

Kitsch à la Bush *Hal Foster* | **Sobreseídos** *Andrea Giunta*

Su mitología detiene *Poesía de Arturo Carrera*

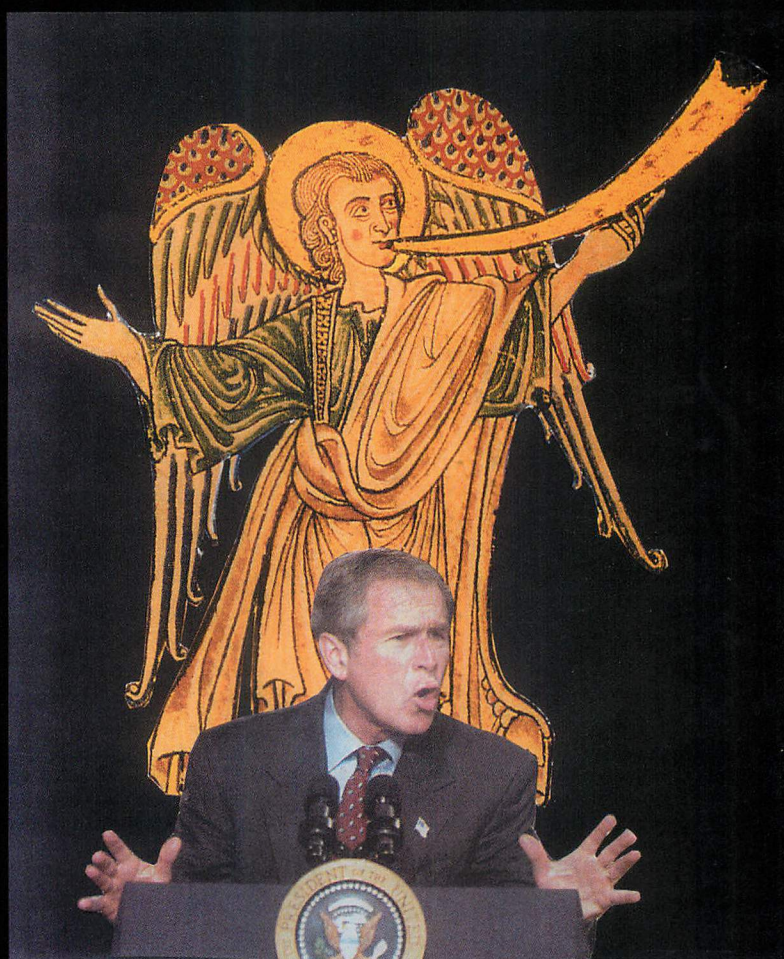
O espectro de Foucault *Italo Moriconi*

“a função mais importante da arte continua sendo a de desmitificar ideologias” **Entrevista com Fredric Jameson**

Fotografias de *Carlos Carvalho*

A boca de palavras estranhas *Ana Mafalda Leite*





"Ángeles" [detalhe], na capa, e "Trompetas", acima, colagens de León Ferrari.

Nas margens, o presente fere e sangra com suas urgências. Nas sociedades totalitárias e nas que se querem democráticas, o lugar da arte na cultura torna-se sempre problemático. Cultura e arte são interseções. Respondem às tensões geradas pelos conflitos políticos. Estetizações e politizações: arte para o futuro, arte para o presente. Com a arte podem-se legitimar os relatos nacionais, justificar guerras, potencializar ficções, criticar ideologias. Assumindo a condição crítica, a arte interpela o pensamento institucional e a produção dos pensadores, instalando como plataforma de ação o dissenso ou o paradoxo. Fratura biografias e autobiografias. Faz emergir o real traumático, explodindo as representações e as simulações da conveniência. E convoca o presente, suas dores, alegrias, vicissitudes, inquietações e impasses.

Sumário

Kitsch à la Bush <i>Hal Foster</i>	p. 4
"um real que pode tanto perfurar a representação quanto estilhaçar a simulação" Entrevista com <i>Hal Foster</i>	p. 11
Sobreseídos <i>Andrea Giunta</i>	p. 14
A traição autobiográfica <i>Eneida Maria de Souza</i>	p. 24
Antenas <i>Eneida Leal Cunha</i>	p. 32
Su mitología detiene <i>Arturo Carrera</i>	p. 42
Para recordar a Saer <i>Hugo Gola</i>	p. 44
O espectro de Foucault <i>Italo Moriconi</i>	p. 46
Manuel de Oliveira, Portugal e o Mediterrâneo <i>Aniello Angelo Avella</i>	p. 58
"a função mais importante da arte continua sendo a de desmitificar ideologias" Entrevista com <i>Fredric Jameson</i>	p. 64
Fotografias <i>Carlos Carvalho</i>	p. 68
A boca de palavras estranhas <i>Ana Mafalda Leite</i>	p. 84
Patagonia: El contorno de la literatura nacional <i>Mónica Bueno</i>	p. 88
Variaciones sobre la difícil arte de la transmisión Livros/libros <i>Mario Câmara</i>	p. 98
Um saber do presente Livros/libros <i>Reinaldo Marques</i>	p. 99
Imagens de um mundo distante Livros/libros <i>Maria Angélica Melendi</i>	p. 102

Hal Foster

K I T S C H

à la Bush

Instrumentalizado pelos neoconservadores como forma de persuasão cultural e de manipulação política, o *kitsch* retorna à sociedade norte-americana pós 11 de setembro. Ao antecipar respostas e desautorizar perguntas, o recurso ao *kitsch* opera chantagens emocionais, que formulam um “acordo categórico” em apoio à guerra contra o terror movida pela administração Bush.

Nesta era de vigilância e espetáculos exacerbados, o *kitsch* parece ser uma forma inócua de persuasão cultural e de manipulação política. No entanto, desde os ataques de 11 de setembro, ele voltou com carga total aos Estados Unidos, dotado de expressiva marca registrada, que poderia ser apelidada de "*kitsch* à la Bush".

A palavra *kitsch* vem do alemão *verkitschen*, "baratear", e uma preocupação elitista com a degradação permeia a maioria dos relatos sobre o assunto (começam pela arte, mas dificilmente terminam por ela).

O *kitsch* tem atraído – quer dizer, tem repellido – romancistas que vão de Hermann Broch a Milan Kundera, e críticos que vão de Clement Greenberg a Saul Friedländer. Todos o resgataram em tempos em que se intensificaram tanto as tecnologias de cultura de massa quanto a política populista: para Broch e Greenberg nas décadas de 1920 e 1930, após a espetacular ascensão dos regimes fascistas na Europa, e para Kundera e Friedländer nas décadas de 1970 e 1980, por ocasião da decadência transitória dos regimes totalitários. (O último período assistiu ainda não só a uma acomodação da iconografia nazista, que alvoroçou a Friedländer em particular, mas também a uma paródia da representação stalinista com os artistas performáticos do grupo "Sots" – do vocábulo russo que designa socialismo –, como Vitaly Komar e Alex Melamid.) Para essas figuras e outras, o *kitsch* atravessa, instrumentalmente, a cultura e a política, em detrimento de ambas.

Em 1933, com a ascensão ao poder dos nazistas, Broch identificou o *kitsch* com a burguesia emergente, presa entre valores contraditórios: de um lado, ascetismo no trabalho, de outro, exaltação sentimental. O antigo *kitsch* tendia a ser uma mistura de puritanismo e de lascívia, sendo que a própria expressão do sentimento era, ao mesmo tempo, purificada, incitada e transformada em sacarina. Broch era veemente em relação aos efeitos desastrosos do *kitsch* – ele o chamava de "mal no sistema de valores da arte" – no que assentia Greenberg. Em outro ano significativo, 1939, Broch grifa sua dimensão capitalista: "produto da revolução industrial", o *kitsch* era para ele um sucedâneo [*ersatz*] da "cultura genuína", que a então burguesia dominante vendia para um campesinato-tornado-proletariado desprovido de suas próprias tradições populares. Logo produzido em massa, o *kitsch* tornou-se "a primeira cultura universal jamais vista" e, como tal, pairava no ar "a ilusão de que as massas realmente mandavam". Evidentemente, foi essa ilusão que integrou o *kitsch* aos regimes de Hitler, Mussolini e Stalin (com as devidas variações em concordância com a ideologia política e a tradição nacional).

Greenberg ainda mostrou como o *kitsch* dita seu consumo através de formas pré-digeridas e de efeitos programados. Essa noção de “sentimentos ficcionais”, que todos podem experimentar mas que ninguém realmente possui, levou Adorno a definir, em *Teoria estética* (1970), o *kitsch* como uma paródia da catarse. Também permitiu que Kundera discutisse no romance *A insustentável leveza do ser* (1984) seu valor instrumental para o nosso “acordo categórico com o ser [*being*]”, ou seja, para o nosso assentimento à proposta “de que a existência humana é boa”, apesar de tudo o que é “inaceitável” nela, como acima de tudo a realidade da merda e da morte, competindo à “verdadeira função do *kitsch* elidi-la”. Na definição abrangente, o *kitsch* arquiteta uma “ditadura do coração” através de “imagens básicas” da “irmandade dos homens”, um sentimento de companheirismo que, para Kundera, é pouco mais do que um narcisismo escrito em maiúsculas: “O *kitsch* provoca duas lágrimas que escorrem em rápida sucessão. A primeira lágrima diz: como é bom ver crianças correndo pelo gramado! A segunda lágrima diz: como é bom ser movido, juntamente com toda a humanidade, pelas crianças que correm pelo gramado! É a segunda lágrima que transforma o *kitsch* em *kitsch*.” Em sociedades governadas por um único partido, ela o torna também “totalitário”, e “no reino do *kitsch* totalitário, todas as respostas são dadas de antemão e desautorizam quaisquer perguntas”.

Kundera era o queridinho dos neoconservadores durante o período Reagan. Eles gostavam de sua descrição da sociedade comunista, dada como um “mundo de idiotas sorridentes” na “Grande Marcha” em direção a um *gulag* equivocadamente identificado com a utopia.

Hoje, no entanto, depois do colapso do bloco soviético, aspectos do “*kitsch* totalitário” estão de volta à sociedade norte-americana, governada por alguns daqueles neoconservadores. As diferenças são bastante óbvias. Por exemplo, a atual administração tende a limitar sua “irmandade dos homens” à nação e sente pouca necessidade de naturalizar sua ideologia, o que a torna ainda mais imune à crítica.

(Haja vista a intoxicante mistura de honestidade e cinismo neste comentário feito, antes das últimas eleições presidenciais, por um “conselheiro sênior de Bush”: “Agora somos um império, e, quando agimos, criamos a nossa própria realidade. E, enquanto vocês estiverem estudando essa realidade – criteriosamente, como julgam –, agiremos novamente, criando outras novas realidades, que vocês também podem estudar”). Entretanto, as similaridades também são acentuadas: embora nem todas as perguntas sejam desautorizadas, muitas respostas são dadas de antemão (existem armas de destruição em massa no Iraque, existe uma rede Al Qaeda etc.), e somos envolvidos por “mentiras embelezadoras” semelhantes às anotadas por Kundera – “uma expansão da democracia” que muitas vezes sustenta seu oposto, uma “marcha da liberdade” que frequentemente libera as pessoas para a morte, uma “guerra ao terror” que muitas vezes é terrorista, e um alardear de “valores morais”, não raro à custa dos direitos civis.

O que tudo isso tem a ver com o humilde *kitsch*? Em parte, é através de suas representações que se opera a chantagem que produz “nosso acordo categórico”. Por exemplo, em apoio à “guerra ao terror” existem os decalques das torres gêmeas envoltas por listras e estrelas, bandeirinhas que flutuam como a grande bandeira nacional nas antenas dos caminhões e salpicam as lapelas dos ternos de executivos, e há também as camisas, os bonés e as estatuetas dedicados aos bombeiros e policiais da cidade de Nova York (se os trabalhadores já simbolizaram a produção nas sociedades comunistas, essas representações simbolizam uma nova história do sacrifício e punição cristãos). Ainda mais certos são os adesivos de fitas amarelas que os veículos ostentam por toda a América. Eles nos exortam a “apoiar as tropas” (os veículos esporte utilitário, chamados SUV, encabeçam a lista, como se o consumo abusivo de gasolina fosse uma forma de reafirmar esse tipo de ajuda). Parte da força dessa representação é a sua legibilidade, que se origina num costume norte-americano, praticado pelo menos desde a Guerra Civil. As mulheres “amarravam uma fita amarela” em sinal de fidelidade aos seus homens que tinham partido para a guerra. Embora a origem do símbolo seja mítica, só depois da Segunda Guerra Mundial é que ele foi veiculado pelo filme de John Ford, *She Wore a Yellow Ribbon* [*Os dominadores*, 1949], com John Wayne interpretando um oficial da cavalaria nas batalhas contra os índios no Oeste. E mesmo essa origem popular é dúbia. Tal como usadas hoje, essas fitas datam somente da “crise dos reféns” de 1979-1980, quando 52 americanos foram mantidos prisioneiros por militantes iranianos. Neste caso, a fonte relevante é uma música *pop* intitulada “Tie a yellow ribbon round the old oak tree” (Dê um laço numa fita amarela em torno do velho carvalho, 1972), sobre um preso em condicional.

Não se quer ridicularizar esse símbolo (sua frivolidade desmente a sua força), muito menos deplorar seu gosto, quer-se antes sugerir a maneira pela qual ele elide a merda e a morte. Ao invés de imagens de caixões envoltos na bandeira nacional, e, pior, ao invés dos corpos dilacerados, recebemos essas louvações em forma de fita que instigam o nosso apoio – apoio que, logicamente, visa menos “às nossas tropas” do que ao atual governo, cujas aventuras não caminham em direção aos maiores interesses das tropas. Vistas por este ângulo icterico, as louvações em forma de fita se assemelham mais a coleiras que nos unem sentimentalmente ao projeto imperial.

Outro exemplo fundamental do *kitsch* à la Bush, relacionado desta feita aos “valores morais”, é a ostentação dos Dez Mandamentos nos tribunais estaduais. (O principal protagonista é Roy Moore, presidente do Supremo Tribunal do Estado de Alabama, que foi demitido após sua recusa de remover seu decálogo talhado em granito; existem casos semelhantes no Kansas e no Kentucky, a serem julgados pela Suprema Corte americana durante o verão). O ato desafia a separação da igreja e do Estado, e a questão é esta: declarar que os Dez Mandamentos são mais importantes do que qualquer encanto iluminista, honrados que são por judeus, cristãos e muçulmanos – como se a mensagem fosse a tolerância religiosa, e não o seu oposto. Ainda aqui, a fonte histórica desses monumentos não é profunda:

data de 1956, quando, numa proeza publicitária para a sua versão cinematográfica de *Os Dez Mandamentos*, o diretor Cecil B. De Mille mandou erigir por todo o país algumas centenas de tábuas da lei em espaços públicos. (Também participou ativamente da promoção Charlton Heston, que ganhou nome representando Moisés no filme e termina hoje a carreira cinematográfica como presidente da *National Rifle Association*.) No entanto, os monumentos não são nada absurdos, pois fazem campanha pela convergência da igreja e do Estado e passam a acompanhar não apenas as ambições políticas do governo Bush, mas também os efeitos práticos de seu déficit massivo. O déficit é uma forma eficaz de “matar de fome a besta” do Estado e de desviar as verbas dos programas sociais para que o povo seja levado à igreja – em busca do “bem-estar divino [Godfare]” ao invés do “bem-estar social [welfare]”. As tábuas simbolizam a vanguarda da direita; elas ainda evidenciam uma relação literal com a lei, pois, mesmo quando um princípio constitucional é desafiado, a letra bíblica é honrada. (Em parte, a literalidade tem raízes na doutrina batista da “infalibilidade” da *Bíblia*, que efetivamente embarga a necessidade de lê-la, e ainda mais, de interpretá-la – na nossa sociedade, muitas vezes a Bíblia aparece mais citada do que lida, mais ostentada do que citada. Estar-a-sós-com-Jesus é tudo o de que se precisa.)

Tanto no caso das fitas amarelas quanto dos monumentos aos Mandamentos, a exortação desliza para o imperativo: “Apoiai nossas tropas”, “(não) deveis”. Também esta é a voz do segundo hino dos Estados Unidos, “God bless America” (também disponível no comércio como decalque em forma de bandeira), com a diferença que aqui Deus é o exortado. **Novamente, esse material parece inócuo, mas é exatamente por causa disso que ele nos amolda a estruturas retóricas que agora pululam na linguagem política, especialmente na da direita, onde o preceituário legislativo – contra os direitos de reprodução, os direitos de gays e de outros – é apresentado como predeterminado, ordens vindas do alto, respostas dadas de antemão.**

Alguns críticos culturais do *kitsch* à la Bush já se manifestaram: são exemplo os pronunciamentos espirituosos de grupos de ativistas como o “Billionaires for Bush” [Bilionários pró-Bush], que fazem brilhantes performances nos protestos, e os relatos gráficos de seus efeitos opressores, como *In the shadow of no towers*, de Art Spiegelman. Gostaria ainda de nomear mais dois outros exemplos: um filme independente e uma instalação artística, sendo que ambos se valem dum proeminente “valor moral” antecipado pelo *kitsch* à la Bush.

