrospectivo problemas de representação em relação ao tempo e à forma. E o nosso olhar, ao recuperar imagens do passado, pode enformar uma postura mais crítica diante do presente.

O passado não está simplesmente ali na memória, mas tem de ser articulado para se transformar em memória. A fissura que se opera entre experienciar um acontecimen-

³ HUYSSSEN, 1997. p.12.

to e lembrá-lo como representação é inevitável. Em lugar de lamentar ou ignorar isso, esta separação deve ser compreendida como um vigoroso estimulante para a criatividade cultural e artística.⁴

O final de século XIX brasileiro, por exemplo, teve nas imagens de nação um momento privilegiado de sua configuração como discurso fundador, caracterizado principalmente pela invenção de um passado inequívoco, inquestionável, único para a nação. A multiplicidade ampla e contraditória da cultura é substituída, no discurso de fundação, por referências harmoniosas e homogeneizadoras, tomadas como representantes exclusivas.

O período referido distinguiu-se por uma busca de compreensão do país, já que a discussão sobre a modernidade que nos atingia tinha de ser posta. Havia, à época, um projeto modernizador para o Brasil, com implicações políticas e sociais, atrelado à proposta de higienização da sociedade, visando à entrada à força do país no concerto das nações desenvolvidas e o controle sobre o tecido social. A questão da modernidade foi marcada, entre nós, pela preponderância avassaladora do discurso médico, que entranhou de forma hegemônica todas as outras formas discursivas: a jurídica, a política, passando pela educacional e pela literária. O alvo visado era a formação do cidadão dócil, submisso aos valores do estado-nação e a consequente extirpação do diferente, do desviante que pudesse comprometer o todo organicamente equilibrado. A higienização proposta, atingindo os espaços familiar e urbano, tentava camuflar a efetiva face perversa, discriminadora e excludente da modernização.

O fruto podre em meio aos bons, o ramo morto passível de comprometer a transmissão da seiva para a árvore da nação, eram metáforas recorrentes a justificar ideologicamente a dupla exclusão: a do indivíduo *diferente*, mas, sobretudo, a do pensamento político dissidente, do cidadão relutante a conformar-se ao projeto de fortalecimento do estado controlador que se desejava para o país.

⁴ HUYSSSEN, 1997. p.14.

Um mesmo solo ideológico, porém, gerou discursos extremamente diversos diante do conceito de nação. Visa-se, aqui, a uma rápida passagem por alguns desses textos, sem pretensão de um levantamento abrangente.

Houve escritores que, como o poeta Olavo Bilac, incondicionalmente cantaram o progresso e essa modernização de cima para baixo, atrelando-os ao “amor à pátria” e ao nacionalismo. Houve os que, de forma contraditória embora, se rebelaram. Alguns discutiram de forma desconstrutora o momento que estavam vivendo: Raul Pompéia, João do Rio, Lima Barreto, Euclides da Cunha, Augusto dos Anjos. Está claro que não se trata de analisá-los a partir de uma visão maniqueísta, já que, mais ou menos contemporâneos à avalanche de discursos nacionalistas, sofreram esses escritores e intelectuais injunções ideológicas semelhantes. Recuperados no interior da tradição literária brasileira, no entanto, seus discursos podem apresentar diferenças significativas, propiciando novos recortes para se entender a história literária brasileira.

A poesia de Olavo Bilac, de que não se dissocia sua atuação enquanto intelectual e educador, é um dos pilares do discurso nacionalista fundador. Como um dos escritores mais lidos de sua época,⁵ colocou-se a serviço da ideologia nacionalista oficial, abraçando a concepção de Pátria, sempre com maiúscula, outorgando-se a missão de mentor da juventude e de defensor do serviço militar obrigatório. Articulador importante da visão de mundo das classes dominantes, coadunava sua poesia e sua militância nacionalista aos ideais cívicos de um Estado forte, pretensamente mediador de todas as classes, mas efetivamente representante dos interesses da classe no poder. Seus ideais de pátria, de nação são devedores da visão organicista que serviu e muito ao estado autoritário, acabando por se estabilizar como referência fundante do imaginário e da memória nacionais. Desse modo, na sua poesia, a identificação entre o eu lírico e a

⁵ Cf. LAJOLO, 1982.

pátria, alçada ao nível mítico, faz-se total, ambos dividindo a mesma metáfora organicista:

Pátria, latejo em ti, no teu lenho, por onde
Circulo! e sou perfume, e sombra, e sol, e orvalho
E, em seiva, ao teu clamor a minha voz responde,
E subo do teu cerne ao céu de galho em galho!⁶

Na sua poesia, os momentos de conflito são despidos de contradição, neutralizados no seu aspecto de luta social, para abrigarem-se no amorfo seio da pátria mãe, transformados em clichês patrióticos, amalgamados num passado homogêneo.

Como Bilac, outros escritores e intelectuais “organizaram” este grande discurso fundador que erigia a idéia de pátria como lugar de referência justificadora de uma prática social excludente e autoritária. É o caso de Afonso Celso, cujo livro *Por que me ufano de meu país*, desde o título, constrói-se como parâmetro exclusivo que define, que caracteriza num só movimento explicativo a nação como um todo de que só podemos ter orgulho. Sem fissuras ou contradições, esta imagem da pátria se apresenta intocável, colando-se atemporalmente a uma face imutável, perene:

(...) O teu passado é todo honroso;
O teu presente orgulho faz;
E que futuro portentoso,
Terra de luz, terra de paz!...

Lar da igualdade e do Direito;
Hospitaleiro e liberal,
Seja quem for, logo o teu peito
Depara abrigo maternal.⁷

Mas, se este discurso funda, na sua hegemonia, uma tradição vencedora – expressão de tendências conservadoras do ponto

⁶ BILAC, 1954. p.37.

⁷ CELSO, 1954. p.37.

de vista ideológico – ele não é exclusivo. Há como buscar no passado precursores de uma representação mais crítica, “desterritorializada” da idéia de pátria. Ao discurso homogêneo, contrapõe-se um tecido rasurado, construído a partir do fragmentário e do desvio.

Deslocando a idéia de nação enquanto discurso de positividade, a dissidência da visão despudoradamente cadavérica da nacionalidade que nos deu o poeta Augusto dos Anjos, por exemplo, nos mostra o quanto o passado como lampejo do irrealizado, para usar uma imagem cara a Walter Benjamin, pode iluminar o presente, mesmo enquanto representante de um discurso “perdedor”. A suave e elegante atmosfera da *belle époque* brasileira quebra-se com o grito bárbaro e dissolvente do poeta do *Eu*, seu livro de estréia:

Aquele ruído obscuro de gagueira
Que à noite, em sonhos mórbidos, me acorda,
Vinha da vibração bruta da corda brasileira.⁸

Tocar na corda, palavra etimologicamente pertencente ao campo semântico de “entranhas”, é o mesmo que tocar no sentimento mais profundo. Atribui-se, portanto, à nação a conotação sentimental de profundidade, de cerne, característica da época. Só que se trata, aqui, de uma vibração bruta, com a gagueira dos sonhos mórbidos, dos pesadelos.

Repudiando anarquicamente a idéia mesma de pátria, outro escritor, Lima Barreto, expõe em boa parte de sua obra os avessos perversos do discurso fundador: o triste fim do nacionalista sincero que foi Policarpo, personagem mais famoso entre os tantos que criou, a crueza do racismo de que é vítima Clara dos Anjos, a denúncia da perseguição aos operários anarquistas, que povoam sua obra jornalística. O percurso do narrador das *Recordações de Isaías Caminha* é igualmente desconstrutor do discurso supostamente igualitário de ascensão social através

⁸ ANJOS, 1982. p.84.

da instrução, discurso abraçado incondicionalmente pelo civismo educativo de Bilac. Outro personagem, o anarquista Bogóloff, explícita, com traços fortes, a consciência da onipresença nefasta, adversativa da idéia de Pátria:

(...) mas a Pátria, esse monstro que tudo devora, continuava vitoriosa nas idéias dos homens, levando-os à morte, à degradação, à miséria, para que, sobre a desgraça de milhões, um milhar vivesse regaladamente, fortemente ligados num sindicato macabro.⁹

Raul Pompéia, n' *O Ateneu*, através da desmistificação da retórica que embasava a formação das elites dominantes do Império, com seu discurso incendeia o “edifício” – lembre-se que seu romance termina com o incêndio do Ateneu – que dá o suporte educacional aos “homens da nação”. Republicano de primeira hora, como tantos outros intelectuais brasileiros, desilude-se com o novo regime e denuncia os interesses de classe sob a capa protetora do universalizante discurso fundador da República.¹⁰ *Vossos barretes frígios não passam de coadores de café* é a acusação que lança aos cafeicultores republicanos. A inversão da imagem do barrete frígio – símbolo da república – que o transforma em coador de café – símbolo dos interesses da elite agrária cafeicultora – é a metáfora que se reelabora em conceito destruidor da idéia de nação presente nos discursos “oficiais” da época.

Também diante das reformas por que vinha passando a cidade do Rio de Janeiro, palco da modernização que modificou-lhe o perfil transformando-a em cartão postal do Brasil moderno, a fachada a esconder uma cidade de escombros e miséria, também diante do famoso “Bota-abaixo” rejubila-se Bilac:

⁹ BARRETO, 1961. p.226. Para um desenvolvimento maior desses conceitos na obra de Lima Barreto, cf. CURY, 1981.

¹⁰ Cf. CURY, 1995.

No aluir das paredes, no ruir das paredes, no esfarelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbrio. A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino claro das picaretas abafava esse protesto impotente. Com que alegria cantavam elas – as picaretas regeneradoras! E como as almas dos que ali estavam compreendiam bem o que elas diziam, no seu clamor incessante e rítmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte!¹¹

Augusto dos Anjos, inovando na forma discursiva, com um uso deslocado do discurso científico, desmascara o aspecto superficial e ideologicamente encobridor das conquistas modernas entre nós e dos “*evolucionismos benfeitores que caminham entre os cadáveres*”, revelando o avesso desse cartão postal pintado para “mostrar-nos” como civilizados aos olhos estrangeiros. A metrópole revela-se, sob a aparente modernização proporcionada pela Ciência, a necrópole com sua face de podridão e morte. Um estranho *flâneur* atravessa o espaço urbano: um espaço em ruínas, um espaço de leprosos:

Como uma cascavel que se enrosca
A cidade dos lázaros dormia...
Somente, na metrópole vazia,
Minha cabeça autônoma pensava!¹²

À idéia de pátria amada, de natureza acolhedora, “de mãe gentil” – imagem presente, inclusive, no nosso hino nacional, contrapõe Augusto dos Anjos a orfandade da pátria amarga:

Sol brasileiro! queima-me os destroços!
Quero assistir, aqui, sem pai que me ame,

¹¹ BILAC apud SEVCENKO, 1983. p.31.

¹² ANJOS, 1982. p.96.

De pé, à luz da consciência infame,
À carbonização dos próprios ossos!¹³

Desse modo, a paradoxal simultaneidade do discurso científico e de sua negação dão à sua poesia feição de crítica histórica e política. Também ele se apropria do discurso médico-científico e se aproxima das teorias do caráter nacional que marcaram a época, na busca de uma alma brasileira, de traços que a caracterizem. Se isto é ponto a unir contemporâneos de mais variadas tendências, é, simultaneamente, o seu ponto de ruptura, o que o torna diferente aos nossos olhos e aos de seus contemporâneos. Se a fala de Augusto dos Anjos se reveste do aspecto da miséria do homem, da humanidade, como transição fenomenal da matéria, ao mesmo tempo situa tudo isto no Brasil e num Brasil concreto, fazendo uma intervenção dialógica nos discursos que circulavam na época. Com seu verso corrosivo, contrapõe à face moderna da civilização as suas entranhas de barbárie:

A civilização entrou na taba
Em que ele estava. O gênio de Colombo
Manchou de opróbrio a alma do mazombo,
Cuspiu na cova do morubixaba!

E o índio, por fim, adstrito à étnica escória
Recebeu, tendo o horror no rosto impresso
Esse achincalhamento do progresso
Que o anulava na crítica da História!¹⁴

À concepção da tradição e do passado pátrios como dignos de orgulho, contrapõe a podridão do *Lázaro da pátria*:

Filho podre de antigos Goitacazes
Em qualquer parte onde a cabeça ponha,
Deixa circunferências de peçonha,
*Marcas oriundas de úlceras e antrazes.*¹⁵

¹³ ANJOS, 1982. p.106.

¹⁴ Ibidem. p.84.

¹⁵ Ibidem. p.57.

O seu discurso desconstrutor encontra semelhanças com alguns outros. O do escritor-repórter João do Rio, por exemplo. Também ele tem uma visão fragmentariamente alegórica da cidade. O “escritor-repórter” assemelha-se ao *promeneur* baudelairiano a recuperar, mnemonicamente, as impressões que lhe marcaram a retina no seu andar pela cidade, nos passeios noturnos pelos prostíbulos, pelos lugares do ópio, das crianças assassinas, dos ladrões.¹⁶ Outro nostálgico *flâneur*, Gonzaga de Sá, personagem de Lima Barreto, perambula por um Rio de Janeiro em ruínas, sem possibilidade de reconstruir-se enquanto integridade subjetiva em meio à destruição das memórias afetiva e espacial.

O projeto modernizador do início do século revela, assim, o seu caráter paradoxal de “ruína já presente no edifício novo” e da ligação indissociável entre cultura e barbárie de que tanto nos fala Walter Benjamin. O posicionamento sobre a escravidão (que aproxima Augusto dos Anjos e Pompéia), sobre a miséria intelectual (que o aproxima de Lima Barreto), a dupla face de regresso e progresso a definir a modernidade convivendo com o atraso e a miséria que liga Augusto, Lima Barreto e Machado, as críticas à política republicana que unem os discursos desses todos, podem dar uma nova inflexão do olhar sobre o discurso fundador da nação, modificando-o enquanto referencial único. Desse modo, o cotejamento, as aproximações e diferenças com os discursos contemporâneos ao discurso fundador são indispensáveis para a memória do conceito de nação e para seu redimensionamento. Sempre pela contradição, todavia. Para abarcá-los, faz-se necessário o estabelecimento das pontes de aproximação, das fontes que serviram à formação dos diferentes estilos. O discurso dissidente cumpre função desorganizadora porque constrói-se como modo de tornar visível a relatividade dos lugares de todos os discursos, desterritorializando falas, mostrando que elas não são “naturais”, fazendo aflorar outras que, embora silenciadas ou perdedoras no embate de idéias, podem

¹⁶ Cf. CURY, 1996.

ser pinçadas pelo olhar de hoje. Para recuperar os conceitos de nação há que se buscar na tradição literária esses discursos em tensão dialógica.

Um retrato contemporâneo já não dirige nosso olhar apenas para uma linhagem majestosa, para evocações de herança e tradição. Há uma intervenção de simultaneidades que estendem nosso ponto de vista para fora, num número de linhas que ligam o sujeito a um mundo inteiro de situações comparáveis, complicando o fluxo temporal (...) ¹⁷

Se Bilac, Afonso Celso, Coelho Neto representaram o discurso vencedor, talvez, na esteira do que diz Borges, nosso presente possa “escolher” como precursores os representantes de uma tradição perdedora, não laudatória; talvez, como diz Water Benjamin, possa o nosso presente ser visado por uma tradição vencida. Não numa perspectiva linear, mas num espaço textual simultâneo em que o texto do presente busca, na experiência de choque trazida pelo fragmento do passado, o que este último guarda de irrealizado. E é justamente ao anjo da história benjaminiano que se refere Haroldo de Campos para falar dos sem-terra mortos em Carajás, usando da imagem forte da pátria “envergoncorroída”:

O anjo esquerdo da história

(...)

enver-

gonhada a-

goniada

avexada

-envergoncorroída de

imo-abrasivo re-

morso –

a pátria

¹⁷ SOJA, 1993. p.32.

(como ufanar-se da?)
apátrida
pranteia os seus des-
possuídos párias –
pátria parricida:
que talvez só afinal a
espada flamejante
do anjo torto da his-
tória cha-
mejando a contravento e
afogueando os
agrossicários sócios desse
fúnebre sodalício onde a
morte-marechala comanda uma
torva milícia de janízaros-ja
gunços:
somente o anjo esquerdo
da história escovada a
contrapelo com sua
multigirante espada po-
derá (quem dera!) um dia
convocar do ror
nebuloso dos dias vin-
douros o dia
afinal sobreveniente do
justo
ajuste de
contas ¹⁸

A nossa contemporaneidade, de que uma das facetas é expressão a visão forte da arte de Siron Franco a que nos referimos no início, pode “escolher” como precursor, no interior da tradição lida a contrapelo, um discurso desconstrutor. Dessa maneira pode o nosso presente “citar” o texto do passado, não no sentido de resgatá-lo do esquecimento, mas, antes, para celebrar um encontro intertextual na contradição de sua atualidade sincrônica.

¹⁸ CAMPOS, 1996.