No âmago do *kitsch*, segundo Kundera, está a “tautologia estúpida” do “Vida eterna à vida!”. O *kitsch* à la Bush tem sua própria versão da tautologia, mesmo se ela passa a impressão de que define a vida como, na melhor das hipóteses, o tempo entre a concepção e o nascimento (e, mais raramente, entre o estado vegetativo do corpo e a morte). Em parte, o pensamento é evangélico: se a Criação faz um todo com a Queda, então o feto é mais inocente do que a criança e, portanto, mais digno de proteção (esta afirmação afeta a posição de

Bush no tocante à pesquisa das células-tronco, juntamente com outras questões). Em seu novo filme *Palíndromes*, Todd Solondz representa impiedosamente algumas implicações dessa visão de “vida”.

O filme é centrado numa garota chamada Aviva (representada por diferentes atores em diferentes cenas, que, em conjunto com seu nome palindrômico, indica o seu *status* alegórico). Quase adolescente, Aviva é subordinada a essa ideologia de “vida”: quer ter um bebê, e quando fica grávida, não pode separar sua existência da gravidez. Depois que seus pais de classe média falam da urgência de um aborto, ela foge e cai numa família adotiva cheia de filhos psicológica ou fisicamente abalados. A família adotiva é um palíndromo em si, um mundo fechado comandado por um casal evangélico, Bo e Mama Sunshine, que coagiram seus filhos a aceitar Jesus como seu “salvador pessoal”. Durante o jantar no dia em que Aviva chega, uma menina albina, cega por causa do abuso de drogas de sua mãe, conta a história de sua redenção num penoso idioma de fé beato-robótica. Mais tarde, as crianças, que haviam formado um grupo musical chamado The Sunshines, praticam músicas escritas para Jesus. Filmado em estilo quase-documentário, esse trecho combina o sentimentalismo do *pop* cristão com a patologia das bandas familiares. Em outra cena, Mama e as crianças celebram no andar de cima a vida-atraves-de-Jesus, enquanto no andar de baixo Bo e dois comparsas planejam a morte de um “médico de abortos” (o mesmo médico que Aviva havia consultado com sua mãe). Aqui, a tautologia *kitsch* da “vida” não somente elide a morte como também se transforma na sua agente. Nada disso é sutil, embora a estratégia do filme seja exatamente a do excesso mimético – ensaiar a linguagem evangélica a ponto de implodi-la.

“A bandeira e o feto [são] a nossa Cruz e o nosso Filho Divino”, escreveu Harold Bloom à época do primeiro Bush, “juntos simbolizam a Religião Americana”. Isso é ainda mais verdadeiro para a época do segundo Bush: se o feto é sacrossanto, assim também a bandeira encharcada na aura da Cruz. Especialmente desde o 11 de setembro, este governo vem operando como se estivesse sob a égide do Cristo furioso: também nós temos sofrido, também nós temos o direito de julgar e de punir. Talvez seja esse o ponto de identificação que tornou o filme *A paixão de Cristo* tão popular nos Estados Unidos. Depois de duas horas de tortura, Mel Gibson (à semelhança de Jesus, um americano honorário) representa numa rápida tomada, que é a mais cara do filme, Jesus ressuscitado que se vinga como se encarnasse, ao mesmo tempo, os personagens de *Mad Max*, *Coração valente* e *Patriota*. Esse “valor moral” de violência redentora é que o artista Robert Gober evocou em sua recente instalação na Matthew Marks Gallery, em Nova York.

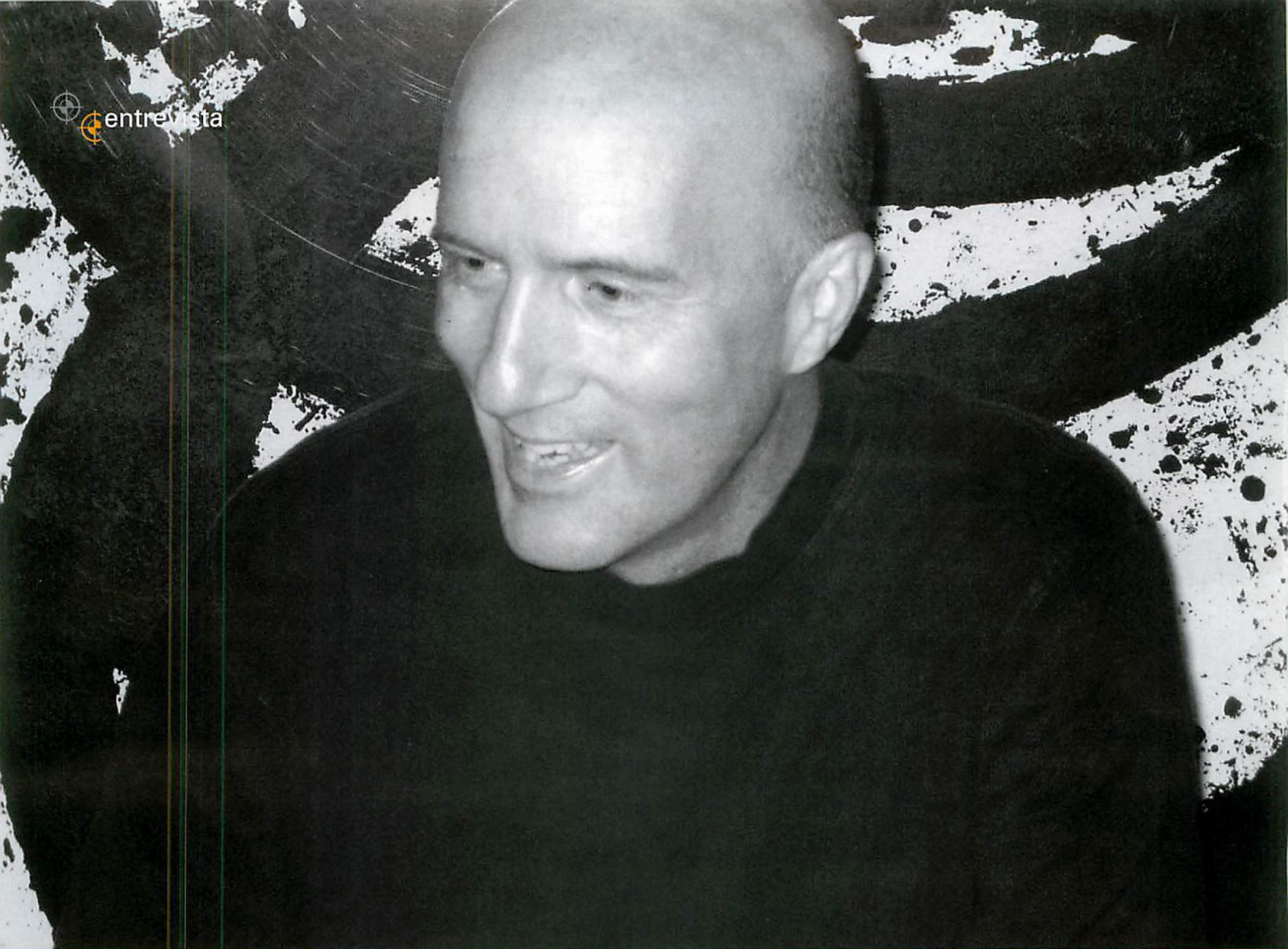
Como é de praxe com Gober, a exposição foi uma alegoria fragmentada que força a interpretação e a resiste; nenhuma leitura literal é possível. A exposição se abre com duas latas de lixo em gesso, empilhadas e cobertas por uma placa de madeira compensada, em cima da qual havia uma camisa de padre dobrada. O púlpito improvisado é seguido de duas fileiras de três suportes de alicerce branco-sujo (em bronze para dar ares de sucata de isopor), semelhantes a bases de colunas, que serviam por sua vez de pedestal para determi-

nados objetos. À esquerda, havia uma tábua em madeira sintética em bronze (malformada, parecendo ao mesmo tempo derretida e petrificada) e, à direita, um pacote de fraldas (feito de gesso recoberto de plástico); depois, um caixote de leite com mais três pacotes de fraldas e outra tábua; e, finalmente, duas tigelas de vidro contendo grandes frutas esculpidas em cera de abelhas. Em outros espaços da galeria havia outros elementos fabricados, característicos de Gober: atrás de duas portas havia dois pares de pernas, um masculino, outro feminino, colocados dentro de duas banheiras, e em dois cantos havia dois torsos, cada um com o peito masculino e feminino, da virilha deles brotava uma perna de homem. A apresentação de todas essas coisas era, ao mesmo tempo, pericial e cerimonial, como se estivéssemos simultaneamente no necrotério e na capela. Esse estranho efeito fazia sentido no momento em que se via que os quatro quadros emoldurados que pendiam nas paredes laterais eram reproduções da primeira seção do *New York Times* de 12 de setembro de 2001, com imagens de casais se abraçando desenhadas sobre fotografias dos ataques do Al Qaeda.

Os objetos abandonados, o material derretido, as lajes mortuárias e os membros de corpos misturados evocaram um inferno histórico que combinava o espaço pós-ataque às torres do World Trade Center com os bombardeios do Iraque. Estava ainda implícita uma continuidade política na qual o trauma do dia 11 de setembro foi transformado no triunfalismo da “guerra ao terror”, repleto da coerção retórica da última eleição (opor-se a Bush era apaziguar os terroristas, trair as tropas, e assim por diante). Esta última implicação era simbolizada por um Cristo crucificado feito de cimento. Decapitado como se tivesse sido vandalizado, Jesus estava ladeado, nas costureiras posições ocupadas pelas duas Marias, por símbolos escassos da vida suburbana, uma cadeira branca em faiança vitrificada e uma caixa de lâmpadas amarelas em vidro soprado. Como se fossem *stigmata* adicionais transformados em esguichos de mau gosto, dos mamilos do Cristo decapitado jorravam fluxos de água para dentro de um buraco aberto grosseiramente no chão.

Como Solondz, portanto, Gober orquestrou seus efeitos através de uma exacerbação mimética do *kitsch* à la Bush, que se vale de produtos das lojas Wal-Mart, aparatos de cemitério e recordações do 11 de setembro. O Jesus acéfalo foi o toque crucial, pois condensa uma profusão de associações: lembranças dos reféns decapitados no Iraque e da vítima encapuzada na prisão de Abu Ghraib (a que, como que crucificada com eletrodos, foi colocada com os braços estendidos em cima numa caixa), e, por trás ou através das duas imagens, a figura da América disfarçada de Cristo, o justo agressor, que mata para redimir. A ambigüidade do símbolo era irredutível e intensa, e, como tal, servia, momentaneamente, como réplica ao mundo das fitas amarelas e dos monumentos aos mandamentos.





Hal Foster

Denilson Lopes

Em entrevista concedida em junho de 2005, o professor da Princeton University e um dos mais importantes críticos de arte moderna e pós-moderna dos Estados Unidos, Hal Foster, faz comentários esclarecedores sobre o pós-modernismo, o simulacro, o retorno do real, a estética, bem como a respeito de seus últimos livros – *Design and Crime*, *Return of the Real*, *Compulsive Beauty* e *Prosthetic Gods*.

“um real que pode tanto perfurar a representação quanto estilhaçar a simulação”

Denilson Lopes: Ao final de O retorno do real, o Sr. reconsidera o pós-modernismo, julgando-o uma estratégia crítica fora de moda. Ainda é possível falar do pós-modernismo como uma estratégia crítica, ou ele está definitivamente encerrado no debate intelectual dos anos 80?

Hal Foster: Não julgo o “pós-modernismo” como fora de moda. Outros críticos podem considerá-lo; assim o julgam, para início de conversa, porque o enxergaram apenas como um estilo, um estilo híbrido que podia ser encontrado no cinema, na música, na comida, na arte, e assim por diante. Para mim, o pós-modernismo é um termo crítico, e não estilístico, e se refere a uma posição que busca ir além do modernismo, que se tornou acadêmico e oficial. (O que o modernismo é varia de acordo com o lugar e o tempo.) Dependendo do contexto, tendo a oscilar entre duas considerações sobre o pós-modernismo. A primeira está associada ao filósofo francês Jean-François Lyotard, para quem o pós-modernismo estabelece periódicas renovações do modernismo (podemos estar testemunhando esse tipo de renovação agora, duas décadas depois da discussão sobre o pós-modernismo). A segunda está associada com o crítico norte-americano Fredric Jameson, para quem o pós-modernismo é

uma forma de periodizar as transformações culturais em relação às mudanças econômicas. Em outras palavras, serve para apreender um novo momento na longa história da modernização capitalista.

Em Recodings, talvez mais do que em seus outros livros, o Sr. ressalta as relações entre arte e mídia. Acredita que, na linha do que alguns teóricos chamam de uma “estética da comunicação”, seria importante conceber uma estética para a contemporaneidade, que, sem repetir a tradição que vem do século 18, constituiria uma alternativa para os Estudos Culturais?

Tenho minhas dúvidas sobre o termo “comunicação” porque assume uma “comunidade” e uma comunidade não pode ser diretamente constituída por qualquer forma de mídia, seja ela nova ou velha. E quanto às “novas mídias”, bem, a história está cheia de “novas mídias” e estou mais interessado num tipo de dialética, isto é, entre nova e velha mídia, da nova mídia quando ela se torna fora de moda, do que em qualquer celebração futurista de novas técnicas em si mesmas. Também estou interessado em uma “estética” – no sentido original da palavra, uma ciência filosófica da percepção – da mídia e da tecnologia na medida

em que elas transformam a percepção. Eis aí uma forma de “estudos culturais” que endosso.

Poderia fazer uma comparação entre a simulação e o retorno do real? São eles os dois lados duma mesma moeda ou marcam definitivamente estratégias diferentes?

O simulacro é cópia com um original óbvio, uma representação sem um referente óbvio. Mesmo que possa parecer semelhante ao mundo, o simulacro tende a *desrealizá-lo*. Minha noção de “retorno do real” é muito diferente: o real, aqui em questão, é um real traumático, um real que pode tanto perfurar a representação quanto estilizar a simulação, exatamente porque é traumático. Parte do argumento de meu livro *The Return of the Real* é que, enquanto muitos artistas (especialmente nos anos 1980), estavam fascinados pelos efeitos do simulacro, alguns artistas (especialmente nos anos 1990) estavam interessados por essa outra e traumática realidade, que desafia o lugar comum do pós-modernismo, que diz que tudo é uma representação, tudo é um texto. (A trajetória por duas décadas do trabalho de Cindy Sherman pode exemplificar o que estou querendo dizer.)

Na atual cultura brasileira, muitas vezes o mote “retorno do real” vem sendo relacionado a uma tradição que viaja de volta ao Naturalismo. Acredita que a perspectiva lacaniana que o Sr., Zizek e outros teóricos defendem, pode auxiliar na compreensão dessa outra genealogia?

Minha noção de “retorno do real” tem, de fato, inspiração lacaniana. Este sentido traumático do real pode ser ainda percebido em alguns velhos realismos, ou pelo menos por ocasião de sua recepção inicial - pense em como os primeiros espectadores de Courbet ou Manet reagiram a seus quadros. Mas no momento preciso em que práticas se tornam codificadas como *realismos*, o real no seu sentido traumático é perdido. Por outro lado, o realismo codificado se torna alvo duma possível ruptura deste outro real. Eu vejo como esse processo está sendo trabalhado por todos os lados na arte de Andy Warhol.

O Sr. estaria mais próximo de uma ótica das neovanguardas? Refiro-me em particular ao Minimalismo, tão caro a vários críticos de sua geração. O que o Minimalismo pode nos dizer num mundo tomado pelas imagens?

Como o “pós-modernismo”, a idéia de “neovanguarda” não orienta mais o sentido de uma prática artística ou crítica (como eu proponho no último capítulo de *Design and Crime*). Cada vez mais há uma desconexão entre o

moderno e o contemporâneo. Mesmo quando o “pós-modernismo” e “a neovanguarda” procuram distinguir os dois criticamente, também trabalham no sentido de mantê-los atados um ao outro. Repetindo-me: uma grande brecha abriu-se entre o moderno e o contemporâneo. Veja como o século 20 é ensinado em muitas universidades, ou apresentado em grandes museus. Há uma enorme divisão entre o cânone modernista e as obras recentes no Museu de Arte Moderna de Nova York.

Poderia falar um pouco sobre seu último livro, Prosthetic Gods (2004). É uma volta ao seu interesse pelas vanguardas modernas como em seu livro sobre o Surrealismo, The Compulsive Beauty?

Prosthetic Gods lembra e desenvolve alguns temas de *Compulsive Beauty*, meu livro sobre o Surrealismo, em particular os relacionados aos mitos-de-origem e modos de subjetividade na arte do século 20. *Prosthetic Gods* é mais geral no tratamento das questões, embora apresente vários estudos de caso sobre a relação entre modernismo e psicanálise, que vão desde a arte primitivista de Gauguin e Picasso até as instalações estranhamente familiares [*uncanny*] de Robert Gober.

O que está escrevendo agora?

Com meus colegas Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin Buchloh, da revista *October*, publiquei recentemente um longo estudo panorâmico sobre a arte do século 20, intitulado *Art since 1900: Modernism, Anti-Modernism, Postmodernism* (Thames & Hudson). Ele nos tomou quase uma década de trabalho, mas esperamos que os leitores pensem que tenha valido a pena esperar. Também co-editei um amplo livro de textos e imagens sobre a cultura pop que deve ser publicado até o fim do ano (pela Phaidon). Em andamento no momento, tenho dois projetos de livros. O primeiro examina estratégias artísticas de sobrevivência - do Dada até o Pop e além - num século catastrófico. O segundo se detém no problema do arbitrário na arte moderna. Quem sabe quando (e se) serão concluídos. Também continuo a escrever crítica, sobretudo para a *London Review of Books*, *October* e *Artforum* (um artigo sobre o *Kitsch* na era Bush acabou de sair na LRB*). Para mim, é crucial a dialética entre escrita crítica e histórica.