BIBLIOGRAFIA

- ACHUGAR, Hugo. Parnasos fundacionais, letra, nación y estado en el siglo XIX. *Revista iberoamericana*. n. 178-179. Santiago: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 5. ed. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Civilização/Itatiaia, 1982.
- BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Numa e a ninfa*; obras completas. v. III, 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.
- BILAC, Olavo. Crônica, mar. 1904 apud SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BILAC, Olavo. Pátria. In: *As mais belas poesias patrióticas e de exaltação ao Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, 1954.
- BILAC, Olavo. *Poesias infantis*. 23. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1927.
- CAMPOS, Haroldo de. O anjo esquerdo da história. *Folha de São Paulo*, 28 abr. 1996.
- CELSO, Afonso. Salve Brasil. In: *As mais belas poesias patrióticas e de exaltação ao Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, 1954. p.37.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. O avesso do cartão-postal: João do Rio perambula pela capital da República. *Literatura e sociedade*. n.1. São Paulo: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada/USP, 1996.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. *Um mulato no Reino de Jambon*; as classes sociais na obra de Lima Barreto. São Paulo: Cortez, 1981.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Revolução e Identidade Cultural. *Extensão – Cadernos da Pró-Reitoria de Extensão da PUC-MG*, v.1, n.1, mar. 1991.

- HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- LAJOLO, Marisa. *Usos e abusos da literatura na escola; Bilac e a literatura escolar na República Velha*. Rio de Janeiro: Globo, 1982.
- SOJA, Edward. *Geografias pós-modernas; reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

Poesia e tempo: fragmentos de crítica cultural

Mauricio Salles Vasconcelos

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

A possibilidade de reencontro com a poesia de Ana Cristina César mostra-se como signo de muitas fontes e forças, como viabilizam as novas edições de seus livros e o lançamento recente de sua *Correspondência incompleta*, menos o de um *revival* com lástima, de uma leitura com data, “...cartas de recomendação, anteprojetos, consultas”, como ela diz em um poema de *A teus pés*,¹ tudo isso se esvai ante as muitas pistas abertas por uma poética entranhada nas questões do seu tempo. E que escoar agora com impactante poder de diálogo.

O contato com a poesia de Ana C. – nome outro da autora, assinatura anônima mais e mais incorporada em seu trajeto de escrita – aponta para uma diversidade de textos, mantidos no fio fino entre a confissão e a apropriação das formas ditas “menores” da escrita: o diário íntimo, a carta, anotações de mulher, e outras em bruto, cotidianas, sem forma. Sem o conforto e a permanência de um endereço literário, no todo reconhecível

¹ CÉSAR, 1982. p.73.

(os românticos, Baudelaire, Dickinson, os poetas nacionais modernos e contemporâneos, Katherine Mansfield, Kerouac), a poesia projeta-se pela superposição de linhas de escrita traçadas na busca de um anonimato, de uma pura voz subjetivante, cortada, contudo, por referenciais da poesia e do mundo cultural – como organiza de forma sistemática o índice onomástico posto ao final de *A teus pés* – ou pela confluência com o desenho (os pictogramas produzidos durante a viagem de estudos na Inglaterra, em parte reunidos no volume/caderno *Portsmouth Colchester*).

A despeito da referencialidade, da citação explícita ou não ao universo da cultura, da autodissecação da linguagem, enfim, tão conhecida, a que se submete a produção de poesia há mais de dois séculos de modernidade, o texto da autora carioca comporta um risco, não facilmente conformado ao direcionamento rumo a uma linhagem, a um *paideuma*. A mão desenha um depoimento urgente sobre seu tempo, no extremo do corpo que se desalinha da pauta prevista pela história e pela cultura.

A voz mínima do feminino, a que se lança a construção fragmentária da poesia de Ana C., ergue-se a contrapelo das dicções programadamente dessacralizadoras, próprias da produção literária feminina em vigor nos anos setenta e oitenta. A poesia elabora-se como *fala*, marcando-se pelo hibridismo essencial de textos montados em trilhas enunciativas, reveladoras de uma subjetividade “impura”, múltipla, proveniente do recorte feito em discursos literário-culturais diversificados, entre eles os femininos.

A poesia encontra uma voz – sua consistência e carnadura –, que acaba por indispor-se, já muito antes, ao que viria a se conhecer como a hegemonia da *dicção maior*, praticada pelos poetas da segunda metade dos 80, em uma reação saudável mas, ao mesmo tempo, desvitalizada às “facilidades” subjetivas da poesia marginal. Dicção consolidada por outros poetas, estreados na presente década. “Não ter medo do inesperado, mesmo ao som do hit-parade”. Ela anota à margem da poesia atual.

Ana anota não somente a correspondência da literatura com as outras artes – proposta sistêmica das vanguardas, hoje integrada aos Cursos de Letras e a eventos acadêmicos. Anota também a escrita como correspondência, não apenas em volta da aura nobre, tantas vezes beletrista, dos enlaces intersemióticos de agora. A escrita como correspondência entre vozes, dicções, discursos, citações, mas desprovida de centro, engrenada na busca do dizer vivo de uma contemporaneidade, que se afina com uma prática de montagem, de recortes e releituras do cânone ocidental de poesia em vias diversificadas e intempestivas, colhida entre os referenciais da modernidade e o som gritante que vem das *mídias* e das ruas, da conversa alheia, aleatória, dita no *agora*, ao infinito de sua articulação descontínua. A escrita como correspondência amorosa, inclusive, no que fala de educação, de formação, no embate entre cultura e desejo, na passagem brusca entre uma e outra década, entre um Brasil armado e outro em lenta, nada revolucionária, distensão democrática, como hoje se (sobre) vive. “...espero/depois da novela/sem falta/um telefonema/de algum ponto/perdido/do país”.² Entre o presente e a poética de Ana C. – nome-de-guerra descrente da autoria, da obra (valores tão ostentados hoje) – parece ter se rompido não apenas um fio de voz, estigmatizado como imagem pública da poeta suicida a tentar “explicar minha ternura, minha ternura, entende?” Mas uma rede de procedimentos, perdida no atual momento poético do país. Rede capaz de articular uma escrita culta – estudiosa e reagenciadora da tradição moderna de poesia – ao sem-nome das formas do tempo, extraídas – como foi em seu caso, em sua época – do feminino, do cotidiano, da subjetividade e da sexualidade, do vórtice urbano ao qual adere, de modo a desprogramar a pauta da escrita de invenção no país da direção *one way*, do monopólio de dicções e recortes crítico-teóricos previsíveis. Partiu-se, com Ana C., no interior tático de seus *cadernos íntimos – cadernos terapêuticos*, como

² CÉSAR, 1985. p.128.

ela os definia – a matriz do contemporâneo em poesia, exatamente o ponto em que o moderno é reabsorvido, em seu significado de base, no diálogo com *o que só acontece agora*. Mixagem, ao modo americano dos *cut-ups* (Burroughs) e da *apropriação/escrita-sampler* de Kathy Acker, para além da imagem formalista, revalidadora do *mesmo*, quando do corte, do crivo, de fato, intervencional, intertextual. Texto lírico, mesclado com muitas prosas, relançado – em 1998, pela Ática, depois das várias edições na extinta Brasiliense –, reengrenado na rede, sempre plural, do tempo, dentro de uma compreensão em que a poesia se concebe como linguagem entre outras linguagens, como *saber* (deve-se lembrar a excelente ensaísta que ela era, em uma potência igualável à de sua poesia).

O aparentemente íntimo, e demasiadamente dado por escrito, enfrenta a voz pública e proliferante do verbo (a discussão sobre o *público* e o *privado* comparece, aliás, na *Correspondência*), o embate com o Logos no pedaço pequeno do papel, como se fosse um rol de coisas, uma pauta de possibilidades táticas para a poesia como *ato cultural* (ela deixou uma pauta nesse sentido, e todo um arquivo a ser aberto, sem dúvida, confirmará, a começar da *Correspondência incompleta*, que o Instituto Moreira Sales, detentor do espólio da autora, acaba de pôr em circulação). Ato que, no entanto, se desestabiliza, sem referendamento a uma ordem legível na história, entrecortado que é pelo risco da autora em sondar nas variações todas da letra, dos signos do ocultamento trabalhados na confissão, na deriva das linhas mais emocionais, o corte crítico (com o campo do conhecimento mais emergente, diagramatizado pela ensaísta/poeta) possível ao gesto de tudo escrever, tudo anotar, no tremor do instante.

A leitura da publicação mais recente de Ana C. César – *Correspondência incompleta* – apresenta-se como reforço, e também amplificação, do que já se podia ler em seus poemas, ensaios, resenhas e algumas poucas entrevistas: a escrita como espaço de investigação e intervenção culturais. Suas cartas, só agora divulgadas, bem mostram que existe um *só escrito*, um processo único concebido como rede de textos, discursos, vozes, de falas mesmo, arrancadas do fluxo cotidiano de uma vida em exposição e experiência no seu trânsito pelo tempo.

O que se revela interessante, no contato, incompleto ainda, com sua correspondência, é como a escrita interfere em todos os planos – do corpo do poeta aos saberes que o atravessam. Além de constituir-se como um documento já considerável do percurso afetivo e, com isso, dos embates sexuais, das paixões nos relacionamentos da autora com os amigos, a família e os outros, *Correspondência incompleta* dispõe-se como um conjunto de textos sobre uma vida que se flagra, pondo-se em estudo e em diálogo, dispersando-se em direções nada programáticas no seu trato com o momento e com a vida cultural.

Tudo está lá como carta – fragmento do *íntimo* e mapa dos debates/embates de uma época que, curiosamente, não se encerra como uma postura adstrita à sua circunstancialidade, já que a correspondência compreendida como “experiência de escritura”, como sublinha Ana Cândida Perez, em seu intercâmbio epistolar com Ana Cristina,³ delinea-se por linhas cruzadas com uma vida disposta enquanto plano, projeto, das menores às mais elaboradas textualizações. Tudo o que se configura como escrita para Ana C. tem esse traço de confluência do que há de mais conflitante e impossível para uma vida e uma literatura compactuadas com a sua hora. Tudo forma escrita.

³ CÉSAR, 1999. p.305.

Das conversas das empregadas, na cozinha, sobre o rumo das novelas globais, passando pelas anotações da pauta dos intelectuais durante a ditadura militar e pelo programa de estudos, bem comuns àquele período, nas áreas da teoria crítica, da estética e da política (Benjamin, Candido, Gramsci, o populismo), ou incursionando pelos saberes possíveis à psicanálise, às teorias do feminismo, e mesmo da literatura, revigorada pela produção poética dos anos setenta, à qual esteve vinculada, Ana C. capta verdadeiros fragmentos de *crítica cultural*, inseridos por todos os lados, entrecortados à “confissão” mais bruta da intimidade passível de conter uma carta.

Confessar-se, expor-se e apontar para a teia cultural, ideológica, em que se move uma vida em formação ou a formação de um projeto de escrita pelas inúmeras e cruzadas *linhas de vida*, é, assim, que se pontua a voragem da correspondência e dos poemas, dos ensaios da autora, em um entrelaçamento contínuo. Voragem e viagem da escrita ou “a crise como viagem”,⁴ como dirá Nivaldo, o psicanalista citado numa das cartas. (Essas tantas viagens feitas pelo Brasil, pela América Latina, durante o período coberto pela correspondência, até perambular pela Europa, onde se educa, se forma). Porque se trata mesmo de uma *crise* em expansão a passagem do corpo de textos de Ana pelas décadas em que produziu.

Numa alusão a Vattimo, poderia ser assinalada a experiência mortal de que trata o filósofo, quando ele pensa a duração da obra por força de suas marcas de finitude, pelos sinais de fratura, de quebra, dos quais se reveste a palavra, não mais reconhecida na ordem da *representação*, da inscrição nos significados garantidos pelo campo constituído dos saberes. Em *O fim da modernidade*, Vattimo busca ver, em lugar da auto-referência do sujeito, do autor, dentro de um diálogo circunscrito aos valores codificados e mantenedores do mundo, a produção

⁴ CÉSAR, 1999. p.154.

poética sob o ponto de vista da antropologia cultural, à maneira de um *monumento* no qual se guardam “os traços e a memória de alguém através do tempo, mas para outros”.⁵

Esse *monumento fúnebre*, como diz Vattimo, aplicável ao conjunto de pequenos livros e fragmentos que compõem a escrita de Ana Cristina César, instiga e intriga um número crescente de leitores, não apenas, mas muito especialmente pelo toque da morte prematura, inexplicável, pelo suicídio, enfim, que encerra o trajeto da bela, inteligente e por demais frágil, suscetível – mas também hiperativa e independente – poeta. Travar contato com esse universo de textos cada vez melhor editados, mostra-se, contudo, revelador de um trajeto de vitalismo para a criação poética e para a crítica da cultura, que nele está embutida.

Diz Vattimo que a fórmula do monumento

não é o decalque da vida plena, mas a fórmula, que já se constitui para se transmitir (...) marcada, em definitivo, pela mortalidade. O monumento-fórmula é construído não para “desafiar” o tempo, impondo-se contra ele e apesar dele, mas para durar no tempo.⁶

Deveria ser acrescentado que o monumento fragmentário de A.C. oferece um modo de se entender a duração, no momento de sua exposição, de seu cortejo pela efemeridade, e não por seu encaminhamento à garantia e ao aval culturais, através do vínculo com os signos da permanência (ou de sua recusa por oposições legíveis, operacionalizada por posturas permanentes).

Palavra quebrada, essa de Ana, diria Vattimo. Em sincronia com uma identidade não-conciliada que se abre, quebra-se no interior de páginas diretas, como a da correspondência, ou mediadas pela construção escritural (caso da *Correspondência completa*, publicada, ainda em vida, e totalmente *fake* por sua brevi-

⁵ VATTIMO, 1987. p.62.

⁶ *Ibidem*.

dade, pela explícita ficcionalização de personagens concretos, muitos deles públicos).

No que a autora se expõe, expõe a vida cultural, não só por seu ingresso nesta, militante que é da poesia e da ensaística dos 70, mas pelo raio de ação e compreensão dos desdobramentos das linhas de escrita no tempo. Por um lado, Ana César deixa vir à tona, nas cartas endereçadas a amigas, uma espécie de economia da atividade individual, em iniciação, no universo da literatura – no seu trato com a sobrevivência, com as estratégias profissionais do intelectual das Letras entre aulas no ensino secundário e as possibilidades de qualificação via pós-graduação, obtenção de bolsas, viagens culturais, assim como pelas alternativas de escrita na imprensa independente, típica do período, e o ganho através de traduções – o que conduz a elementos de uma microfísica do poder cultural, por meio de breves análises às injunções e aos grupos políticos da época, com toda uma força de referência a figuras e a instituições historicamente reconhecíveis, tais como FUNARTE, PUC, CNPQ, SBPC. Mas, numa outra direção, a autora dessas cartas desponta como um corpo – e um corpo de textos – de mulher que se trabalha – e se ausculta com a ansiedade da pergunta/resposta/não-resposta da *correspondência incompleta* – para o que está em emergência, o que está *sempre por vir*. É nesse dimensionamento que a produção de Ana, historicamente tão compreensível e documentável (como o faz de modo arguto e preciso Italo Moriconi, biógrafo e leitor da vida/obra de Ana C., em *O sangue de uma poeta*), se encaminha para criar inscrições não pensadas, para percorrer o tempo (e o seu tempo, tomado de intensidades, viagens, projetos, linhas e mais linhas de um fazer, dado desde sua gênese como incompleto).

Tudo está em formação – percurso de mulher jovem na literatura e percurso de uma literatura, reorientada como vigor, como *dizer* de novos agenciadores culturais, depois do corte cultural sofrido pelo Brasil do AI-5. Tudo está por se formar, declinaria o verbo de Ana C. (De olho, ao mesmo tempo, no

cinema da feminilidade e da deambulação, como o da belga Chantal Akerman, com que mantém, aliás, grande afinidade, e na ponta insurgente de negritude trazida pelo movimento *Black in Rio*). É bem no embalo desse vórtice do tempo, de um “redespertar” cultural, que a poeta adota como signo de seu próprio percurso, a partir da “literatura marginal”, e já além dela, fazendo alinhar-se por um desalinhamento de origem, incluída no *corpus* de uma geração e excluindo-se deste, segundo a pauta de um projeto que não cessa em sua auto-indagação e se faz convergente de emergências políticas e culturais, como a assunção do corpo, o eclodir das subjetivações, a minorização dos discursos (numa fluência que perpassa pela pauta do que se convencionou chamar de *pós-estruturalismo*, mas, na verdade, faz-se nutrir de produções filosóficas projetadas em transversalidades culturais, ético-estéticas, como as de Foucault e Deleuze-Guattari, cruciais até hoje).