*Ver texto que antecede esta entrevista.

Denilson Lopes é professor de Comunicação na Universidade de Brasília.



Andrea Giunta

**Un examen
especialmente
de los términos de la
argumentación jurídica
–libertad, discriminación,
responsabilidad, censura,
orden público– decurrente**

**de las polémicas generadas
por la Retrospectiva de
León Ferrari realizada en el
Centro Cultural Recoleta.**

SOBRESEÍDOS

**Los debates evidenciaron
los rasgos históricos y
subjetivos del juicio
estético y el lugar
problemático del arte
en una sociedad
democrática.**

La Retrospectiva de León Ferrari realizada en el Centro Cultural Recoleta entre el 30 de noviembre de 2004 y el 29 de enero de 2005 abrió una extensa agenda que comprendió y excedió el campo específico del arte. Durante casi dos meses se publicaron más de 800 artículos que dieron cuenta de un debate que incluyó cuestiones relativas a la trayectoria del artista, a la calidad y al significado de su obra, a las características de la exposición, y a la relevancia de la misma. Las polémicas generadas por el sentido controversial de muchas de sus obras abrieron un repertorio de temas que sobrepasaron el análisis de éstas, pero que no estuvieron al margen de aquellas cuestiones que Ferrari considera en sus trabajos (el antisemitismo, la homosexualidad, la misoginia, la difusión del uso del preservativo o de los anticonceptivos). Tampoco de un debate más amplio acerca del lugar de la cultura y del arte en una sociedad democrática. Durante las jornadas de la exposición se discutió sobre la relación entre lo público y lo privado, la financiación de la cultura, la libertad de expresión, la discriminación religiosa, la injerencia de la Iglesia en el campo del arte o de la educación, los límites del arte. Todos estos temas generales se fueron desagregando en tópicos particulares, como el antisemitismo, los debates sobre el aborto o las campañas de prevención del sida.

El reconocimiento hacia la obra de Ferrari, confirmado en los últimos años por una serie de exposiciones realizadas por destacadas instituciones artísticas—como el Centro de Arte Reina Sofía, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Drawing Center en esa misma ciudad, o el Museo de Bellas Artes de Houston, por citar tan sólo algunas de las instituciones en las que se exhibieron tanto sus obras más abstractas como aquellas más polémicas— señalaba la necesidad de ofrecer al público local una exhibición retrospectiva de su obra. La misma representó la celebración de cincuenta años de su trabajo y brindó la posibilidad de apreciar, en su conjunto, una obra que comprende distintas series, bien diferenciadas, que se habían expuesto separadas¹.

En esas jornadas tomó una relevancia inusual el discurso jurídico, principalmente por los argumentos que permitió desarrollar. Éstos no sólo comprendieron aquellos relativos a la interpretación, por ejemplo, de la libertad de expresión, de acuerdo a lo que establece al respecto la Constitución o los tratados internacionales en vigencia. El discurso jurídico también incluyó posiciones acerca del lugar social del arte o consideraciones sobre las distintas concepciones del hecho artístico.

Para quien no está habituado a recorrer esta literatura, la lectura de los fallos y los análisis que de los mismos publicaron distintas revistas judiciales, además de resultar reveladores por sus formas de argumentación, por el refinamiento y el nivel de competencia intelectual y estética de los que en algunos casos dieron cuenta, pusieron de manifiesto que, como sucede con el arte, el análisis de la ley y de la Constitución es un problema de interpretación.

¹ Cabe señalar, en este sentido, la exposición de dibujos y heliografías realizada en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires, durante 2003, o la exposición de dibujos presentada a comienzos de 2004 en la galería Ruth Benzacar. Durante el 2001, Ferrari exhibió los collages sobre L'Osservatore Romano en la galería Sylvia Vesco y su serie de electronicartes en el Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires. La única retrospectiva del artista se realizó en 1989 en el Museo Sívori y no estuvo acompañada por la investigación y documentación que se realizó para la Retrospectiva del CCR.

La sensación que persiste después de la lectura de todos estos textos, es que palabras como “libertad”, “discriminación”, “responsabilidad”, “censura” u “orden público”, son términos cuyo significado (y la consecuente instrumentación del mismo) no es fijo, sino que varía de acuerdo al sentido que previamente les atribuye quien los usa. En segundo lugar que el sentido que se concede a uno incide en la definición del otro. Así, el sentido que en un mismo discurso se atribuya al término “responsabilidad”, no es ajeno del que se le asigne al de “libertad”. En tercer lugar – y considero que es central hacer visible esto – que existe una relación de subordinación entre el valor que se asigna a un término y a otro y que tal relación es de orden ideológico. Si se prioriza el valor del orden público o de la prudencia de los gobernantes por encima de la libertad de expresión o se admite, implícitamente, alguna forma de censura previa, tales jerarquías y concesiones implican sostener valores culturales e ideológicos de diverso signo. En otras palabras, si se coloca en primer lugar la necesidad de preservar el orden público de cualquier forma de alteración, se estará devaluando el valor de la libertad de expresión o se estará suscribiendo alguna forma de censura previa. Señalar esto es importante en tanto vuelve menos abstracta la afirmación de estos valores. Sin duda, autorrepresentarse como partidario del orden democrático implica sostener el valor de la libertad de expresión, del orden público, o la oposición a la censura. **Pero la relación de subordinación o de preeminencia de un valor respecto de otro señala un hecho obvio que se tornó particularmente visible durante la exposición: no hay una forma única de entender que es la cultura en democracia. Destaca también que palabras como “libertad de expresión” u “orden público”, que se pronuncian con el fin de alinear voluntades, deben ser consideradas en sus contextos de enunciación: éstos permiten analizar ideológicamente qué forma de democracia se sostiene cuando se pronuncian y, en consecuencia, que cada concepción está vinculada a un sistema de valores y a un punto de vista que representa a un sector de la sociedad.**

Por último, el análisis del uso de cada uno de estos términos hace evidente que el valor que se les asigna depende de la competencia intelectual de quien los utiliza. Por ejemplo, no es independiente del grado de conocimiento que se tenga respecto del proceso artístico del siglo XX.

Todo esto permite considerar que estas palabras, enunciadas como términos de autoridad (su autoridad se basaría en la capacidad de establecer con claridad aquello a lo que se refieren), no tienen un sentido definitivo. Se puede argumentar sobre lo que representa la libertad de expresión pero no demostrar en forma absoluta cuáles son o deben ser sus límites. Esto no es diferente de lo que sucede con la calidad artística de una obra, sobre la que puede argumentarse persuasivamente en un sentido, o en otro completamente contrario. Las posiciones que se asuman al respecto no son ajenas a lo que para cada uno es el arte. En otras palabras: nunca debe dejarse de lado el hecho de que el juicio estético es histórico y, en definitiva, también subjetivo. Los comentarios críticos de los especialistas, tanto como los del público que visitó la exposición de Ferrari, pusieron en escena esto.

En este texto voy a detenerme en algunos de los términos sobre los que se organizó la argumentación jurídica. Al mismo tiempo voy a contrastar estas interpretaciones con los criterios que se siguieron en la organización de la exposición, con la problematicidad de esta obra al interior del campo artístico, con una restitución del sentido que las series más conflictivas tienen para el artista, y con una interpretación respecto de los contextos de sentido que hicieron posible que las concibiera. El propósito no es resolver un problema sino tan sólo desplegar los ejes de su complejidad; poner de manifiesto que todo discurso puede ser contestado si se parte de una perspectiva distinta y que, por lo tanto, no hay una posición única o, menos aun, verdadera, respecto de estos temas.

De lo que se trata es de considerar cómo cada una de estas cuestiones pudo organizarse de manera diversa, como si fuesen piezas de un mismo rompecabezas con las que se organizaron distintas figuras generales. Dentro de esta lógica se aborda también el lugar desde el que articularon tales ideas las instituciones y autoridades que dieron cabida a la exhibición y la realizaron (el equipo de curaduría y montaje, el propio artista y el público). El análisis se basa en los distintos fallos judiciales, en algunos artículos de opinión pública y en los objetivos que generaron el proyecto de la Retrospectiva.

Tres expedientes judiciales se abrieron durante el curso de la exposición. El primero fue una acción de amparo presentada por el Presbítero Xavier Ryckeboer, apoderado de la Asociación Cristo Sacerdote, que inició acciones legales para que se retirasen de la exposición aquellas obras que ofendían a los católicos – “ASOCIACION CRISTO SACERDOTE Y OTROS *contra GCBA sobre AMPARO* (ART. 14 CCABA)”, Expte: 14194 / 0 –, alegando además que, de acuerdo a lo dispuesto por el artículo 1071 bis. CC, la exposición limitaba la libertad de expresión, importaba una intromisión arbitraria en la vida ajena, y alteraba la paz social. El 16 de diciembre la Jueza Elena Liberatori suspende la exposición en su totalidad. El 21 de diciembre la procuradora del Gobierno de la Ciudad, Alejandra Tadei, presenta la apelación contra la clausura ordenada por la jueza alegando que el fallo constituye un caso de censura judicial, que con la clausura de toda la exposición la jueza había otorgado más que aquello que solicitaban los amparistas y que no se habían armonizado de forma adecuada los derechos constitucionales en juego. Con fecha 27 de diciembre la Sala I de la Cámara de Apelaciones integrada por los Dres. Horacio G. A. Corti, Carlos F. Balbin y Esteban Centanaro resuelve por mayoría de votos revocar la resolución apelada que ordenaba la suspensión de la muestra. El 28 de diciembre, la Jueza de Primera instancia interviniente, Dra. Elena Liberatori, autoriza la continuidad de la muestra, indicando que debe incrementarse la información para que los visitantes puedan ejercer su libertad de elección en relación con las obras expuestas.

El 7 de enero de 2005, los actores D. José Antonio Sánchez Sorondo y D. Estanislao Uriburu – Sánchez Sorondo, José Antonio y otros c/GCBA s/amparo (art.14 CCABA) expte: 14213/0 – piden la rehabilitación de la feria judicial para el tratamiento de una medida cautelar presentada con anterioridad y declarada abstracta por la Jueza interviniente en autos el 20 de diciembre de 2004 (Juzgado no. 4). El Juez en lo Contencioso Administrativo y Tributario Vicente Cataldo rechaza las medidas solicitadas. Sus argumentos se centran en el análisis del significado de la libertad en democracia.

El 2 de diciembre de 2004 el abogado Beltrán María Fos inicia una causa penal con la denuncia de posible comisión de delito de discriminación e incitación al odio religioso – “Ferrari, León y otros s/infracción ley 23.592 (Expte: 17297/04)– contra León Ferrari y quienes tuviesen responsabilidad como partícipes en la comisión del delito. El 10 de diciembre se incorpora al expediente la denuncia penal presentada por el letrado Jorge Patricio Vergara por “Hostilidades con peligro de declaración de guerra” en la que, junto al artista, aparecen como imputados Nora Hochbaum, Andrea Giunta, Gustavo López y Aníbal Ibarra. Esta causa concluyó el 24 de mayo de 2005, cuando el Juez Jorge Alejandro Urso resolvió sobreseer a los imputados “en razón de que el hecho investigado en autos, no encuadra en figura legal alguna” y no hacer lugar a la solicitud de Ryckeboer de ser parte querellante en la causa.

Desde 1965, cuando su envío al Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella fue cuestionado desde el diario *La Prensa*, la obra de León Ferrari se ubicó en la tradición crítica del arte argentino. Esta parte de su producción artística es figurativa, su contenido es, en principio, explícito, y recurre, fundamentalmente, al collage y a las posibilidades que éste abrió en el arte del siglo XX. Al mismo tiempo otra parte de su obra se sitúa en relación con una tradición más abstracta, incluso formalista, que se materializa en series de dibujos, esculturas en cerámica, maderas y alambres, instrumentos musicales, grabados y heliografías. Una retrospectiva que no estuviese condicionada por la censura o la autocensura debía dar cuenta de la complejidad de esta obra considerando, al mismo tiempo, un conjunto de criterios para la selección y la presentación de la misma. Las principales decisiones curatoriales fueron:

a. Recorrer toda la complejidad de su obra, incluyendo tanto las series poéticas como las polémicas. Cada una de estas series generales planteó problemas prácticos específicos. En relación con las obras más abstractas, se reconstruyó en detalle la genealogía que definen sus dibujos, tanto aquellos que realiza en el momento inicial de su obra, entre 1962 y 1964, como en el resto de su producción hasta los años más recientes. También se restauraron y repatriaron obras, lo que permitió ver, por primera vez en la Argentina, las esculturas monumentales que realizó en San Pablo. En cuanto a las series más polémicas se siguieron dos criterios generales: a.1- Se seleccionaron obras que, casi en su totalidad, habían sido expuestas con anterioridad en instituciones públicas y privadas del país y del exterior. Por lo tanto, para cualquiera que conociera la trayectoria del artista, por haber visto algunas de sus múltiples exposiciones, la Retrospectiva no tenía mayores sorpresas. a.2- Se buscó trabajar la selección a partir de algunos criterios formales y de sentido. Así, por ejemplo, en el amplio conjunto de sus maniqués se seleccionaron aquellos que permitían considerar las distintas formas en que el que Ferrari utilizó este soporte, ya sea escribiendo sobre el mismo o pegando imágenes.

b. También fue propósito de la exhibición recuperar la tensión permanente entre las dos líneas (poética y política) que recorren su obra. Si bien el guión curatorial se organizó en cuatro núcleos de sentido (I- Dibujos y esculturas en alambre; II- La política del montaje; III- Sensualidad, erotismo, transparencias, encapsulamientos y organicidad; IV- Arte y poder), el recorrido estuvo continuamente articulado por la

tensión entre las formas y los contenidos, entre la abstracción y la literalidad, entre la belleza y la perturbación, presentes en todos los períodos de su trabajo.

c. Se buscó poner en valor el conjunto de su obra y no sólo aquel ampliamente legitimado por la crítica y el mercado. Aun cuando la primera sección de la exposición, en la que se reunía la obra que no ofrecía ninguna controversia, fue la que requirió los mayores esfuerzos de producción, Liliana Piñeiro (a cargo del diseño de montaje) trabajó con el mismo cuidado las secciones más polémicas de su obra (diseñando, por ejemplo, las rajas iluminadas en las que se exhibieron las botellas, la pasarela con múltiples puntos de vista en la que se dispusieron los maniqués, la mesa inclinada para la lectura de los textos de la serie de *Nosotros no sabíamos* o la sala en la que se colocaron las polémicas “ideas para infiernos”).

Las instituciones que exhibieron la obra de León Ferrari conocían los aspectos polémicos de la misma y, en este sentido, tomaron decisiones acordes a la responsabilidad que implicaba exponerla. La Retrospectiva no fue una provocación gratuita y varias cuestiones permiten sostener esto. Fundamentalmente que era una exposición de 50 años de trabajo de un artista reconocido local e internacionalmente, cuyas obras fueron exhibidas y premiadas en numerosas instancias oficiales y del ámbito público (el gran premio del Salón Municipal o el premio del Banco Nación, entre otros) y que se habían exhibido con anterioridad tanto en espacios públicos como privados.

Los mayores grados de reacción que produjo su obra—por ejemplo, cuando expuso sus “Infiernos” en el ICI en el año 2000, hubo mensajes de protesta enviados por e-mail, un grupo rezando en la puerta de la exposición y otro que colocó una bomba de mal olor en su interior—no tuvieron el respaldo de la jerarquía eclesiástica y estas conductas fueron ironizadas por los medios de difusión. La investigación previa, el cuidado puesto en el montaje y la producción de un catálogo exhaustivo, también son parámetros para medir la relevancia que la institución dio a la producción de la exposición, lejos de un acto de provocación improvisado, irresponsable o simplemente gratuito. Finalmente, se incluyeron numerosos carteles advirtiendo que el contenido de las obras podía, potencialmente, afectar la sensibilidad religiosa de los espectadores.

A la luz de los hechos posteriores (el retiro de gran parte de los sponsors de la exposición o las declaraciones de Eduardo E. Costantini quien, en una entrevista un tanto forzada declaró que, después de la polémica, probablemente vetaría la muestra en el Malba), se vuelve más necesario que los programas de exhibición de las instituciones públicas no excluyan las formas de arte crítico. El hecho de que para las empresas un espectador cuente más como cliente que como ciudadano hace que no tomen el riesgo de financiar exposiciones controversiales.

El Estado tiene, entonces, la responsabilidad de ga-

rantizar espacios también para formas de arte crítico. Si las instituciones expusiesen solo las expresiones artísticas sin conflicto, bellas, lindas o divertidas, excluyendo todo aquello que pudiese, comprobada o hipotéticamente, desagradar a un sector, aquellas obras que no expresan las ideas de las mayorías no podrían exponerse. Una sociedad como ésta requeriría establecer y legislar un código acerca de qué es el arte y de cuáles son sus límites, aplicarlo y penar a todo aquél que no lo cumpla. Una sociedad como ésta no sería más que una sociedad monolítica y regimentada, en la que no tendrían cabida las expresiones de ideas diferentes respecto de qué es el arte; es decir, ninguna distinta de aquellas que establezcan quienes redacten las reglamentaciones.