Correspondência Incompleta ou Correspondência completa pelo caos, pelo não-feito, pelo não formado, entre arte e experiência, literatura e outras artes/outros campos do conhecimento: um modo de escrever poesia entendido como um modo de fazer cultura, só possível como cruzamento pela pauta do tempo rumo ao que não está dado. Correspondência e poesia feitas a partir da estratégia da alternativa, da emergência (códigos de uma geração), mas sob uma *urgência* que não possui solo, programa e pauta divisíveis onde poderia se deixar fixar, depois de passada a “onda” de seus contemporâneos. É através de uma dicção marcada pelos índices de um diferencial subjetivante, desbravada no auge do movimento geracional, sob o concurso do campo-de-forças de uma época, que a jovem poeta reorienta os pontos de conexão com o todo alusivo, descentrado, entre-meado à aparente “fala do feminino”. Como pontua Ana C., a indisposição de seu projeto ante um acordo com a *cultura*: “*nem que você queira não me recorta no horizonte teórico da década passada*”⁷.

⁷ CÉSAR, 1982. p.12.

O que veio construindo a poeta não diz respeito apenas à constituição de um texto feminino, mas talvez à problematização de tal discursividade, com todas as marcas das representações e fraturas no ponto-de-vista, na visão privilegiada de *gênero*. Tudo se orienta mais na linha de uma subjetivação, de uma formação. Ou como poder-se-ia dizer, tomando a trilha dos autores de *Mille plateaux*, o feminino é o que está-por-vir, é busca e construção (a imagem do devir para Deleuze e Guattari está nas “meninas em flor”, de Proust). Não pré-existe. É o devir de todo sexo, afirmam o filósofo e o ex-psicanalista.⁸

A autora de *A teus pés* fusiona toda essa dispersão de projeto poético, intelectual e existencial com o que haveria de mais pessoal na escrita, essa mesma que se utiliza dos recuos do feminino em pautas íntimas e mínimas, na estratégia de um “dizer essencial”. É, paradoxalmente, aí que vibram – quando se examina as produções desde os setenta até os dobres do fim do século/milênio – itinerários produtivos para a escrita, indissociável de uma compreensão cultural mais ampla e vigorosa, que não deixa mais ao léu do esteticismo ou de uma mera culturalização da poesia o potencial de transformação e interferência do verso, da lírica, da linha ou do fragmento de ritmo/verbo/ação/conceito.

Pode-se mesmo dizer que a poesia e o percurso de Ana C. significam uma linha de passagem de nossa produção literária rumo à contemporaneidade, com todos os enfrentamentos necessários à individuação para contato com um universo cultural diversificado, relativizado, que a conceituação em torno do pós-moderno apenas começou a vislumbrar. Uma linha-de-passagem e uma convocação de todos os engendramentos textuais em proporção de intensidade com o redimensionamento do lugar sexual, autoral, subjetivo e interpessoal daquele que escreve.

Uma linha-de-escrita depois da qual nossa poesia desorientou-se, retroagindo à *letra morta* da (re)citação dos autores

⁸ DELEUZE, GUATTARI, 1997. p.70.

tradicionais modernos de dois séculos, sem mais o investimento no corpo, a outra concreção do texto do poeta, sem mais entrelaçamentos com as séries culturais em sua emergência (não apenas aquelas dispostas no panorama-biblioteca, diante do qual posam os mais novos poetas). Na poesia de A. César, tudo se encontra sob o crivo de um debate, sob o chamado de uma temporalidade sempre nova e convocadora. O que se torna possível de apreender pelo gesto de anotação, pelo impulso de produzir uma pauta (mesmo depois de desfeitos os programas de revolução e a comunidade alternativa), pela fala amiga (sem supressão de sua irrecusável intransitividade), conversa de amigas, de afins, entre silêncios, adiamentos de si e do outro, como a correspondência por agora completa.

Trata-se de uma voz, sim, já anônima e fluente, irrompida do diálogo com as forças temporais e com a morte que a silenciou como o fecho de um conto cruel da juventude e do desejo. Voz que conversa e promete. Para “ontem”: agora.

BIBLIOGRAFIA

CÉSAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CÉSAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. Poesia/Prosa. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CÉSAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. v.4. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: 34, 1997.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. Trad. Maria de Fátima Boavida. Lisboa: Presença, 1987.

Borges transverso: conversa com Ivan Almeida e Cristina Parodi

Maria Esther Maciel

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Fantásticas ontologias, genealogias sincrônicas, gramáticas utópicas, geografias fictícias, bestiários lógicos, silogismos ornitológicos, éticas narrativas, matemáticas imaginárias, *thrillers* teológicos, nostálgicas geometrias: com estes paradoxos de feição borgesiana a revista *Variaciones Borges*, publicada pelo Centro Borges (*J.L.Borges Center for Studies & Documentation*) da Universidade de Aarhus, Dinamarca, abre suas páginas ao mundo transversal do escritor argentino. À luz dos mesmos paradoxos define-se ainda a proposta do próprio Centro: estudar Borges *transversalmente*, investigar as rotas oblíquas de seu pensamento, focar – por vias interdisciplinares – o modo como ele construiu uma leitura peculiar do mundo e da própria literatura.

Fundado pelos argentinos Ivan Almeida e Cristina Parodi, em 1994, o Centro Borges é hoje um dos mais conceituados centros de estudos borgesianos do mundo. Além de comportar um acervo considerável de livros, textos, documentos relacionados ao autor, oferece um Seminário Permanente e mantém

um excelente *site* na Internet (www.hum.au.dk/romansk/borges), no qual pesquisadores, professores, estudantes e leitores em geral podem não apenas obter informações bibliográficas especializadas, como também consultar livros integrais sobre Borges, *on line*. Sua revista, editada duas vezes por ano, com textos em espanhol, inglês e francês, recebe colaborações de estudiosos de vários países, nas áreas de literatura, filosofia, semiótica, arquitetura, matemática, física, geografia, história, cinema, zoologia, mitologia e teologia, promovendo uma interseção de campos disciplinares, inteiramente afinada com a pluralidade dos interesses intelectuais do próprio escritor argentino.

A pergunta “Por que na Dinamarca?” é inevitável, neste caso. E, certamente, muitos esperam uma resposta que, no mínimo, tenha a ver com o fascínio de Borges pelos países nórdicos. Sabe-se que ele estudou a língua escandinava antiga e dedicou-se, com paixão, à leitura de autores como o filósofo-escritor Soren Kierkegaard ou o salmógrafo H.A. Brorson. Conta-se, inclusive, que costumava citar, de cor, em dinamarquês, o fragmento de um cântico de Brorson que serve de inscrição na lápide de Kierkegaard. Para não falar de Hamlet, personagem que, para Borges, se confundia com o próprio Shakespeare, e que transformou a Dinamarca no reino da dúvida e da incerteza. No entanto, a justificativa para a existência de um centro dedicado a Borges em uma cidade chamada Aarhus, no norte da Jutlândia, é outra, como nos relatam os diretores do Centro, nesta conversa acontecida na Universidade de Aarhus, em fevereiro de 2000.

Ivan Almeida é professor de filosofia e semiótica. Cristina Parodi leciona literatura latino-americana. Ambos dedicam-se a Borges, a partir do que chamam de “epistemologias transversais”. Avessos às especulações folclorizantes sobre a vida do autor, às leituras encomiásticas que monumentalizam a sua obra (no duplo sentido de convertê-la em “monumento” e de enfatizar as magnificências de que é feita), preferem a via do despojamento, da “falta de ênfase”, no trato dos temas borgesianos. E crêem

que a melhor maneira de homenagear Borges é lê-lo “ao reverso”, é fazer da leitura de seus textos não uma confirmação ou uma reverência, mas um lapso, um desvio, uma infidelidade.

Nesta entrevista, os dois falam das atividades do Centro Borges e de sua “extraterritorialidade”, dos intercâmbios reais e virtuais, dos personagens vivos de Bustos Domecq, da “história como pudor”, dos projetos de livros em baixo-relevo, dos usos e abusos editoriais que envolvem as publicações póstumas do autor, e do que de Borges não ficará para o milênio que começa.

Maria Esther Maciel: Como surgiu a idéia de se criar um Centro de estudos borgesianos na Dinamarca?

Cristina Parodi: Creio que na sua pergunta o que menos importa é a palavra Dinamarca. A idéia de criar o Centro Borges surgiu simplesmente do encontro de duas pessoas com afinidades de interesse em relação a Borges. Pensamos: por que não fazer algo com Borges? E, por acaso, estávamos na Dinamarca.

Ivan Almeida: Esta manhã assisti a uma bela conferência de uma pessoa que dizia que Borges não crê nas causalidades históricas. Creio que, neste caso, é certo. Obviamente haveria nobres razões para que, na Dinamarca, fosse criado um Centro Borges. No entanto, o que nos motivou foi o desejo de fazer algo que pudesse ocupar prazerosamente os dias de duas pessoas que trabalham dentro de um departamento dedicado à língua espanhola, de certa orientação demasiadamente pragmática. A criação do Centro nos permitiria realizar um outro tipo trabalho. E não havia outro autor que conjugasse tão bem e de forma tão legítima nossos desejos, senão Borges.

É admirável como, em pouco tempo, o Centro Borges se tornou um dos mais importantes centros de estudos borgesianos do mundo. Além de oferecer um vasto acervo de livros, revistas, documentos etc., oferece seminários, recebe pesquisadores de

todos os países e edita uma revista exclusivamente dedicada a leituras borgesianas. Vocês poderiam falar um pouco sobre a história do Centro?

Parodi: Começamos de forma muito modesta. O primeiro passo foi a criação da revista.

Almeida: Sim. Havia no departamento uma revista interna, à qual tínhamos que dar vida. E nos demos conta de que não se pode dar muita vida a uma publicação na qual só colaborem estudantes e que circule entre as mesmas pessoas. Nesse caso, resolvemos trabalhar por algo que valesse a pena, inclusive fora da universidade, mas não havia muitos campos nos quais se pudesse fazer isso. Ao contrário, os estudos borgesianos nos pareceram um campo ainda virgem e começamos a entrar em contato com pessoas que conhecíamos. Um pouco como quando Borges punha seus poemas nos casacos das pessoas nos restaurantes, começamos a enviar a idéia à família, aos sobrinhos e a alguns colegas conhecidos e, de repente, a coisa pegou. E isso não se deveu a nós, mas ao fato de que o tema despertava muito interesse.

Parodi: De fato, a resposta foi imediata. Todas as pessoas, dentre as quais os grandes especialistas, consideraram a idéia estu-penda.

Almeida: E inclusive houve o caso de um que disse: vou colaborar, mas antes espero para ver no que vai dar isso. Depois de dois ou três anos, essa pessoa pediu para entrar na publicação de *Variaciones Borges*. De modo que, se num primeiro momento houve um interesse espontâneo pelo tema, no segundo creio que já se pode falar em um pequeno mérito nosso, visto que os especialistas se deram conta de que nossos projetos eram sérios, ou seja, não aceitamos publicar todas as mundanidades acadêmicas que nos aparecem ou que poderiam aumentar o

número de páginas da revista. Preferimos, muitas vezes, para manter um certo nível, sacrificar dossiês inteiros. Isso faz com que o projeto entusiasme mais certas pessoas do que outras. E são exatamente essas pessoas que nos interessam.

E qual seria a proposta teórica da revista? Percebe-se que não é uma revista apenas voltada para estudos literários sobre Borges, mas que se abre para vários outros campos disciplinares.

Parodi: De fato, a revista também publica artigos de físicos, matemáticos, engenheiros, arquitetos que tratem de seus temas específicos através ou a partir de Borges. Por exemplo, um pode tratar da topografia de Buenos Aires, via Borges; outro, das relações entre Borges e a ciência etc. Temos ainda o Seminário Permanente, que vem sendo oferecido pelo Centro desde o primeiro ano de sua fundação e para o qual convidamos, sempre que possível, um professor do exterior. Também, neste caso, os temas desenvolvidos não são apenas voltados para os textos de Borges, mas se abrem para muitas outras coisas, para outros campos e enfoques que possam servir para a abordagem do tema escolhido.

Almeida: De qualquer maneira, optamos por adotar um estilo, que tem a ver com o que Borges chamaria de “falta de ênfase”. É por isso que a revista praticamente não tem ilustrações, não tem nada de luxo, buscamos polir tudo o que possa soar a falsa polêmica e eliminar as introduções retóricas. Simplesmente achamos que o tom tem que ser o tom confidencial de uma pessoa que se disponha a tratar de um tema com seriedade e serenidade, independentemente das reputações acadêmicas. Ou seja, acreditamos que a maneira mais modesta de aportar ao mundo acadêmico em que estamos é buscar uma certa seriedade na abordagem dos temas e um descenso do nível de ênfase nesses estudos.

Borges não escondia o seu fascínio pelo mundo escandinavo e me pergunto se há, por parte dos dinamarqueses, algum tipo de fascínio em relação a Borges. Os estudantes e professores dinamarqueses se interessam pelas atividades do Centro?

Almeida: Creio que a Dinamarca é um país que Borges sonhou com demasiado poder criador... Entretanto, em seu conto “El Soborno” (“O Suborno”) mostrou ter captado algo muito importante do funcionamento mental escandinavo. Respondendo a sua pergunta, estamos demasiadamente perto para ser capazes de medir o interesse dos dinamarqueses pelo Centro. Só podemos falar do entusiasmo dos estudantes e pesquisadores que freqüentam o Seminário. No entanto, há algo que se pode controlar, e até medir: o tráfico de leituras do *site* de Internet que o Centro Borges oferece. Segundo as estatísticas, apenas na Faculdade de Letras de Aarhus, a leitura dos textos e serviços *on line* propostos pelo Centro equivale a uma hora de curso diária para 45 estudantes...

Agora, uma outra pergunta, que tem a ver com a anterior, mas que aponta para um outro lugar: a Argentina. Como os argentinos têm se relacionado com o Centro Borges? Há receptividade por parte deles?

Parodi: Pelo que sabemos, a receptividade é grande. Segundo contam alguns professores de universidades argentinas, os estudantes consultam muitíssimo a revista, estão interessados em tê-la e isso tem nos motivado a enviar a eles os exemplares pelo correio especial, a preço de custo. Parece que a revista é bem recomendada nos cursos de literatura da Argentina.

Almeida: E nos Estados Unidos também. O maior número de assinaturas vem de lá. No primeiro ano da revista, não tivemos resposta nenhuma dos americanos, mas de repente isso mudou

radicalmente. Temos ainda assinantes do Japão, da China, da Austrália e de praticamente todos os países da Europa. Quanto ao número de pessoas que aderiram ao Centro como membros, já está chegando a mil.

E quanto à participação de brasileiros, o que vocês têm a dizer?

Parodi: Temos interlocução com brasileiros, sim, apesar de o número de assinaturas da revista não ser grande no Brasil. Geralmente são assinaturas individuais, nenhuma de universidades. Isso tem de certa forma acontecido com alguns países latino-americanos, talvez por falta de recursos das instituições universitárias. Temos assinantes do Peru, do México, do Chile... Mas temos recebido algumas colaborações de pesquisadores brasileiros para a revista.

Almeida: E de boa qualidade. Até agora não nos ocorreu ter que recusar nenhum artigo brasileiro...

O site do Centro Borges na Internet certamente contribuiu para que a revista e as próprias atividades do Centro ganhassem maior repercussão internacional, inclusive fora dos meios acadêmicos, não?

Almeida: Sim, é curioso. Uma estatística recentemente publicada na universidade mostrou que é o mais consultado dentre todos os *sites* da Universidade de Aarhus. Além disso, é o mais antigo e o maior. De modo que, em certa medida, é interessante que um *site* que não contenha uma só palavra em dinamarquês seja o que mais se lê de uma universidade dinamarquesa, no mundo. Sem dúvida, a Internet nos tem facilitado muito os intercâmbios, mas, por outro lado, é também a parte que, no momento,

mais nos pesa. Temos que responder a centenas de mensagens do mundo inteiro, dentre elas, por exemplo, as que pedem informação sobre um falso poema de Borges ou aquelas inúmeras mensagens de alunos de literatura que, na época dos exames, nos solicitam ajuda na elaboração de seus trabalhos. Por essa mesma razão temos rechaçado a idéia de criar salas de *chats* ou *mailing lists*. Preferimos abrir o Centro para pesquisadores que necessitem de uma certa informação.

Vocês relatariam alguma experiência, digamos, "borgesiana", nesse tempo de funcionamento do Centro?

Almeida: Bem, uma experiência "borgesiana" um tanto estrambótica seria o caso do tal poema falso de Borges. Às vezes fui insultado por ter que dizer que não era de Borges e, tampouco, da pessoa que María Kodama anuncia como autora, que seria Nadine Stair, uma poeta norte-americana. O texto, inteiramente prosaico, é de um caricaturista americano que se chama Don Herold, que publicou isso na revista *Seleções do Reader's Digest*, em outubro de 1953, embora eu não esteja seguramente convencido de que esse seja de fato o criador. Com esse texto, atribuiu-se a um autor ininteligível para as massas a espiritualidade barata, tipo Paulo Coelho. Essa confusão permitiu que muita gente pensasse: agora que Borges escreveu algo que me toca, agora que posso ler este poema de Borges, sou um leitor borgesiano. No momento está surgindo um outro falso poema: Borges continua escrevendo...