La fecha de la exposición se decidió por razones inherentes al funcionamiento de la institución, que es artística y no religiosa. Desde hace dos años el CCR inaugura a comienzos de diciembre aquellas muestras que implican un intenso esfuerzo de producción, a fin de que queden abiertas durante todo el verano. Así se hizo con la exposición de Liliana Porter a fines de 2003 y también con la de Ferrari. Fue por estas causas que se inauguró en diciembre y no con la intención de provocar en un mes de festividades religiosas, tal como algunos sectores católicos afirmaron.

El seguimiento de los distintos debates que activó la exposición lleva a preguntarse qué es más relevante para quienes sostienen el valor de la democracia, si la *libertad de expresión* o la armonía del *orden público*. Los fallos que forman la abundante literatura legal que acompañó a la exposición demuestran que no hay acuerdo sobre este punto. Quienes presentan la demanda – los amparistas – alegan el derecho a que no se ofendan los sentimientos de los habitantes con fundamento en el derecho a profesar libremente el culto que establece el artículo 14 de la Constitución Nacional; se alega también que la exposición importa una intromisión arbitraria en la vida ajena, y que altera la paz social. Cuando la Jueza Liberatori clausura la exposición hace más que lo que los mismos amparistas solicitaban, que era que se retirasen las obras que contenían los “51 insultos a Jesucristo, 24 a la Virgen María, 27 a los ángeles y Santos, 3 directamente a Dios y 7 al Papa” contabilizados por los representantes de la Asociación Cristo Sacerdote. Es por eso que en su apelación la Dra. Alejandra Tadei, en representación de la Procuración de la Ciudad, considera la decisión de la Jueza un acto de *censura judicial*. El Juez Corti entiende en su fallo que esta decisión crea “una situación de arbitrariedad (sentencia no justificada), que el orden jurídico procesal no tolera.”

Sin embargo, la libertad de expresión es un valor que todas las partes sostienen y dicen defender. Es en nombre de la libertad de expresión que los amparistas piden que se retiren obras, por considerar que la exposición atenta contra la libertad de profesar su propio culto. Este es un argumento que de acuerdo a los fallos de los jueces Corti, Balbin y Cataldo no se sostiene, en tanto la exposición no implicó imponer una convicción religiosa a nadie ni tampoco impidió que los católicos expresasen sus opiniones o profesasen su culto. Por el contrario, como afirma Corti, “la circunstancia de que parte de la comunidad católica se haya manifestado públicamente en contra del contenido de la exposición, lo que incluyó actos de oración y expresiones religiosas varias frente al lugar en el que ella se desarrolla es la mejor prueba de que la libertad de conciencia no se ha visto afectada ni restringida por la muestra en cuestión.”

Sin embargo, muchas fueron las consideraciones acerca de si la libertad debe ser absoluta y, en tal caso, cuál es la función del disenso, aun cuando éste altere el orden público. El juez Cataldo afirma al respecto: “La libre expresión de las ideas es un derecho que cumple variadas funciones: en su aspecto individual, protege a la vez tanto el despliegue de la dignidad del individuo, como el desarrollo de la personalidad de quienes, a través del debate, reciben esas ideas; y en lo colectivo, es pilar fundamental de una sociedad democrática, que no puede concebirse sin el libre intercambio de opiniones. Y desde ya que se tratará siempre de opiniones encontradas, opuestas, incluso agresivamente

contradictorias: el hombre digno y la verdadera democracia se desarrollan y crecen en la diversidad; la uniformidad es la consigna del autoritarismo dictatorial.”

En cuanto al hecho de que la exposición alterase el orden público, orden que la Jueza Liberatori tanto como el juez Centanaro colocaron por encima de la libertad de expresión, es incuestionable que la conducta violenta de personas aisladas o grupos que al grito de “Cristo Rey” rompieron obras, alteraron el orden público. También las repetidas amenazas de bombas que se multiplicaron una vez agotadas las instancias judiciales, y que llevaron al artista a levantar la exposición un mes antes de la fecha de cierre. Cabe aquí destacar que quienes llevaron adelante la campaña más activa contra la exposición no condenaron estos actos de violencia: ni el cardenal Bergoglio ni el diario *La Nación*, desde los numerosos editoriales que dedicó al tema, expresaron su condena a la violencia contra la exposición en forma inmediata y pública tal como lo hicieron cuando se inauguró la exhibición. Violencia no es lo mismo que controversia: “Esta última – destaca el Juez Corti – hace al funcionamiento de la democracia, capaz de incluir el disenso y el debate de ideas. (...) no es mediante la clausura de la muestra que se conserva el orden, sino por medio de la aplicación de la ley, la educación y el ejercicio mismo de la libertad”.

La presentación judicial de la Asociación Cristo Sacerdote, tanto como la carta que Bergoglio dirigió a los fieles, crearon la ficción de que existía un enfrentamiento total entre la comunidad católica y el gobierno de la Ciudad. Esto podría conducir a pensar, por ejemplo, que los amparistas representan a toda la comunidad católica o que todos los católicos tienen las mismas posiciones o los mismos sentimientos. Las opiniones que algunos escribieron en el libro dispuesto al público durante la exposición sirven para contradecir tales percepciones: “León: me gustó mucho tu trabajo. Soy teóloga católica y me parece sumamente interesante el concepto que manejas” (Carolina, 15-12-04). “Antes de ver la exposición estaba a favor de los que argumentaban en su contra. Después de verla quedé maravillado y muy pensativo” (Fernando, 12-12-04).

El cierre dispuesto por la Jueza Liberatori desencadenó mayores expresiones públicas de rechazo hacia su decisión que aquellas que se expresaron en contra de la muestra: el abrazo a la Recoleta el 17 de diciembre, cuando se pegaron las fajas de clausura, y el acto de apoyo a la exposición, con la participación de unas 5000 personas, el 19 de diciembre, junto al repudio que un grupo expresó frente a la Iglesia del Pilar después de este acto, demuestran que el cierre de la exposición no contribuyó a mantener el orden público, sino que tuvo el efecto de alterarlo aun más.

Llegados a este punto es necesario formular una pregunta que recorre distintos discursos sociales y, con particular énfasis, los discursos sobre el arte ¿Debe gozar éste de una completa libertad o debe estar sujeto a algún límite? Los fallos de los jueces Corti, Balbin y Cataldo coinciden al considerar la libertad de expresión como uno de los derechos centrales de nuestro sistema institucional. Pero más allá de lo que establece la Constitución Nacional y los principios básicos de la democracia, cabe considerar también si el funcionamiento del campo artístico debe regular de alguna manera la libertad de expresión artística. La secularización y separación del arte respecto de otros campos (el Estado, la religión) es un proceso inherente a la modernidad que implica que los límites y las formas de organización de este campo dependen de sus actores, de su propio funcionamiento, y no de lo que establezcan otros poderes. Esta independencia es relativa y no absoluta, tal como quedó demostrado en este caso, en el que fue la justicia la que cerró y la que reabrió la exposición. **¿Cómo se regulan los límites del arte al interior del campo artístico? ¿deben los museos, los críticos, los historiadores, los mismos artistas, establecer qué es lo que se debe y lo que no se debe exponer? Es inherente a la expresión creativa la posibilidad de romper con los límites de lo establecido. Desde esta perspectiva, la creatividad artística cumple un rol central en la transformación de la sociedad, de las creencias, de los principios establecidos. El arte se expresa a través de la belleza, de la pureza de las formas y la armonía; pero también de lo grotesco, de lo desagradable y de la crítica.**

“Es en el respeto de la libertad de esa forma de arte – afirma Corti en su fallo – cuando una sociedad democrática prueba qué valor le otorga a la libertad de expresión artística. Allí se verifica la genuina tolerancia, que lleva a soportar la existencia de una obra artística que molesta, que irrita, que perturba o que desagrada.”

Muchos son los mecanismos que regulan el funcionamiento del campo artístico. Las tradiciones artísticas constituyen uno de los niveles que operan en tal sentido. Desde esta perspectiva, los temas que Ferrari aborda en sus obras no representan sólo su pensamiento. Como él mismo señala, sus opiniones acerca de la religión coinciden con las de autores como Russell, Hume, Lautreamont, Artaud, Freud, Sade, Toynbee, Saramago. También en su fallo Corti señala la relación entre algunas de las obras más polémicas de Ferrari (como los excrementos sobre una reproducción del Juicio Final de Miguel Ángel o los collages que vinculan a la iglesia con el nazismo) con autores destacados de la cultura de Occidente como Primo Levi, George Steiner o Edgardo Cozarinsky.

En cuanto a la artisticidad de la obra de Ferrari, el tema merece varias consideraciones. En primer lugar, tanto los temas como los procedimientos que utiliza cuentan con una extensa tradición en el campo del arte. Considerando exclusivamente el arte del siglo XX, cabría destacar las relaciones de su obra con la de artistas como John Heartfield (los collages políticos de Ferrari se inscriben en la ácida perspectiva sobre el nazismo que proponen las imágenes de Heartfield) o Ed Kienholz (con sus críticos y, por momentos, insoportables montajes y ambientaciones con objetos encontrados). Ambas obras se vinculan a la tradición más polémica del arte del siglo XX, aquella que compromete con mayor contundencia cuestiones morales y frente a la cual es imposible permanecer en un estado contemplativo como

el que nos propone, por ejemplo, una obra de arte abstracto. Esta tradición nos interpela, nos lleva a tomar una posición, requiere nuestra opinión. En un sentido general, la obra de Ferrari se vincula estrechamente a la tradición del dadaísmo y del neodadaísmo de posguerra. Y tanto como los artistas que integraron estos grupos, Ferrari presupone que su obra produce un *shock*. Ese efecto, podría decirse, es parte de los dispositivos de sus obras. Es una estrategia de provocación que no está al margen de la tradición de la vanguardia, tal como la identifica y caracteriza Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia*. Una parte de la obra que Ferrari realiza desde comienzos de los años sesenta, recurre a estrategias que perturban nuestras certezas (pensemos, por ejemplo, en las estrategias narrativas de *El árbol embarazador*), que se fueron radicalizando en obras como *La civilización occidental y cristiana*, *La Justicia-Autocensura* o en la serie de *Ideas para Infernos*. Es esta relación estrecha con los dispositivos de choque de la vanguardia, capaces de poner en tensión los límites de las instituciones artísticas para integrar las expresiones del arte a la vida, la que destacó Daniel Molina en su reseña sobre la exposición publicada en el diario *La Nación* el 2 de enero de 2005.

Numerosos trabajos interpretativos sobre la obra de Ferrari subrayan su utilización, incluso anticipada, de estrategias del arte conceptual. Aunque el artista desconociera completamente qué era el arte conceptual y, por lo tanto, no tuviese ninguna preocupación por formar en sus filas, obras como *Cuadro escrito*, de 1964, en la que en lugar de pintar un cuadro lo describe, se ubican plenamente en los presupuestos de la línea del conceptualismo centrada en la reflexión sobre el conjunto de circunstancias que conceden estatuto artístico a una obra de arte (autoría, problemas de representación, relación con las instituciones). Junto a aquella línea del arte conceptual que investiga los problemas del lenguaje, otra se centró en el análisis de las instituciones artísticas y en sus relaciones contextuales. Es lo que Simón Marchan Fiz denominó "conceptualismo político", categoría en la que podría ubicarse una obra como *La civilización occidental y cristiana*. Sin embargo, no alcanza el conceptualismo para comprender o para cuestionar la obra de Ferrari. Tanto o más fuertes que los vínculos con el conceptualismo son los que existen entre su obra y la tradición del collage en el dadaísmo alemán o en el pop de la costa oeste de los Estados Unidos. En la obra de Ferrari pueden rastrearse muchos de los rasgos centrales de la tradición artística del siglo XX: el humor, el sarcasmo, la ironía y el *kitsch*. Estos recursos están tan establecidos en el arte de este siglo – no me refiero sólo a las artes visuales, sino también al teatro, cuando pensamos, por ejemplo, en un autor como Bertold Brecht – que a esta altura resultaría absurdo detenerse a fundamentar su legitimidad artística.



Resulta de extremo interés reponer el sentido que tienen para el artista las series que provocaron las mayores polémicas y, al mismo tiempo, proponer una interpretación respecto de los contextos culturales que participaron del proceso de su creación.

En 1983, cuando todavía residía en San Pablo, Ferrari realiza una serie de collages sobre temas religiosos que retoman y desarrollan ideas que ya había planteado en obras como *La civilización occidental y cristiana* de 1965 – montaje de un bombardero norteamericano con un cristo de santería –, o en el libro *Palabras ajenas* que publica en 1967 – collage literario de 120 personajes con palabras de Hitler, Johnson, Paulo VI y Dios, entre otros. Ferrari presenta estas series como una investigación sobre la conducta de los dioses bíblicos y las consecuencias en la historia de Occidente de la violencia contenida en las páginas de las Sagradas Escrituras. En 1985 comienza con la serie de excrementos que realiza durante una exposición en San Pablo, en la que un conjunto de aves defecaba sobre representaciones artísticas paradigmáticas, como el Juicio Final de Miguel Ángel. El retorno al collage y a estos temas podría entenderse como la búsqueda de una forma de representación de la violencia en las nuevas dimensiones que la historia argentina le imprimía.

Ferrari se exilia en Brasil en 1976. En 1982 regresa por primera vez a la Argentina, buscando información sobre su hijo Ariel, desaparecido durante la dictadura. Pocos meses más tarde, cuando le preguntan por el carácter enloquecido de los planos arquitectónicos de sus heliografías, explica: "evidentemente se usan no sólo los materiales técnicos, sino todo lo que quedó de los años vividos en la Argentina, eso está dentro de quienes salieron de allá. Yo siento la necesidad de poder expresar todo lo terrible que fue y sigue siendo aquello, pero uno no puede decir que

quiere hacer algo y proceder, porque antes, tendría que lograr algo con tanta fuerza como todo el horror que fue lo de la Argentina; y si no se hace con un lenguaje que tenga el mismo nivel de fuerza es difícil reflejar esa realidad. Yo no conozco nada en el plano expresivo que tenga la fuerza de la represión en la Argentina". (Entrevista con Adriana Malvido, *Uno+uno*, 7-4-82). En sus nuevas series, Ferrari parte de imágenes célebres y consagradas de la historia del arte y utiliza su poder para representar la violencia, sus distintas facetas y sus diversas articulaciones en la cultura de Occidente. De la misma manera, en el año 2000 comienza con la serie de *Ideas para infiernos*, en las que une juicios finales de artistas célebres (Giotto, El Bosco, Miguel Angel, Bruegel, Doré, Van Eyck) con imágenes de santería a las que somete, con humor e ironía, a los mismos tormentos que se anuncian para los pecadores y los incrédulos en aquellos otros juicios finales de la historia del arte. "Reproduzco el infierno, pero en lugar de hacerlo con las personas comunes, lo hago con los propios santos que abonaron la idea de infierno", declara Ferrari.

Es claro que el artista utiliza el poder de estas imágenes para destacar la presencia de la violencia en una cultura que se deslumbra frente a la "artisticidad" de una representación del castigo y la tortura, sin destacar el tormento que se representa. En estas series, los santos, las vírgenes y los sagrados corazones de yeso, son las víctimas de los suplicios; las jaulas, sartenes, tostadoras, ralladores, licuadoras, cucarachas y serpientes de plástico, los instrumentos del suplicio.

¿Cómo llega Ferrari a este grado de manipulación de las imágenes? Esta es una intervención difícil de comprender y concebir para quien creció en la tradición de la cultura católica argentina, tal como sucede en su caso, cuyo padre, cabe señalar aquí, construyó varias iglesias en la Argentina y las decoró con sus impactantes pinturas murales.