As coisas que vão acontecendo através dos intercâmbios pela Internet sempre vão muito além de um simples intercâmbio. Parece-me que, se temos que buscar uma experiência borgesiana no que estamos fazendo aqui, é a possível antologia da correspondência pretensiosa que temos recebido de pessoas que superam de longe os personagens de Bustos Domecq. São pessoas que se auto-apresentam como poeta, escritor e professor e que se oferecem espontaneamente para fazer uma conferência. Isso realmente mereceria uma antologia, que talvez mos-

trasse a pouca originalidade de Borges e a grande autoridade, ao mesmo tempo, de suas paródias. Creio que, com o correio de leitores das revistas em que trabalhava, ele tinha material suficiente para que pudesse criar suas personagens ridículas.

Outro fenômeno também muito interessante decorrente de contatos pela Internet são as centenas de pedidos de confirmação de um texto de Baudrillard sobre os cartógrafos de um reino que criaram um mapa que era igual ao reino... Não sei se Baudrillard realmente leu o texto de Borges ou se o leu em outro lugar, visto que a citação não é muito exata, mas o fato é que há um público americano que ficou maravilhado ao saber de um autor que se chama Borges e que escreveu isso que Baudrillard cita de forma mais ou menos aproximativa. Eu geralmente respondo dizendo que espero que Borges seja lido não apenas por ter sido uma fonte de Baudrillard. Mas é certo que esse *site* da Internet serve também para nos mostrar as modas do pensamento e devo dizer que elas não são muito atrativas no presente momento, sobretudo as que vêm dos Estados Unidos e da América Central.

Cioran, em uma famosa carta dirigida a Borges, diz que o grande desastre que pode acontecer a um autor é ele ser reconhecido. E lamenta que Borges, "o último dos delicados", tenha tido essa sorte (ou azar). De fato, vários são os paradoxos da fama, sobretudo quando se referem a um escritor como Borges, que se expôs muito publicamente, ainda que muitas vezes confundindo pistas e ficcionalizando sua própria imagem. Dentro disso, como vocês avaliam as inúmeras comemorações realizadas em 1999 no mundo inteiro, a propósito de seu centenário? Em que medida essas comemorações se configuraram realmente como homenagens ou foram exercícios de vaidade e oportunismo?

Parodi: Não sei. Nosso Centro não fez nenhum tipo de celebração, homenagem, congresso. Simplesmente fizemos dois núme-

ros monográficos da revista *Variaciones Borges* no ano do centenário, mas sem usar a palavra “homenagem”.

Almeida: Sim, nós nos deixamos guiar, em primeiro lugar, pelo horror que Borges tinha pela ênfase, que é contagioso. Além disso, compartilhamos com ele certos princípios, como por exemplo, quando ele diz, em algum lugar, que somos vítimas do sistema decimal. *Cem anos* pertencem ao sistema decimal e certa vez Borges disse: estou disposto a celebrar Gôngora a cada duzentos anos. O terceiro motivo, que está exposto no prólogo de um dos números especiais da revista no ano do centenário, tem a ver com uma estória que se conta em Mantua, na Itália: num dado momento, estavam alguns meninos brincando em um colégio, e alguém lhes perguntou o que fariam se soubessem que teriam que morrer naquele mesmo dia. Entre esses meninos estava Luis de Gonzaga, que respondeu: “continuará brincando”. Esta foi um pouco a nossa divisa. Como estamos todos os dias trabalhando sobre Borges, preferimos, no ano de seu centenário, simplesmente continuar trabalhando. De modo que só agora, pela primeira vez, depois de ter acabado o ano das comemorações, nos permitimos mostrar aos nossos estudantes um filme sobre Borges, porque já passou o ano da quarentena, no qual seria melhor ler Borges e celebrá-lo dessa forma.

Em uma das páginas introdutórias da revista Variaciones Borges, vocês mencionam que um dos objetivos da publicação é privilegiar uma área especial da pesquisa acadêmica onde “a filosofia aparece como perplexidade, o pensamento como conjectura, e a poesia como uma profunda forma de racionalidade”. E nomeiam, mais adiante, esses deslocamentos criativos de “epistemologias transversais”. Eu lhes pediria que falassem um pouco mais sobre esse conceito de “epistemologia tranversal”, que me parece muito interessante.

Almeida: De fato o que menos nos interessa é a *pessoa* de Borges, ainda que se trate, como todos sabem, de uma pessoa fascinante.

te. O que menos se sabe neste Centro é sobre os detalhes da vida de Borges. Esta só nos interessa à medida que possa contribuir para a história de sua literatura. O fato é que, com Borges ou contra Borges, existe um ato de leitura do mundo e do texto, que está assinado por ele. E é isso que nos apaixona. Não é Borges como pessoa, ou sequer Borges como autor, que nos importa (daí não nos darmos o exercício das homenagens ao autor), mas o seu ato de leitura, que nos ensina enormemente. A escritura de Borges é uma leitura do mundo e é essa leitura que queremos estudar, para ver o que há dentro dessa perspectiva. Não pretendemos fazer “borgesianismo”. Este é um Centro com funções epistemológicas, que busca, através de meios muito mais conceituais e mais pobres que os de Borges, investigar o que há nessa atitude, nessa leitura transversal que Borges faz do mundo. A escritura de Borges, como escritura, é riquíssima em evocação e penso que seria trágico se se escrevesse assim em linguagem acadêmica. De modo que, como somos acadêmicos, estamos interessados não em imitar Borges, mas em fazer estudos literários, filosóficos e semióticos de suas leituras.

Além da revista, o Centro tem alguma outra atividade editorial?

Parodi: O que temos é uma página na Internet, chamada *Borges studies on line*, onde publicamos livros integrais e artigos enviados pelos próprios autores. Já estão disponíveis para consulta livros e textos de Beatriz Sarlo e Daniel Balderston, por exemplo. Assim, os pesquisadores podem ter acesso fácil a livros muitas vezes difíceis de se conseguir ou que já estejam esgotados.

Almeida: Temos também dois projetos laterais com respeito à revista. Um é o de publicar livros monográficos, e neste momento temos dois em perspectiva: um, que já está praticamente acabado, é um volume sobre Bustos Domecq como autor. Ou seja, não necessariamente sobre Borges em colaboração, mas

sobre um autor fictício que se chama Bustos Domecq. Temos reunido uma quantidade impressionante de artigos que nos parecem muito bons e pensamos em cuidar, muito em breve, da edição desse livro, que poderia ser seguido de outros volumes sobre o mesmo tema e que viriam a constituir uma espécie de *Enciclopédia de Bustos Domecq*. Consideramos este um projeto urgente, pois a obra de Bustos Domecq é essencial dentro da literatura latino-americana. O Borges de “Borges y yo” eclipsou, durante certo tempo, esse personagem-autor que, entretanto, está chamado a crescer. E a razão principal para criarmos uma enciclopédia é que as pessoas de nossa idade fazemos parte da última geração de argentinos que é capaz de dar conta da maioria dos temas, termos, alusões, chistes, tratados nesses textos, visto que correspondem a uma década em que vivemos na Argentina. De modo que, quando nossa geração morrer, se esse trabalho não tiver sido feito nem deixado, as obras de Bustos Domecq certamente não serão mais entendidas pelas próximas gerações.

Parodi: Penso, inclusive, que já são obras que necessitam de tradução, pois já não se entende a que fazem referência. E nossa geração participou do contexto a que se referem.

Almeida: Bem, este é o primeiro projeto. O segundo é algo bastante cômico, mas que tem recebido uma acolhida estrondosa. Há pouco tempo, quando nos pediram para escrever um artigo sobre “Editar a Borges”, para a revista *Punto de Vista*, nos demos conta do desastre que estão fazendo com as edições de Borges, não só em castelhano, mas igualmente em português. Só que, no Brasil, a culpa não é do editor, mas das obrigações que lhe são impostas pela proprietária dos direitos autorais e que o obrigam a reproduzir exatamente o que faz a editora Emecé. Estão cometendo desatinos grandíssimos, como por exemplo, um livro que Borges acaba de publicar, que se chama *Cartas de Fervor*. Estão fazendo com que se criem novos livros com autoria de Borges, em vez de colocar, como se faz com todos os autores, “Cartas de Borges a seu amigo Sureda”. Inventam que Borges

continua escrevendo livros. Assim, falam que Borges escreveu *Textos Cautivos*, escreveu *Textos Recobrados* etc. Ademais, essas antologias são geralmente cortadas, mal feitas, terrivelmente cheias de erros. E contra isso não se pode fazer nada, pelo menos ainda por vários decênios. Portanto, a idéia que temos é a de fazer uma edição crítica das obras completas de Borges, sem o texto de Borges. Como não temos a autorização para publicar o texto, vamos publicar as notas, as variantes, as fontes, remetendo-as ao corpo de um texto que não podemos publicar e que se encontra na edição oficial, canônica. Esperamos, assim, que passados os cem anos de sua morte, outros leitores possam ler Borges como nós hoje não podemos ler.

Parodi: É um projeto cômico, que tem algo de Bustos Domecq. E tem despertado muitíssimo entusiasmo: muitas pessoas nos escrevem dizendo que acham a proposta estupenda e que podemos contar com elas. E é esta realmente a idéia: publicar as obras de Borges, em baixo relevo. O que publicamos é isso e o outro Borges já está aí. Simplesmente oferecemos as correções, as notas, adicionamos o que foi cortado, as variantes, de um texto que não pode ser tocado.

É um projeto que Borges com certeza apreciaria...

Almeida: Essa idéia nos veio também por associação totalmente livre da lembrança de um fato ocorrido no Brasil há bastante tempo, felizmente, mas não tanto para que não o tenhamos vivido. Em um certo momento, começaram a aparecer misteriosamente, em alguns jornais brasileiros, extratos de *Os Lusíadas*. Às vezes um pequeno, às vezes um grande, às vezes um ocupava uma página inteira, e somente vários anos depois é que se soube que isso cobria, a cada dia, o que a censura militar tirava do jornal. Ou seja, os editores colocavam o poema no lugar do texto censurado e enviavam, assim, uma mensagem, digamos, irônica (aos que pudessem entendê-la), sobre o que estava se

passando. Em nosso caso vai ser um pouco assim, mas só que de outra forma. Com os meios de que dispomos, vamos ajudar a fazer uma edição crítica de uma obra sobre a qual não temos direito. Por exemplo, o volume britânico de ensaios das obras completas, que se chama *Total Library*, e que acaba de sair, traz um índice analítico muito útil, que a Emecé não traz e que tampouco a edição brasileira traz.

O que, por exemplo, constaria na errata a ser inserida na edição crítica?

Almeida: Há um caso típico, que eu poderia citar como exemplo. Borges sempre teve várias versões de textos parecidos e tem dois textos quase gêmeos sobre Chersterton e o conto policial. Borges descreve, nos dois, as leis que, segundo ele, são necessárias para se construir um bom conto policial. Em um dos artigos, uma das leis é “o pudor da morte”, pois algo que o impressiona, nos contos de Poe e de outros autores que ama, é o fato de não haver sangue: a morte tem o seu pudor. Já na outra versão, por um erro de tipografia, aparece “o pudor da morta”, que lido assim fica certamente ridículo. *Variaciones Borges* acaba de receber de um professor dos Estados Unidos um artigo no qual trata do conto policial e cita essas leis, dentre elas, “o pudor da morta”, sem qualquer ironia. Isso mostra até que ponto chega essa sacralização dos erros feita, lamentavelmente, pela Editora Emecé. É uma lástima, porque dizíamos que nosso Centro, pela sua extraterritorialidade, não entrava nas batalhas locais que se travam em Buenos Aires, mas é certo que mais cedo ou mais tarde acabará se sujando no barro que sai dessa cavalaria pesada. Um outro caso é a edição brasileira. A Editora Globo lançou em fascículos os livros de Borges, prefaciados, na maioria dos casos, por grandes especialistas, mas quando publicou a edição das obras completas, foi proibida de colocar esses prefácios.

Essa imposição de exigências deve explicar o fato de a capa da edição brasileira das obras completas ser uma reprodução exata da que aparece nos volumes da edição da Emecé...

Almeida: É provável. Jorge Schwartz, que está encarregado das edições de Borges no Brasil, e que é uma pessoa inteiramente respeitável e de seriedade indiscutível, tem sido vítima dessa situação, pois não pode ir além do que lhe permite a editora. Por outro lado, é mil vezes preferível que saia uma edição incompleta organizada por Schwartz do que uma edição caótica preparada por qualquer sonhador.

Vocês consideram que o século XX tenha sido o século de Borges?

Almeida: Do ponto de vista matemático, sim. (risos). Eu diria: sim e não. Foi, sem dúvida, o século de Borges, mas foi também o século das maiores catástrofes da humanidade. Seria belo refugiar-se na literatura para se esquecer do que se passou. Talvez dentro de um século se diga que o século XX foi o século de algo que por enquanto não vemos. Em todo caso, o sobrenome Borges continuará aparecendo nos catálogos telefônicos do Brasil. (risos). Tudo depende do que se queira fazer com essa história que, como Borges dizia, funciona com pudor. Para os que vivemos elegendo isso, esse foi o século de Borges, de Wittgenstein, de Ravel, de Schönberg, ou de duas pessoas quaisquer que um dia conversaram serenamente e sem testemunhas, de coisas que não mudaram aparentemente nada no mundo.

E o que de Borges ficará para este milênio que começa?

Almeida: Parece-me que esta é uma pergunta muito ampla. Na situação particular de um homem escondido em um canto escondido de um país escondido, que do milênio que chega vai

viver apenas os primeiros resplendores, não tenho a mínima idéia. Dificilmente as coisas podem ser ditas de antemão. Os movimentos que nascem auto-nomeados, como por exemplo “pós-modernismo”, são os que menos vivem. Os que mais duraram foram aqueles que foram nomeados *a posteriori*. Penso que o que deveria ficar de Borges para os anos vindouros é um pequeno texto chamado “Del pudor de la historia”, no qual mostra que acontecimentos totalmente secretos, que não tiveram qualquer influência nos livros de história, foram aqueles que realmente determinaram a história. Apesar de que ninguém tenha por que se proclamar borgesiano, seria anti-borgesiano pensar que algo estrondoso do que se passa com Borges tenha uma influência real nas letras deste novo século. Talvez uma página, um verso de Borges mal lido e entendido ao contrário, possa ocasionar alguma coisa. Há um belo livro sobre Borges, que se chama *Jugar en serio*, de Ezequiel de Olaso, que no final fala justamente que o que Borges criou e que vai desaparecer dentro de pouco tempo, por culpa nossa, é uma espécie de seita de iniciados, os leitores implícitos dos textos de Borges, peritos na arte de decifrar as alusões e citações ocultas sem a ajuda de nenhum indício. Agora que Borges é estudado nas universidades, que se fazem enciclopédias e dicionários de Borges, as pessoas já sabem o que aparece nos seus textos, antes mesmo de lê-los (se é que chegam a lê-los), sabem desenranhar todas as alusões de um texto de Borges, sem que precisem ir a esse mesmo texto. De modo que talvez seja necessário que se volte a ignorar Borges, para que se possa redescobri-lo. É preciso que Borges seja mal lido. Ele mesmo ficaria muito feliz de saber que está sendo lido ao reverso do que pensava.

Uma última pergunta: o mundo já é Tlön?

Parodi: Ainda não, mas nunca deixou de sê-lo. (risos)

aprofundamento dos intercâmbios, e portanto dos debates futuros, entre os pesquisadores em questão.

Contudo, o objetivo básico de *Literatura e estudos culturais* situa-se na divulgação das concepções atualmente desenvolvidas nos centros de pesquisa do sistema universitário latino-americano, no que tange às modificações e instabilidades presentes na literatura, na cultura e no pensamento crítico finisseculares. Ao possibilitar a ampliação de tais debates, para além das fronteiras geográficas e culturais das instituições acima referidas, esta coletânea não pode faltar na biblioteca dos leitores interessados nos dilemas da América Latina contemporânea. Nesse sentido, *Literatura e estudos culturais* atua como convite e convocatória, dirigidos a todos aqueles que pretendem participar da releitura de nossas tradições, descobertas e esperanças.

*Maria Antonieta Pereira
Eliana Lourenço de Lima Reis*

Belo Horizonte, julho de 2000.

Não priorizando, no momento, uma ontologia do chamado "Cone Sul" – ele é uma construção teórica, política ou econômica? – enfatizo, apenas, o evento e o presente livro enquanto concretizações de movimentos multilaterais de busca de uma integração acadêmica regional. Para eles, confluem três iniciativas de interlocução entre os países do Cone Sul, em contraste com os esparsos e contingentes diálogos anteriores, muitas das vezes mediados por instituições européias e americanas.

O que compartilhamos com os países vizinhos que permite uma permeabilidade de nossos discursos? O que deixamos de compartilhar e que propulsiona o nosso diálogo? Como as distintas epistemologias institucionais interagem com os saberes continentais e os globais? São essas as questões abordadas nesta publicação, que busca, a partir das contribuições apresentadas, delinear a especificidade da crítica literária no Cone Sul neste momento de transição.

Else R. P. Vieira