Recordemos que Ferrari comienza esta serie en Brasil. Allí hizo y expuso sus primeras relecturas de la Biblia y las instalaciones con aves defecando sin que se desatara ninguna controversia. Esto permitiría plantear, en principio, que la sociedad brasileña es más amplia, más liberal. Pero también considerar que hay razones que podrían haber influido en el proceso de realización de la imagen, creando condiciones específicas que hicieron posible que en Brasil Ferrari manipulara esas imágenes en sentidos que no había explorado hasta entonces². En primer lugar, el contexto artístico altamente experimental al que se vinculó, no fue ajeno a los diversos caminos de investigación que siguió en su obra, desde las heliografías hasta los excrementos. Su contacto con artistas como Regina Silveira, Julio Plaza, Carmela Gross, Alex Fleming, Marcelo Nietsche o Hudinilson, con quienes se relacionó cuando llegó a San Pablo, junto al intenso proceso de interacción entre arte y vida que desde los años sesenta habían desplegado artistas como Helio Oiticica o Lygia Clark, permite aproximarse a esa ruptura de límites que se produce en la obra de Ferrari en estos años. También podría plantearse, como hipótesis interpretativa, que tal radicalización no

² Ni la civilización occidental y cristiana, ni las otras cajas que acompañaban el envío al premio Di Tella en 1965, recorrían este registro irreverente. Los excrementos, tanto como los simbólicos tormentos en los que coloca a estas imágenes, en situaciones sarcásticas, grotescas, impregnadas de rasgos kitsch, se encuentran lejos del énfasis alegórico del Cristo en el avión. Allí la imagen religiosa aparece exaltada en sus poderes. Se la cuestiona como fundamento de la violencia (desde la perspectiva del artista), se le pregunta por qué permite tanto dolor o por qué el hombre, capaz de tanta violencia, vuelve a crucificar a Cristo con sus guerras (esto desde la perspectiva de muchos cristianos que interpretan la imagen en este sentido).

fue ajena al impacto de la cultura popular brasileña, en la que las imágenes religiosas funcionan en el contexto de una mezcla cultural que no se produjo en la Argentina. Allí, en el Brasil, la importación masiva de esclavos provenientes de distintas regiones de África no sólo tuvo como consecuencia un proceso de mezcla de distintas religiones, sino también una segunda fusión o superposición de creencias y representaciones entre las religiones africanas y católica. En la santería yoruba – cuyo mapa no sólo comprende el Brasil, sino también Cuba y otras regiones del Caribe –, los santos católicos representan, al mismo tiempo, a otros santos. La modificación del sentido se produce por la intervención sobre la imagen original, por la sumatoria de elementos que involucran nuevos significados, por su manipulación. Tal despliegue del sentido original en otros, afecta claramente la unicidad interpretativa y pone en cuestión la certeza acerca del significado de la imagen, algo de lo que estaban convencidos los sectores católicos que combatían el uso de las imágenes que hacía Ferrari. La convivencia con una cultura que admite la intervención en las imágenes sagradas, que habilita la modificación de sus sentidos, como la que mantuvo Ferrari durante los 15 años que vivió en Brasil, dejó abierta la posibilidad de que también él, en sus obras, manipulara las imágenes y sus sentidos hasta hacerles decir lo que él quería decir. Ferrari, tanto como la iglesia católica, saben mucho sobre esto. No fue otro el uso de las imágenes que hizo Bergoglio: en su carta pública se valió de las imágenes de Ferrari para hacerles decir lo que quería, usándolas como ejemplo visual de las consecuencias que las decisiones políticas y el debate legislativo sobre la educación sexual o las campañas de prevención del sida tendrían. En sus términos, llevarían al cuestionamiento del dogma de la iglesia, a la blasfemia generalizada. Las impugnaciones a la exposición de Ferrari, por otra parte, fueron agresiones y no debates, en tanto en muy pocas ocasiones contestaron las cuestiones que planteaba el artista.



Ante los debates públicos que originó la exposición, la densidad de los artículos de opinión que se escribieron al calor de lo que sucedía, la literatura jurídica a la que dio lugar, junto a la afluencia de público que con sus opiniones llenó varios libros de firmas, la Retrospectiva constituyó un hecho excepcional, de relevancia histórica e irrepetible en la Argentina. La decisión de Nora Hochbaum (Directora del CCR) de realizar esta exposición y respaldarla, el apoyo que los artistas, los intelectuales, las instituciones y el público en general brindaron en forma continua y activa; el hecho de que la ley se pronunciase en forma rotunda a favor de la libertad de expresión, reconociendo el valor social de un arte crítico; todo esto no sólo puso de relieve aquellos aspectos que vale la pena sostener en un sistema democrático, sino que también enfatizó que la Retrospectiva fue el homenaje a la obra de un artista extraordinario y, al mismo tiempo, un hecho artístico colectivo.



Eneida Maria de Souza



A T R A I Ç Ã O

O centenário de Jean-Paul Sartre motiva a releitura de sua obra autobiográfica, *As palavras*, o que resulta na comprovação de sua importância para a formação do pensamento de esquerda no mundo.

Recusar o prêmio Nobel de Literatura, após a publicação em 1964 de *As palavras*, foi a resposta de Sartre ao risco de se deixar converter em instituição, em "estátua de si mesmo" ou de se tornar "patrimônio nacional". A construção da imagem que nega o culto da personalidade, do escritor que se exprime mais por infidelidade a si próprio do que por obediência a padrões estabelecidos, justifica o desprezo por um dos maiores ritos de consagração do escritor. Motivado pela energia

AUTOBIOGRÁFICA

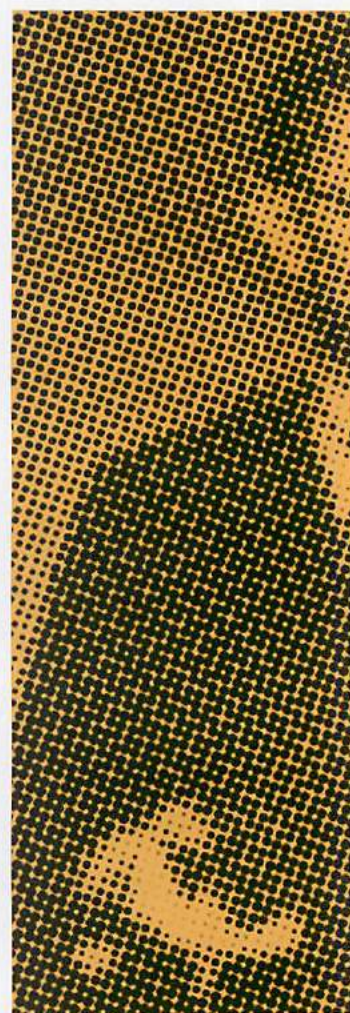
criativa, pelo dispêndio como força necessária à crítica da sociedade burguesa da qual é um de seus atores, Sartre rejeita a posse do dinheiro como reserva e acúmulo, preferindo considerá-lo como dom, como moeda gasta sem escrúpulo, fogo que se queima no ato da doação. O ganho simbólico se reverte na eterna rebeldia e na intransigência diante do poder conservador, ingredientes exigidos para a prática da liberdade como princípio norteador do sujeito.

No empenho de viver para a literatura e de se alimentar da alegria que a escrita lhe proporciona, Sartre gasta a vida escrevendo, com a ajuda de psicotrópicos que irão causar, mais tarde, danos à saúde. A vitalidade se mescla à entrega desmesurada à causa do outro, à certeza de que a infatigável fome de palavras – que remonta aos seus primeiros anos –, lhe traria condições de melhor pensar o mundo. Segundo Bernard-Henri Lévy, essa entrega às drogas é o que justifica o excesso e a abundância vitais como forma de se ter uma visão menos econômica da existência:

“Mas o que ele diz desde já, o que sempre disse e repetirá até o fim, é que a escrita é uma droga. Uma verdadeira droga. Uma auto-intoxicação permanente do escritor por si próprio e da literatura pelos seus próprios encantos e toxinas”. (*O século de Sartre*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 246)

Comemorar o centenário de nascimento do escritor não estaria também contrariando seu projeto de intelectual, em desacordo com as honrarias e salamaleques da classe burguesa? Não seria um gesto de mumificação de sua imagem? Acredito que não. Pela presença maciça de 50.000 pessoas ao seu funeral, em 19 de abril de 1980, confirma-se a importância e a popularidade do pensador Sartre para o mundo, para os estrangeiros residentes em Paris, principalmente vindos de países periféricos. Muito se comentou, à época, sobre a sua morte, como sendo a morte do último filósofo, do último intelectual francês. As homenagens em torno do centenário têm ainda a função de consagrá-lo ainda mais, embora não se deva perder de vista a contraditória imagem que ele mesmo ajudou a construir.

Embora cioso dessa imagem, ao romper com o sentimento narcisista comum à maioria dos autores, Sartre transforma sua vida em obra autobiográfica, ao escolher o ofício de escritor como razão da existência. Sua autobiografia escrita, *As palavras*, (Sartre, Jean-Paul. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.) demonstra, sob o olhar do autor já adulto, a obsessão do menino prodígio pelo universo ficcional da literatura, a paixão pelas palavras, lidas como simulacros da realidade. Considerada obra-prima pela crítica, pelo vigor do estilo e pela desconstrução da narrativa tradicional autobiográfica, o livro se notabiliza pela ausência do relato sensacionalista sobre as possíveis façanhas de Sartre na idade adulta, encenadas nos lugares hoje mitológicos e antes frequentados pelo bando de jovens existencialistas. Reduziu o texto ao destino familiar e pessoal que o fez tornar-se escritor. Sem idealizar a infância ou a se furtar a desconstruir o ambiente burguês no qual se criou, o narrador de *As palavras* se configura como intelectual que reflete sobre a sua situação no presente, dotado da responsabilidade para com o outro e disposto a declarar ser a escrita o seu mais cobiçado projeto existencial.





A autobiografia corresponde, em termos cronológicos, ao período que vai do nascimento até os 12 anos do jovem Sartre, momento que coincide com o segundo casamento da mãe. Devido à perda precoce do pai, a criança é envolvida num ambiente familiar propício à concessão do excesso de cuidado na sua formação. Cercado pela proteção dos avós maternos e de sua mãe, vive no meio de livros e se entrega ao ritual de iniciação, à leitura e à entronização no meio letrado da sociedade francesa do princípio do século XX. Violentado pela separação daquela que seria menos a mãe do que a futura noiva ou irmã, a companheira de infância, o escritor irá se recusar a escrever suas “memórias” por não crer na singularidade da existência, mas na sua múltipla configuração: “Ora, malgrado as aparências, sou um falso personagem secundário”. (p. 171)

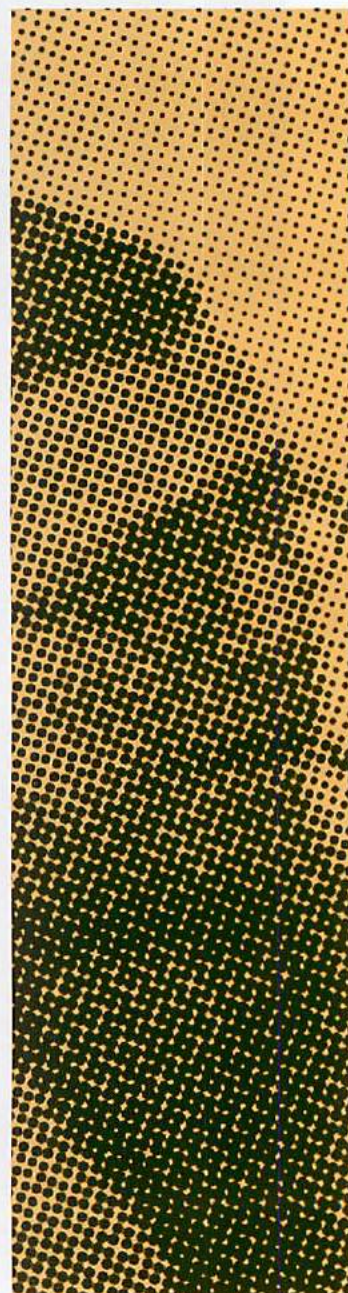
É na biblioteca familiar que o pequeno leitor irá conviver com os amigos ficcionais, personagens nascidas dos livros e que irão povoar seu imaginário universo infantil. Arredio ao convívio com a natureza, estrábico, franzino e feio, Sartre constrói um mundo alternativo, acreditando ter sido gerado pela escrita e, contrariamente à tradição familiar, sendo capaz de gerar a própria vida: “Filho de ninguém, fui minha própria causa, cúmulo de orgulho e cúmulo de miséria” (p. 82). As palavras, contudo, não se reduzem ao simples relato de infância. Trata-se de um texto que se definiria como uma auto-análise, um romance de aprendizagem, uma prestação de contas com a família e um apaixonado tributo à mãe, por meio da crítica feroz à pequena burguesia intelectual da qual é oriundo. O relato inverte, ainda, o esquema da autobiografia tradicional, ao lançar pistas, optar por uma estratégia que rompe com o acúmulo de informações e instaura o vazio e o silêncio na escrita.

Trai ainda o mito da infância como paraíso perdido, a valorização da família como célula da sociedade, ao negar a morte do pai e, conseqüentemente, todo direito à herança paterna e à continuidade familiar. Os laços de parentesco se embaralham, os papéis sociais se invertem, o que provoca no escritor a necessidade de imaginar diferente fórmula autobiográfica, rompendo com a fatalidade da genealogia. Uma vez negada a linhagem paterna, impõe-se a materna, na figura do avô, que o atirou na literatura e que mais tarde o escritor consagrado irá revelar ter sido sua atividade literária o cumprimento do desejo manifesto do avô Charles Schweitzer: “Em suma, ele me atirou na literatura pelo cuidado que dispensei em me desviar dela: a tal ponto que me acontece ainda hoje perguntar-me, quando estou de mau humor, se não consumi tanto dias e tantas noites, se não cobri tantas folhas com minha tinta e lancei no mercado tantos livros que não eram almejados por ninguém, na única e louca esperança de agradar a meu avô”. (p. 118)

A escrita literária, nas mãos de Sartre, tem a liberdade de engendrar autobiografias falsas, instaurar genealogias bastardas e permitir o livro trânsito entre presente, passado e futuro. O escritor adulto, ao escrever sua vida, engendra a si próprio, por negar o estatuto convencional das funções familiares. O pai, pela morte precoce, não teve, aos olhos do filho, tempo de ser seu pai, tornando-se, no momento da escrita autobiográfica, filho do filho-escritor; a mãe, por seu lado, viúva e novamente sob as ordens paternas, irá se mostrar frágil e dependente, o que exigirá a proteção do filho, invertendo-se o papel a ela destinado: "Houvesse vivido, meu pai ter-se-ia deitado sobre mim com todo o seu comprimento e ter-me-ia esmagado. Por sorte, morreu moço; em meio dos Enéias que carregam às costas seus Anquises, passo de uma margem à outra, só e detestando todos esses genitores invisíveis montados em seus filhos por toda a vida; deixei atrás de mim um jovem morto que não teve tempo de ser meu pai e que poderia ser, hoje, meu filho. Foi um mal, um bem? Não sei; mas subscrevo de bom grado o veredicto de um eminente psicanalista: não tenho superego". (p. 16-17)

A invenção da família é a façanha do escritor na sua vida/obra autobiográfica. Arredio ao matrimônio burguês, à legalização da união entre homem e mulher, Sartre foi o amante oficial de Simone de Beauvoir, sua companheira durante toda a existência. Mas a infidelidade amorosa faz também parte desse pacto celibatário, pois ambos se relacionam livremente com os demais parceiros, sem o sentimento de serem propriedade privada um do outro. A solidariedade humana se estende também para o convívio amoroso, investida pelo gesto do escritor de sublimar a falta da mãe. Nesse sentido, considera o relacionamento segundo critérios de fraternidade, por se tratar de uma união incestuosa que reúne literatura e existência: "Graças ao quê, talvez, os anos quatorze foram os mais felizes da minha infância. Minha mãe e eu contávamos a mesma idade e não nos largávamos. Ela me chamava seu *chevalier servant*, seu homenzinho". (p. 157)

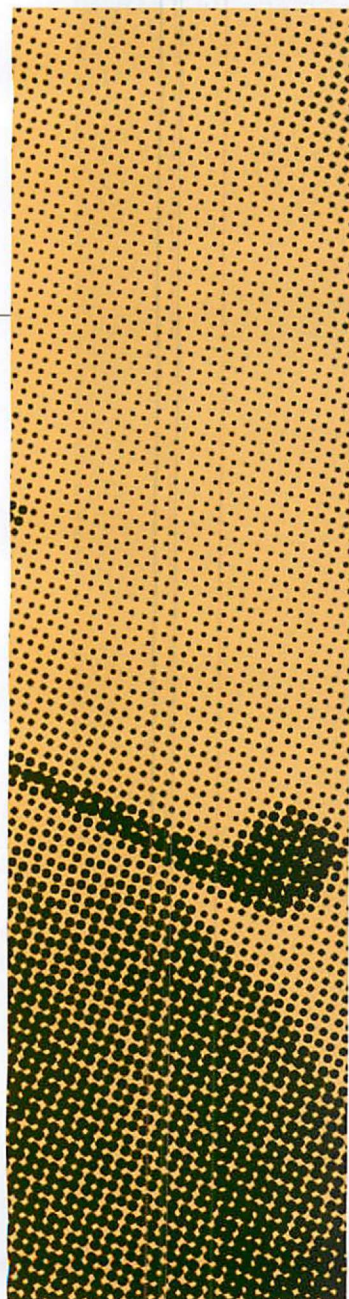
Nos últimos anos de vida, em situação precária de saúde, cego e dependente, o celibatário que nunca se casou e que não quis ter filhos, assume Arlette Elkaim como filha adotiva, moça judia que, no seu entender, "tentava servir de olhos para ele", ajudando-lhe na correção de textos e na leitura. Configura-se o reencontro com o espectro da mãe, de cujo convívio amoroso foi prematuramente afastado. Inventar o passado, resgatá-lo pela simulação da imagem materna e destituí-lo de realidade instauram o espaço imaginário em que se cruzam ficção e realidade, escrita e vida. A opção por esse espaço transgressor irá fundamentar a trajetória autobiográfica do escritor.



Um pensador multicultural

Abraçar a filosofia existencialista significava não só desfazer os limites familiares, mas ainda ampliá-los para o espaço público, para o debate na rua, um convite à exteriorização e à transparência de saberes aprisionados nos gabinetes. Definido tanto como filosofia produzida pelo cruzamento da teoria de Kierkegaard e da fenomenologia alemã quanto um “estilo de vida”, uma maneira de existir que aspirava às liberações motivadas pelo ambiente de pós-guerra, o existencialismo inaugura a prática biográfica como contraparte da teórica. Recusa separar a filosofia da política, a literatura da ciência, o doméstico do público, o sujeito do objeto, posição teórica, sem dúvida, de forte ressonância na contemporaneidade. Inserido ainda nesse processo de deslocamento do espaço endogênico da cultura francesa, Sartre se volta para o exterior, seja por meio das leituras e da predileção pelo romance americano, pelo cinema e pelo jazz, seja se entregando às causas políticas defendidas pelo Terceiro Mundo.

Na condição de um pensador moderno, desde cedo se torna sensível a outras culturas e às diferentes manifestações artísticas, como o jazz e o cinema americano, o que lhe propicia o rompimento com critérios hierárquicos de arte. A sedução pelos clubes de jazz e as salas de cinema se justifica pela oportunidade de experimentar o convívio com a multidão e de participar do imaginário coletivo. A saída para a ação na praça pública representa a necessidade de mobilizar conhecimentos e acreditar no deslocamento permanente como meio de revitalizar posições e buscar o novo como sinônimo de transgressão e liberdade. **A reunião da filosofia e da música, do mundano com a reflexão legítima a corrente existencialista como estilo de vida que, ao acompanhar a modernização dos costumes, assume o risco contínuo da improvisação, inaugurada pela ousadia e popularidade do jazz americano de pós-guerra. Usufruir de expressões artísticas consideradas inferiores pelos puristas, penetrar nas salas de projeção de filmes, muitas vezes desconfortáveis, mas dotadas de um clima igualitário, complementam a formação do escritor, no engajamento futuro pela causa popular, em defesa das massas e dos marginalizados:** “(...) quando muitos homens estão juntos, cumpre separá-los por meio de ritos ou então eles se chacinam. O cinema provava o contrário: mais do que uma festa, o seu público tão mesclado parecia reunido por uma catástrofe; (...) Tomei aversão pelas cerimônias, adorei as multidões; vi multidões de toda espécie, porém nunca mais encontrei aquela nudez, aquela presença sem recuo de cada um em todos, aquele sonho desperto (...)”. (p. 88-89)





Desde criança, o deslocamento constituiu uma forma de resistência do escritor, personagem condenada ao nomadismo, tanto do ponto de vista literal quanto metafórico, causado pelas mudanças constantes de residência, seja em virtude da morte do pai, da futura convivência com os avós, seja devido ao segundo casamento da mãe. Ao se sentir estrangeiro e hóspede na própria casa alimenta as posteriores reações contra os valores de propriedade e de identidade vinculados aos bens materiais e à posse simbólica do sujeito. Hóspede e hostil ao ambiente doméstico e familiar, Sartre também assim se comporta em relação ao país de origem, reagindo contra a política colonialista francesa, ao se posicionar como filho que transgredia os valores defendidos pelo pai, pela família política e a nação. Justifica-se, portanto, a entrega à causa alheia, traduzida pela preocupação com os irmãos postíços do Terceiro Mundo, vistos na condição de filhos bastardos não reconhecidos pelas leis universais de cidadania e dos direitos humanos. **Como "viajante sem passagem", o intelectual não abdicou do direito de estar permanentemente em conflito consigo mesmo e de se entregar à errância, à aventura e à busca do desconhecido: "Em meus raros minutos de dissipação, minha mãe me segredava: 'Tome cuidado! Não estamos em nossa casa!' Nunca estivemos em nossa casa: nem na rua Le Goff nem mais tarde, quando minha mãe tornou a casar-se. Eu não sofria com isso, pois me emprestavam tudo: mas eu continuava abstrato. Para o proprietário, os bens deste mundo refletem o que ele é; a mim, ensinavam-me o que eu não era: eu não era consistente nem permanente; eu não era o continuador futuro da obra paterna; eu não era necessário à produção do aço: em suma, eu não tinha alma."** (p. 65)

Annie Cohen-Solal, a mais conceituada biógrafa do filósofo, no recente ensaio de sua autoria intitulado *Sartre*, (Porto Alegre: L&PM, 2005) pondera sobre o papel de intelectual exercido por ele, interpretando-o a partir de sua atual repercussão na França e no mundo. Recupera a imagem do existencialista que mantém o olhar dirigido para fora da Europa, quando observa estar sendo o escritor mais reconhecido e valorizado nos países do Terceiro Mundo do que no lugar de origem. A biógrafa registra o desempenho político de Sartre como referência obrigatória no estrangeiro, não só pelas suas inúmeras viagens realizadas na década de 1960 à América Latina, em especial ao Brasil e a Cuba, além de outros continentes, mas pela atenção dedicada aos conflitos religiosos e políticos dos últimos 50 anos. **Cohen-Solal irá sustentar, com base nesses argumentos, a tese do olhar multicultural - avant la lettre - de Sartre e de sua importância para a formação do pensamento de esquerda no mundo. Não é de se estranhar que na apresentação da lista de escritores destinados à preservação da herança sartriana, se acham incluídos os que sempre se manifestaram adeptos às causas políticas pós-colonialistas. No seu entender, esses intelectuais estariam suplementando a lição legada por Sartre, destacando-se, entre eles, Susan Sontag, Edward Said, Salman Rushdie, Ernesto Sábato, George Steiner, Alberto Moravia.** Na certeza de ser tarefa impossível classificar o filósofo segundo critérios rígidos e institucionais, a autora reforça a posição marginal assumida por ele na tradicional sociedade francesa e reitera a importância de sua função como intelectual crítico e engajado, figura cada vez mais rara nos tempos atuais.

As palavras finais deste ensaio reproduzem o pensamento sartriano exposto na sua autobiografia, com o objetivo de reforçar a proposta inicial aqui desenvolvida. Registra e endossa uma das mais contundentes lições de intransigência e repúdio às falsas aparências e ao papel tradicionalmente exercido pela escrita autobiográfica como espaço de conciliação e consagração jubilosa do escritor: "Tornei-me traidor e continuei a sê-lo. Em vão me ponho de corpo inteiro no que empreendo, entrego-me sem reserva ao trabalho, à cólera, à amizade; num instante me reneguei, eu o sei, o quero e me traio já em plena paixão, pelo pressentimento jubiloso de minha traição futura". (p. 171)

Emília Regina Sá



Em 11 de novembro de 2005 Angola comemorou 30 anos de independência. As três décadas do Estado Nacional estão quase integralmente inseridas em 43 anos de intensos e ininterruptos conflitos armados, uma guerra que se arrastou até o início deste século e a ONU chegou a classificar como a “tragédia esquecida” angolana.

a n t e n a s

As fotografias de Sérgio Guerra que registram a abundância das antenas parabólicas em Luanda atestam a voracidade dos angolanos por atualidade, participação “em tempo real” nas promessas do mundo contemporâneo globalizado e, ao mesmo tempo, ensejam uma interpelação contundente a nossas visões da África que nos é mais próxima.

Existe um equívoco no cerne de toda avaliação estética de fotos.

Susan Sontag

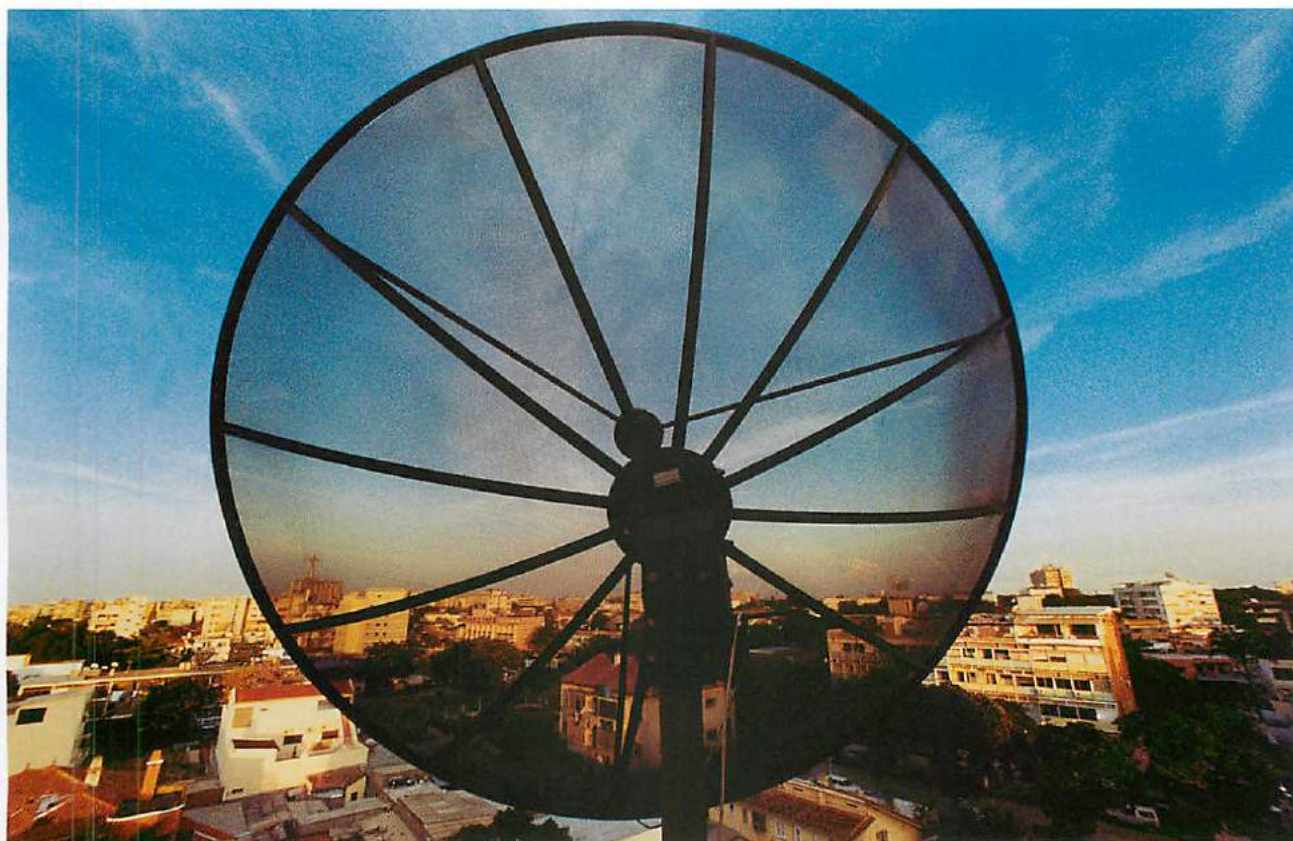


As antenas de Luanda flagradas por Sérgio Guerra produzem em quem as contempla, antes de qualquer outra coisa, uma quase indizível perplexidade. As imagens não são alheias a outras paisagens urbanas periféricas, mas surpreendem em várias dimensões. De imediato, pela insistência do tema nas diversas fotografias, sempre as mesmas e sempre outras. As antenas gravadas na superfície plana da fotografia constituem um texto enigmático, para o nosso mercado – e restrito – horizonte de leitura da contemporaneidade africana.



As parabólicas, um signo da prevalência contemporânea dos meios (e da parafernália tecnológica que lhes dá condição de possibilidade), embora sejam familiares, não se harmonizam com o acervo de imagens que ainda hoje simbolizam a África. Constituído ao longo do último século pelo fascínio que o continente exerce sobre uma infinidade de fotógrafos, movidos por demandas várias, que vão do trabalho etnográfico à sedução turística, o estoque de visões da África se caracteriza pelo registro da sua radical diferença, como entidade geográfica e coletividade racial marcadas pela sujeição. A primeira inquietação provocada pela série de fotografias das antenas angolanas decorre desta confluência entre a prioridade acintosa de um elemento surpreendente, porque fora do lugar, e a ausência do reconhecível.

Um segundo olhar sobre as antenas em Luanda mobiliza ainda mais quem as contempla, pois o que se vê, além da cabal abrangência da vida globalizada, são os vestígios incontestes de algo que não se alcança. As imagens constituem uma interrogação sobre a Angola e sobre os angolanos que não vemos. Temos apenas ante os olhos, comprovado na materialidade das fotografias, o seu desejo reiterado de partilha, de participação, de atualidade.



Dos países africanos de língua oficial portuguesa que hoje formam a comunidade lusófona, Angola é, historicamente, o mais íntimo do Brasil. Comprovam-no, talvez com mais imediatez do que as elaborações analíticas de estudiosos do porte de Luiz Felipe Alencastro, que destrincha a maquinaria imperial lusitana, os arquivos da burocracia colonial. Neles estão registrados os séculos de comércio de escravos e outras mercadorias, os empreendimentos que unem as duas margens do Atlântico, o câmbio dos administradores portugueses entre Bahia, Recife, Rio de Janeiro e Luanda. Em tempo mais recente, Angola é destino de iniciativas empresariais brasileiras que vão da infra-estrutura física à comunicação e à publicidade, atravessando as mais diversas atividades econômicas.

No entanto, custa-nos imaginar o angolano que consome as imagens trazidas pelas parabólicas. Ele está em geral ausente do mundo que os meios de comunicação nos oferecem cotidianamente e é inapreensível através dos parâmetros ocidentais de percepção e explicação da África. Mais grave ainda, Angola e os angolanos do presente tornaram-se quase intangíveis sob a espessa camada de desinformação e desinteresse que se sedimentou no Brasil, paradoxalmente, ao mesmo tempo em que se sedimentava o relevo da África ancestral e mítica, indispensável ao processo de dignificação e reconstrução identitária da população negro-mestiça brasileira.

A obliteração da humanidade angolana na maioria das fotos de Sérgio Guerra, entretanto, tem efeito inverso, produz uma contraposição às forças de apagamento. É uma ausência retórica, no sentido nobre que a palavra ainda pode ter, porque faz um apelo insistente à ultrapassagem da percepção fragil e quase automatizada que geralmente temos das coisas de África.

A reiteração das antenas contrabalança a sua monotonia, a sua redundância, com a diversidade dos cenários de Luanda em que se insere. As edificações que sustentam as parabólicas constituem uma narrativa suplementar, fragmentada mas contundente, da história de Angola nas últimas décadas. Um recorte temporal rigoroso evita a reprodução de ângulos da cidade de Luanda nos quais são ainda

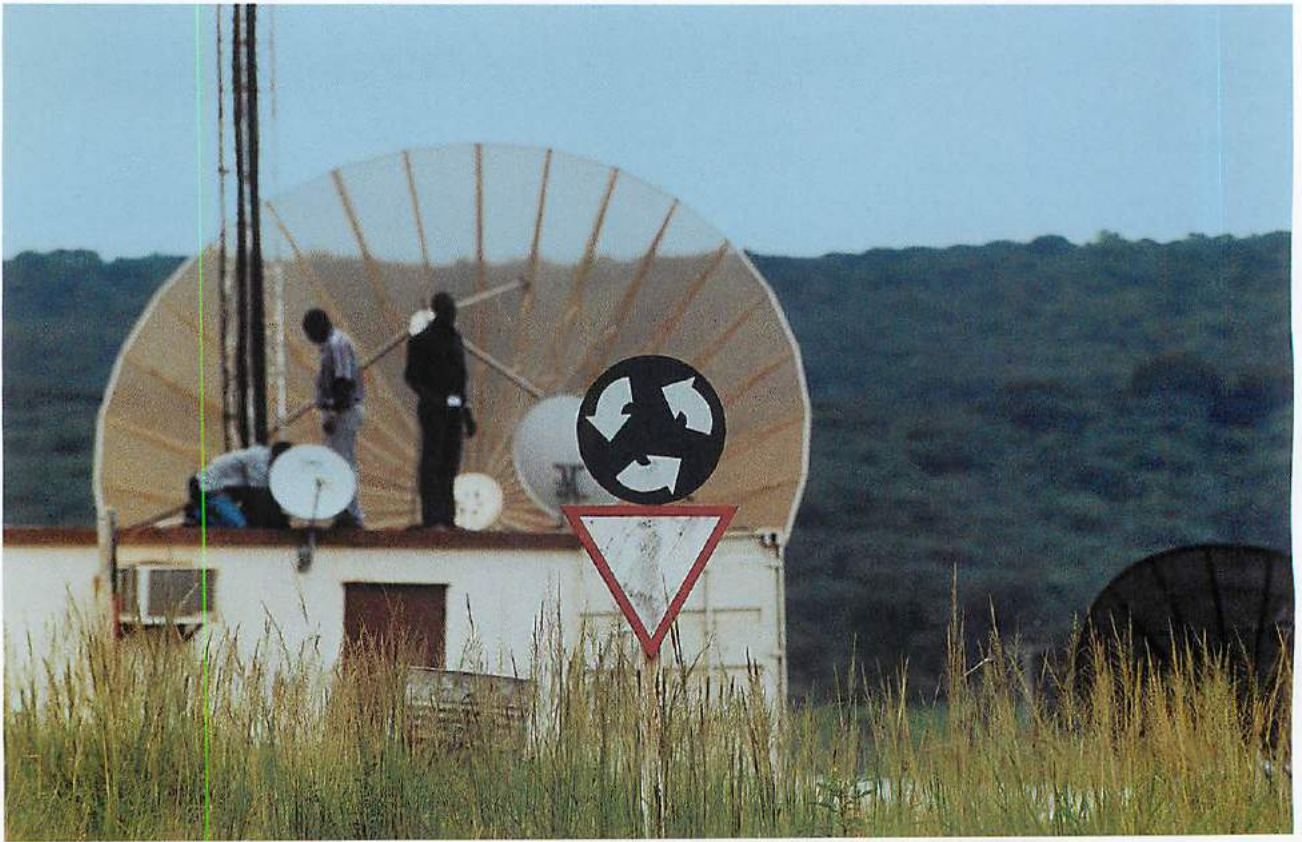


ostensivos os traços da dominação e da administração colonial portuguesa. O escravismo e a colonização são eventos históricos que se transformaram em significados canônicos da África, fixando a continuidade compacta da sujeição com a mesma intensidade com que apagam a existência atual. A persistente concentração das fotografias em elementos do presente é uma das suas estratégias de persuasão, seu convite eficaz a um renovado olhar sobre Luanda, Angola, África, e exige o deslocamento do quadro de referências ou do eixo explicativo que, embora indescartável, tem o poder de congelar no passado a temporalidade africana, de aprisionar o devir da África, subordinando-o à história das potências imperiais européias.

A Luanda que ostenta as parábolicas é uma vivaz cidade contemporânea, apesar da feição arruinada que a paisagem arquitetônica muitas vezes apresenta. As fotografias documentam esta contemporaneidade inscrita tanto nas prósperas edificações urbanas quanto nas sofridas cicatrizes de uma "modernização falhada", em muitas dimensões.

Entre as cinco colônias portuguesas na África que empreenderam uma duríssima guerra anticolonial nas décadas de sessenta e setenta do século passado, Angola foi a última a ter a sua independência formalizada em 1975. À semelhança das demais, constituiu-se como Estado Nacional mesclando a preservação de estruturas organizativas coloniais à utopia socialista. Principalmente, como





as demais ex-colônias, a República Popular de Angola enfrentou, entre as inúmeras e previsíveis dificuldades decorrentes da duradoura intervenção colonial, o impasse da desejada mas improvável conciliação entre, de um lado, um projeto de Estado e um sentido de progresso e transformação social fundados nos pressupostos da modernidade ocidental, que formara as novas elites nacionais; de outro, a simultânea urgência do resgate e legitimação de tradições pré-coloniais e não-ocidentais.

As antenas de Sérgio Guerra também emergem de edificações destroçadas pela longuíssima guerra angolana. Luanda foi bombardeada por tropas da África do Sul aliadas a uma das facções que disputavam o poder no Estado recém-independente no mesmo ano de 1975. Desta data aos primeiros anos do século 21 o território angolano foi sangrado por ataques e combates praticamente ininterruptos. As ruínas que vislumbramos nas fotografias de Luanda são ecos ou signos pálidos, embora eloqüentes, para os corpos angolanos mutilados pelos milhões de minas que se calcula ainda ativos, sob o chão de todo o país, à espreita dos esforços de reconstrução que ousem se deixar levar pelo esquecimento da guerra recente. As construções arrombadas ou inacabadas de Angola igualmente são um suporte precário para a sua incomensurável vontade de bem-estar, de presente e de futuro, expressa no ímpeto de sintonia com o mundo através das janelas da tecnologia visual.

De certa forma secundários, em virtude da temática reiterada das fotografias, os detalhes de Luanda que as compõem produzem um intenso distúrbio na replicação das antenas parabólicas. E duplamente articulam a cena presente angolana a diferenciados momentos disto que hoje, às vezes de modo pontual e por demais singelo, denomina-se globalização e transnacionalidade. **As cicatrizes recentes na paisagem da cidade principal interpelam as redutoras ou levianas explicações da guerra em Angola como, fundamentalmente, um embate entre facções que teriam suas raízes na permanência ou na efetividade de conflitos entre etnias, na barbárie resistente aos duradouros processos coloniais de civilização e ao recente trabalho de nacionalização da sociedade civil.**

Oblitera-se ou se atenua, com a razão de fundo, duas evidências que mantêm entre si uma vasta área de intersecção. A luta entre facções de angolanos, em primeiro lugar, apresentou-se sempre como uma disputa entre diferentes apropriações da promessa ocidental de progresso e de soberania – promessa na qual se incluem o socialismo e o projeto marxista-leninista soviético. Paralelamente, a luta entre angolanos não pode ser considerada como uma guerra fratricida que se abasteceu com o estabelecimento de pactos e cumplicidades com as diferentes potências que travavam a Guerra Fria. Angola foi, ao longo de quase vinte anos, um espaço dos mais privilegiados para embates efetivos, tecnologicamente aparelhados e eficazmente mortais que envolveram Estados Unidos, União Soviética, China e Cuba.

A segunda evidência muitas vezes recalcada ou preterida está na posição estratégica do território angolano e nas suas ricas entranhas. A descolonização da África não retirou o continente da condição de fornecedor de minérios e petróleo, imprescindíveis combustíveis da economia mundializada. A participação contínua dos Estados Unidos na guerra angolana, através de consistente ajuda financeira e envio de armamentos, além de uma espécie de reconhecimento tácito da legitimidade da insurreição da UNITA contra o Estado angolano, garantiu, simultaneamente, a persistência e acirramento do conflito e a sua escassa repercussão internacional.



Nessas quase duas décadas foi abortada pelos representantes dos Estados Unidos qualquer tentativa de uma sanção da ONU à violência da intervenção em Angola. O silêncio sobre a tragédia angolana diz com veemência os limites das instituições responsáveis pelo estado de direito internacional, cujas regras, composição e missão são integralmente imersas em uma cultura histórica e numa hegemonia política adversa ou mesmo adversária às margens africanas do mundo.

Em 2005 Angola foi o segundo maior produtor de petróleo da África sub-saariana e calcula-se que nos próximos três anos a sua produção será duplicada, atingindo dois milhões de barris diários. Neste mesmo ano Angola lucrou cerca de US\$ 900 milhões com a venda de diamantes e foi classificada pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) como um dos países mais pobres do mundo (166º no índice de desenvolvimento, entre os 177 países computados). A coexistência entre riqueza e pobreza também faz parte da narrativa subsidiária que os cenários de onde emergem e com destaque as antenas parabólicas oferecem a quem observa as fotografias de Sérgio Guerra – fazem parte hoje, aliás, da paisagem de qualquer outra capital periférica.

As antenas, como os demais signos da interconexão do mundo atual, reforçam os diagnósticos daqueles que investem na compreensão do fenômeno da globalização sem o recalque das suas ambiguidades ou paradoxos, avaliando as contingências do “cosmopolitismo do pobre”. A história remota e presente de Angola que salta da imobilidade das fotografias e nos punge não é exterior à mundialização do capitalismo, às interações transnacionais, à globalização econômica, política ou cultural, em suas sucessivas e identificáveis etapas.

A proliferação das antenas na Luanda fotografada por Sérgio Guerra, entretanto, ultrapassa o domínio do conhecido, do familiar e do previsível para nos confrontar com aquilo que a exterioridade radical das imagens não pode expor – e que por isto mesmo constitui a sua mais forte interrogação: os angolanos que compartilham o nosso

presente através das janelas da tecnologia audiovisual. Os milhares de antenas de Luanda voltam-se, em sua maioria, para o Brasil, mais precisamente para a emissão internacional da Rede Globo de Televisão, que concorre em condições absolutamente assimétricas com a TPA – Televisão Pública de Angola, a única do país.

A insistente pergunta sobre como nos vêm os angolanos parece mover também o publicitário e fotógrafo brasileiro Sérgio Guerra, que trabalha em Angola. A série de fotografias das antenas, que foi publicada no livro *Parangolá: o paradoxo da redundância*, ilustrado por textos do geógrafo Milton Santos e do músico Arnaldo Antunes, dá sequência a dois outros livros de fotografias sobre o país africano: *Duas ou três coisas que eu vi em Angola* e *Nação Coragem*. Entre os três livros há uma enorme divergência de focalização. Nos primeiros predomina a estratégia direta do flagrante etnográfico ou jornalístico, que fixa em primeiro plano a humanidade angolana ferida pela guerra ou valorizada pela diferença racial e cultural. As fotografias mais recentes das antenas optam pela provocação indireta, como um provável reconhecimento de quanto pode ter sido rotinizada na contemporaneidade – tornada, portanto, incapaz de produzir espanto e solidariedade – as imagens da África que reiteram a sua tragédia e a sua beleza distantes.

Apesar das diferenças na visão fotográfica de Angola, todas as fotos de Sérgio Guerra sobre o país parecem uma incessante sequência de respostas a um mesmo e permanente desafio, à mesma ansiedade diante do excesso africano ou à mesma vontade de ultrapassar a enorme distância que separa, que isola de nós os angolanos, a não ser quando se trata de dar continuidade aos empreendimentos com benefício econômico, que tiveram início há tantos séculos. Os angolanos para quem a guerra, que dilacera a convivência, ensinou a substituir as várias formas da língua portuguesa para dizer adeus por um significativo apelo de proximidade: “estamos juntos”.



Arturo Carrera

Su mitología detiene

La mañana: "...el infinito fastidio te alegrara..."

del enjambre de niños.

La posibilidad
de soltársenos "uno" de nosotros mismos
cuando es súbitamente la presa difícil fácil
de nuestro deseo.

"...el sabor picante, redondo;
rugoso
pero no escaleno".

El olor,
más sutil que el agua, más espeso
que el aire;

pero no será lo formal,
el efebo dormido.
Tampoco sus sueños
terrones de movimiento:

hablar sobresalía;

y él ordenaba las frases,
la velocidad,
el helicoide de los secretitos bastardos
como un brío de las
resistencias

Algo difícil
Algo fácil

las destrucciones mínimas que rozan
su dolorosa impermanencia.

Mientras bajo el agua
los mismos movimientos
van precipitando y
fraguando tu máscara

Algo difícil.
Algo fácil.

tu Vía de las Máscaras

¿la obtendré?

A pocos pasos de una ternura vieja y
de un andar eficaz y asustadizo
acechamos su belleza hamacándose
en el reposo de su fragilidad,

bajo un cono de miedo y
un ocre rojizo de otra luz

¿ibas vestida?

¿Cómo ibas peinada?

La gracia se cumple en cada desciframiento:

"¿Se dice
todavía me sirve el cinturón?" – preguntó.
Nos reímos.





Para recordar a Saer

La obra narrativa de Saer quedó inconclusa. Así sucedió también con algunos de los grandes escritores – Musil, Flaubert, Kafka – que él tanto admiraba. En la última conversación telefónica que mantuvimos unos quince días antes de su muerte me dijo: “me faltan, para terminar la novela, sólo unas 20 o 25 páginas.” Me quedé tranquilo, seguro de que su salud andaba bien y que pronto veríamos editado su último libro. En su voz había tanta confianza que no cabían las dudas. Y sin embargo la muerte estaba agazapada, acechando, lista para desbaratar cualquier proyecto.

Por supuesto que nada modificará este final inconcluso ante la obra de toda una vida, tejida minuciosamente, con paciencia y lucidez. Quedó incompleto un libro pero no se podría decir que este detalle modificará el complejo universo verbal integrado por cuatro libros de cuentos, once novelas, tres libros de ensayos y *El arte de narrar* de 1977, que recoge todos sus poemas.

Su apuesta, desde el comienzo, fue construir una obra que incorporara la inmediatez de lo cotidiano así como los interrogantes vinculados al sentido último de la existencia humana, trabajando siempre con los mismos, o similares elementos: personajes, lenguaje, ámbito geográfico, atmósfera al fin, reiterada aunque siempre renovada para lograr un estilo muy personal y una totalidad literaria significativa y autónoma. Articulaba todos estos componentes de su obra como lo habría hecho un músico que mediante repeticiones, variaciones, contrapuntos compusiera un conjunto armónico con la sola materialidad de los sonidos.

Comenzó a hacerlo mediante la escritura, en los años iniciales, de muchísimos poemas. Lo recuerdo muy bien. Era esta su escritura predilecta.

Cientos de poemas, una especie de obsesión que volvía una y otra vez redactando versos regulares, medidos, o versos libres también cuidadosamente contruidos como los que figuran en *El arte de narrar*. Poemas y narraciones eran para Saer sólo apenas modos diferentes de acuñar una visión que está en la base de todos sus escritos.

Su prosa tiene, al igual que sus poemas, una minuciosa elaboración rítmica. Alguna vez lo dijo en una entrevista: “No puedo escribir si la frase no va sonando silenciosamente en mis oídos mientras la escribo”. Una exigencia semejante tenía también para el poema. Para complementar aquel juicio agregaba algo que muchos narradores no compartirían: “La verdad es que me preocupan más los problemas de ritmo que los problemas de sentido o narrativos”. Estas declaraciones confirman que toda su obra, aun la ensayística, debía inscribirse en el espacio de la poesía.

Para Saer, en definitiva, hay sólo un uso válido del lenguaje: el que hace la poesía. Para alcanzar ese objetivo elaboró una poética que abarcaba al mismo tiempo ambas expresiones. En ella sostenía que el poema debía intentar la *distribución*, en tanto que a la prosa correspondía la *condensación*. Con estas propuestas alteraba aquellos conceptos que, desde Pound por lo menos, homologaban el poema con la condensación y la prosa con la extensión. Pero a Saer estos dos objetivos le permitieron alcanzar una prosa narrativa densa, íntima y porosa, muy pocas veces lograda en la lengua española. En el poema a veces no obtenía, sin embargo, la distribución anhelada. Las palabras se volvían intensas, grávidas como suele suceder en todo buen poema. Así, por ejemplo, en este:

Vecindad de Logroño

Anotar: la siesta que arde
la noche voluntaria hace señas,
desde lejos, ubicua,
en la constancia amarilla. Anotar:
viñas verdes sobre la tierra roja. Anotar que
la liebre, presa y escándalo,
desea al faro que la inmoviliza.
Anotar abismos soleados
en días cuyo nombre es legión.

O este otro:

Moulin de Brenizenec

Árbol, roca, latido, accidentes,
apariencias dentro de algo en donde
la bola lisa del mundo
rueda sin fin.

Saer no escribió poemas a lo largo de toda su vida. No lo hizo durante los últimos 10 o 15 años. Este silencio no buscado, indica que también para él el poema llegaba solo, o no llegaba, y que su escritura no era la consecuencia de una maestría o de una habilidad que tenía de sobra, sino el resultado de una presión interna, ineludible. Si ésta no se daba no había modo entonces de escribir un poema.

Aunque ya no los escribiera, no dejó nunca de cortejar a la poesía. Su manera de hacerlo fue mediante el ejercicio de la traducción. No hace mucho tiempo me hizo llegar para la revista *El poeta y su trabajo* 71 haikus, traducidos a lo largo de los años de distintas lenguas. Allí volcó todo su amor, toda su pasión, toda su fidelidad a la poesía. Hizo sus versiones a la lengua hablada del Río de la Plata, una lengua que difiere del español de España y en la que también escribió toda su obra. Al referirse a esa relación con la lengua dijo una vez: "... es una de las aventuras más interesantes que puede vivir un escritor argentino". Y luego: "Conservar la pureza de la lengua me parece una tarea triste".

Alguna vez pensé que existía una indudable proximidad entre la obra de Saer y la de un escritor italiano que él admiraba, Cesare Pavese. Y esta proximidad estaba dada no sólo por la calidad de su obra, sino por que en ambas la poesía constituye

el origen y el fin de la escritura. Poemas, narrativa, ensayos, eran, para los dos, aspectos de una misma visión. En ambos la poesía no tenía que ver sólo con el verso. También le exigían a la narrativa no tanto una corrección sintáctica como una intensidad poética.

Como Pavese, también Saer hubiera podido decir: "El poeta, en cuanto tal, trabaja y descubre en soledad, se separa del mundo, no conoce más deber que su lúcida y firme voluntad de claridad, de demolición del mito entrevisto, de reducción de lo que era único e inefable a la medida humana normal".

Los ensayos de Saer completan, profundizan y deslindan aquello que su narrativa y sus poemas habían formalizado. Son la prueba de que la totalidad de su obra, construida en los bordes como él mismo dice, alcanzó a articular un conjunto autónomo, en una lengua propia que prolonga lo que en el siglo XX escribieron en Argentina Borges, Arlt, Juan L. Ortiz, Oliverio Girondo y Antonio di Benedetto.



Hugo Gola, poeta argentino, nació en Pilar, Provincia de Santa Fe en 1927. Sus poemas fueron reunidos en 2004 por la editorial Fondo de Cultura Económica con el título de *Filtraciones*. Actualmente dirige en México la revista *El poeta y su trabajo*.

Italo Moriconi

O ESPECTRO DE FOUCAULT

A partir de leituras e releituras de diversas biografias de Michel Foucault, articula-se “um ensaio de evocação e invocação” em que se examina o mito Foucault como uma presença espectral e seus impactos no pensamento e na formação das novas gerações de intelectuais. No percurso dessa evocação, ganha relevo o *páthos* decorrente da morte precoce do pensador, vitimado pela Aids.

Que espectro é este, o de Michel Foucault? O que me arrasta até ele, o que me traz até vocês? O que vos leva até ele, o que o mantém próximo a nós, vinte anos passados de sua morte? Como se pode ousar dizer “nós”, em se tratando de Michel Foucault, mestre de uma agonística do a-si? Vinte anos passados, de que se trata? A conversa com espectros? A busca de *exempla* históricos? Vinte anos passados... Aquela notícia inesperada, ouvida no rádio: “morreu o filósofo Michel Foucault”, como quatro anos antes “morreu John Lennon” e onze anos antes “morreu Salvador Allende”. Sempre o maldito rádio. Hoje seria a TV a cabo, conectando meu eu tupiniquim, nossos “nós” precários, ao palco sangrento do mundo. Vinte anos esta manhã. Por que logo se escreveram biografias sobre Foucault, por que essas biografias ocasionaram disputas apaixonadas? Ícone pop? Ou última voz anti-pop numa época pop-política do pensamento? O pensamento em frangalhos, a disciplina da concentração em frangalhos, o pensamento-ação, o pensamento-ferramenta, o pensamento-mito, o pensamento-imagem, a imagem-fagulha, a chispa que pode estar numa única frase, capaz de sintetizar livros inteiros.

O que aqui se propõe é um ensaio de evocação e invocação, inspirado pela leitura ou releitura das seguintes biografias de Foucault: *Michel Foucault – uma biografia*, de Didier Eribon (São Paulo: Companhia das Letras, 1990); *The Passion of Michel Foucault*, de James Miller (Cambridge: Harvard University Press, 1993); *The Lives of Michel Foucault*, de David Macey (New York: Vintage, 1993); *Saint Foucault – Towards a Gay Hagiography*, de David Halperin (New York/Oxford: Oxford UP, 1995), *Michel Foucault e seus contemporâneos*, de Didier Eribon (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996), além da bela Cronologia, preparada por Daniel Defert, publicada no pórtico do vol. I de *Dits et Écrits* (Paris: Gallimard, 1994 – 4 vols.). Os dados biográficos factuais aqui mencionados têm por referência esses trabalhos, embora não seja indicada a origem específica de cada informação, a bem do fluir narrativo. A cronologia de Daniel Defert, assim como as informações espalhadas pelos quatro volumes de *Dits et Écrits*, são bastante extensas e cobrem lacunas ou imprecisões factuais verificáveis aqui e ali nas demais biografias. As biografias anglo-saxônicas são pronunciadamente interpretativas, narrativas, colocando a figura de Foucault na perspectiva do julgamento moral e/ou político.

Tenho apreço pelo que há de qualidade epigramática, aforismática, na escrita de Foucault, a despeito da aparência de prolixidade trazida pelo uso de metáforas, muitas vezes hiperbólicas, como ocorre principalmente nos ensaios literários e nos livros até *As palavras e as coisas*. O signo em Foucault não prolifera, ele recorta e se recorta. Golpe certo de samurai. O silenciar como tessitura estratégica do dizer. A fórmula sugestiva. A própria metáfora é recorte.

Mas é do mito Foucault que me ocupo aqui, narrativa de uma vidaobra para mim, para vós. Um preceito de interesse público: não desvencilhar o trabalho do mito do trabalho pela permanência da obra. Cultivar a obra, lê-la e relê-la, no todo ou em partes.

O mito é coletivo. Por ser coletivo, é pessoal também. Já o espectro é o mito na sua dimensão afetiva, é o mito produtivamente consumido pelo coração de uma dada trajetória intelectual – consciência de si (existencialismo), narrativa de si (romantismo), escrita de si (estoicismo). O Foucault que interpelo para escrever estas páginas vem como espectro. Mais um espectro dos anos 80, a época de minha última etapa formativa, para onde tenho dirigido o olhar retrospectivo, buscando na escavação do passado próximo (pequeno deslocamento na ontologia do presente) oxigênio para respirar, nutriente para escrever, tentando combinar o professor e o escritor, o historiador e o memorialista.

Interpretar a vida de Foucault, romantizar Foucault, é fazer a história de uma formação, uma auto-formação. Meus espectros, meus espelhos. Na trama de acasos e significados de sua vida de pensador, de agitador intelectual, me interessa, de saída, assim como a muitos outros, o elemento de *páthos*, a morte por Aids, a morte precoce, o pensamento cortado no meio, o pensamento na hora da morte, a tecnologia da sobrevivência. Pois não é que o filósofo da sexualidade, este pós-Freud, este neo-Bataille do final do século, tinha que morrer justo de Aids. Não era a loucura que seu fim oferecia por signo biográfico, como em Nietzsche ou Hölderlin. Não era o suicídio, apogeu do literário, como em Raymond Roussel. Muito menos o suicídio como ato supremo de lucidez e governo de si. Era o suicídio como o impensado no abraço da orgia.

Faço o inventário dos mortos, meus espectros, meus espelhos – Ana Cristina Cesar, Caio Fernando Abreu, Michel Foucault – e sinto-me tranqüilo, sinto-me em casa. Seria morbeza? Gostaria que o “romantizar” se deslocasse de sua origem romântica, transformando-se em modo de operar, em técnica de evocação, de conjuração de fantasmas. Seria a morbeza um passo além da morbidez? Em minha casa habitada por esses fantasmas amigos, a inquietação é substituída pela máscara impassível, neutra. Por estar ultrapassando o umbral do meio século de vida, sinto que é hora de assumir, ou aprofundar, o modo estóico.

2

Houve um tempo anterior, não muito distante do ano da morte de Michel Foucault, em que eu, Ana C., Caio F. (este nunca conheci em carne e osso, só como espectro) éramos muito jovens, na faixa dos vinte anos. Foucault era então mito vivo, era como um tio quarentão radical, validando um pensamento de busca de ruptura de todos os limites, um pensador excêntrico, como outros na ocasião, com quem no entanto parecia ser mais fácil dialogar, principalmente para quem vinha das ciências sociais e tinha uma vontade de participação política. Situei-me entre o saber escolar, como universitário de Letras, e o saber da rua e dos grupos de estudos marxistas, como militante inicialmente errático e depois frenético. E havia o acontecimento Foucault.. Acontecimento mítico-midiático nas páginas dos suplementos culturais e dos periódicos mais analíticos, acadêmicos ou da imprensa alternativa. Produção do mito intelectual vivo, hóstia de carne, letra, qualidade espectral. Acontecimento intelectual forte, balizado pela leitura de *As palavras e as coisas* e *Vigiar e punir*, do lado da obra, e *Microfísica do poder*, do lado do pensamento-ação, pensamento-interlocução, pensamento-ferramenta, pensamento aforisma.

Permito-me agora abusar de impressões, que podem ser meras ficções. Ficções desse tipo alimentam os relatos de vida-obra. No processo rejuvenescedor propiciado pelo novo pensamento francês dos anos 50/60, que desembarcava no Rio de Janeiro em plenos anos 70, já como cânone escolar, creio que Michel e a dupla Deleuze-Guattari do *Anti-Édipo*, foram percebidos como os mais espiritualmente, performativamente, simbolicamente jovens, verdadeiramente viris (apesar dos discursos de negação do falocentrismo). Claro, havia os lacanianos, que eram tão ou mais ousados comportamentalmente quanto os reichianos. Mas o mito vivo Lacan, embora inspirasse setores da juventude psi, não representava a juventude como conceito, a juventude-sujeito.

Lacan e Lévi-Strauss eram mitos vivos *ex cathedra*, sabia-se que eram os mestres desses novos mestres e que portanto em francês havia mais que simplesmente Sartre e Camus entre nosso tempo e o Ur-tempo dos pais fundadores, Marx e Freud. E, sim, Lévi-Strauss propunha a bricolage, uma idéia com certo sabor pop que sem dúvida alimentou o charme da mais pop-política das disciplinas

rejuvenescidas nos anos 70 – a antropologia. Num primeiro momento, logo ultrapassado, Barthes e Derrida seduziram muito especialmente o meu mundo das belas-letas, o que havia (e há) de inalienável e imprescindivelmente belas-letas na área de letras, com seu Olimpo imaginário povoado de mulheres elegantes e bichas letradas. A campanha difamatória que foi então lançada contra a leitura de Barthes e Derrida constitui um constrangedor episódio de homofobia e anti-feminismo na vida intelectual brasileira dos últimos 35 anos.

Havia também Althusser. E Julia Kristeva. Mas preciso fazer o meu recorte e os deixo de lado, esperando que se habilitem a evocá-los outros cronistas da vida intelectual brasileira recente. Deixo também por ora esquecidos Deleuze e Guattari, que construíram seus próprios laços, suas relações singulares e tribais em décadas de contatos e vindas ao Brasil.

Já mundialmente famoso, Foucault veio bastante ao Brasil. São Paulo, Rio, Belo Horizonte, Bahia, nordeste, conferências marcantes, seminários, de valor universal, canônico, e mais a vivacidade quente dos afetos multiplicados, as viagens turísticas que ele amava, a deambulação homoerótica, o sêmem. Numa carta a Daniel Defert, seu parceiro principal, parceiro de vida, amigo-filho, Foucault reclama de Nova Iorque, que lhe parece sem graça depois de uma temporada no Brasil. Suas vindas ao Rio ficaram legendárias, entraram para a tradição oral do estrato intelectual. Provavelmente as vindas a S. Paulo também. Imagino o que não aprontaram na Paulicéia de Nestor Perlongher e Mário de Andrade o Michel e seu colega radicado no Brasil, Gérard Lebrun, filósofo e professor de filosofia.

Mas nem tudo na inseminação intelectual é dispêndio extático de sêmem. **No Rio, a presença de Foucault deixou como legado concreto a formação de grupos de pesquisa e o impulso decisivo a carreiras individuais, nas linhas de pensamento e prática que, na metade final do século passado, revolucionaram a compreensão da loucura e de questões de saúde e biopoder. Tanto aqueles grupos quanto os talentos individuais que deles emergiram, marcam até hoje a paisagem intelectual universitária da cidade.**

Menciono a criação do Instituto de Medicina Social, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), e destaco o nome do professor de filosofia Roberto Machado, reconhecido internacionalmente como intérprete do pensamento de Foucault.

A ele devemos o livro que ficou como um dos fetiches dos anos dourados do *gauchisme* fluminense pós-68: *Microfísica do poder*. Nesta coletânea, reunindo escritos de circunstância, debates gravados e entrevistas, aparecia-nos de forma sintética o pensamento do ativista/militante Foucault.

O ativista é o militante sem organização permanente. O militante é o ativista permanente. O militante foucaultiano é aquele que estabelece com o outro da política de resistência uma relação a si. Nos ditos e escritos de *Microfísica do poder* temos Foucault unindo o pessoal ao político, questionando as relações entre poder e corpo, propondo uma alternativa de militância revolucionária que se queria exterior não só ao comunismo soviético, mas ao marxismo como um todo. De um lado, politização do corpo, o corpo como arena política, o corpo-muitos-corpos a si, o corpo entre corpos, deslizando e resvalando, entre dores e delícias. De outro lado, lado a lado, a definição de um espaço novo, pós-marxista, anti-marxista.

De dentro mesmo do que se pode chamar de cultura militante do século 20, Foucault foi dos mestres pensadores de alcance global que mais contribuiu, em certos circuitos do sistema acadêmico nacional e internacional, para fazer ver a duas gerações que a tarefa do revolucionário contemporâneo era criticar o criticismo marxista tornado dogma ligado a regimes totalitários. Refiro-me às gerações de 68,

que vinha de antes, e de 70, que já era uma correia de transmissão para o futuro imediato. Leíamos como relê 68 o Foucault de 1975:

É no desenrolar de um processo político – não sei se revolucionário – que apareceu, cada vez com maior insistência, o problema do corpo. Pode-se dizer que o que aconteceu a partir de 68 – e provavelmente aquilo que o preparou – era profundamente anti-marxista. Como é que os movimentos revolucionários europeus vão poder se libertar do “efeito-Marx”, das instituições próprias ao marxismo dos séculos 19 e 20? Era esta a orientação deste movimento. Neste questionamento da identidade marxismo=processo revolucionário, identidade que constituía uma espécie de dogma, o corpo é uma das peças importantes, senão essenciais. (“Poder corpo”, in *Microfísica do poder*)

Para um jovem latino-americano carioca como eu, em fins dos anos 70, pretendo intelectual e militante, vivendo do salário de professor, saber que essas afirmativas de Foucault representavam um ponto de partida intelectual dado, acabou significando ter que carregar uma consciência dilacerada durante alguns anos.

De um lado, a condição histórica inelutavelmente pós-marxista, com a qual tinha que ajustar as contas qualquer pensamento-ação que se quisesse no mínimo não-conservador. Se 68 fora o ano do Maio parisiense, fora também o da Primavera de Praga, abortada pelos tanques soviéticos. O vínculo entre marxismo e regimes totalitários apontava a necessidade de ir longe numa crítica ao marxismo teórico. De outro lado, movidos por uma necessidade que parecia atávica, eu e outros buscávamos reatualizar, reencenar *in totum* a experiência da formação marxista, na teoria e na prática. Nos grupos de estudos, líamos, anotávamos aplicadamente, discutíamos apaixonadamente o Lukács da consciência de classe, o Marx da ideologia alemã e do fetiche da mercadoria, o Mandel dos esquemas economicistas. E íamos dali para a rua.

Ao mesmo tempo, na universidade, aprendíamos com Foucault, pensador que antropofagizava diversos outros, uma nova subjetivação, agora não apenas via classes sociais do capitalismo, mas via distribuição de forças no discurso, num nível de abstração e generalização simultaneamente lateral e superior ao que regulava a partilha então vigente entre esquerda e direita. O campo do político era simultaneamente abalado e ampliado, recortado segundo outra lógica, atravessado de lógicas diversas, colocado à espera e à espreita dessas lógicas diversas. E saíamos dali para a festa.

Estávamos entre Paris e Havana. Entre Praga e Moscou. Entre *New York New York London London* e Pequim, Hanói, Hanói, Pequim. Lugar ambivalente, no sentido de oscilante.

Rejeitar o autoritarismo e a coerção em todas as formas era o princípio norteador da nova política. Companheiro de viagem dos maoístas durante curto espaço de tempo, Foucault manteve-se imune ao fascínio exercido sobre os *soixante-huitards* pela Revolução Cultural chinesa. Assim, o lugar de ambivalência não era exclusivamente nosso, ativistas curibocas. Era também do próprio Foucault, mas no caso dele no sentido de uma dupla valência. Entendo por dupla valência, a relação positiva e produtiva, embora desigual e conflitiva, entre dois princípios contrários, mutuamente implicados porém excludentes – um dos procedimentos retórico-

analíticos fundamentais em Foucault. O simples exercício do criticismo reatualizava uma tradição intelectual – a tradição crítica ocidental – na qual se inscreve o signo Marx quer se queira ou não.

Observe-se que na passagem citada anteriormente, Foucault fala de “efeito-Marx”, abrindo a possibilidade de um signo Marx diferente daquele apropriado pelos socialistas e comunistas dos séculos 19 e 20. Um outro Marx é possível? Interessa um outro Marx? Com Derrida, não conseguimos nos desfazer do espectro de Marx. Mas para fazer o quê com esse espectro? E que espectros habitam a casa das novas gerações intelectuais, as gerações 80, 90, 00? Vertigem das gerações sucessivas, linhas contínuas, linhas interrompidas, saltos da transmissão. Existem novas *gerações* intelectuais? O que é “vida intelectual” hoje, repartida entre o político e o estritamente acadêmico?

Seja como for, sob a avalanche de discursos marxistas que se apoderaram de 68 e o constituíram enquanto marco histórico, **Foucault identificou, e identificou-se com, a emergência do traço não-marxista. O traço não-marxista da realidade dizia respeito à emergência de conflitos fora da lógica de compreensão do marxismo. Uma linha de força vinculada nos anos 70 às micropolíticas do revolucionarismo contracultural, mas que nos 80 e 90 passou a referir-se a uma nova hegemonia (nos sentidos de Gramsci, de Laclau). Muito que era micro e contracultural, tornou-se macro e oficial. A política do corpo instalou-se em cheio nos debates eleitorais e nas plataformas pragmáticas de partidos e burocracias gestionárias.** Na Europa e nos EUA,

durante duas décadas, antes do evento de 2001, a questão da administração do bem comum esteve crescentemente articulada a “visões da existência”, políticas para o melhor viver, governo dos outros, governo de si. Política do corpo: as questões comportamentais e suas projeções na arena da saúde pública, inclusive os debates sobre eutanásia e suicídio assistido. Política dos corpos: num plano que vai do macro ao micro, a questão do biopoder enquanto questão de gestão de populações – fluxos migratórios, conflitos étnicos, epidemias genocidas, guerras de extermínio, desertificações.

Situado num lugar de dupla valência entre marxismo e não-marxismo, Foucault buscava em 1975 operar um elo discursivo entre as lutas populares nas duas Europas, a Ocidental e a Oriental. Seis anos depois, seria intenso seu envolvimento militante na luta pelo apoio francês (articulado ao largo da vontade do governo Mitterrand) à revolta dos trabalhadores poloneses, contra o golpe militar de Jaruzelski. Além do ativismo puro e simples, que o levava à gráfica para rodar o panfleto escrito às pressas na mesa da cozinha de casa, e o fazia dirigir 3.000 quilômetros de Paris a Gdansk, Foucault atuava na esfera pública com sua voz de mito vivo emanada do lugar a priori consagrado de mestre catedrático.

Foucault na TV: Foucault pop. Os dois últimos grandes engajamentos políticos do ativista Foucault tiveram por objeto “revoluções” já não mais pensáveis nos parâmetros marxistas clássicos: Irã, 1979 e Polônia, 1980. Na insurreição do *Solidarnosc*, era a própria classe operária que se insurgia contra o regime que dizia representá-la. Já o interesse pela revolução xiita, que foi considerado um equívoco pelo boca-a-boca parisiense (que assim pela primeira vez se atrevia a fazer fofoca contra Foucault) e levantou suspeitas sobre o filósofo por parte do Departamento de Estado americano, deve ser entendido sobretudo como interesse pelo caráter intempestivo desse evento, que já manifestava uma nova situação geopolítica, completamente diferente daquela que pautara o século desde a partilha do mundo entre capitalismo e socialismo. Nos anos 80, Foucault militou também junto à ONG Médicos sem Fronteiras, abraçando a causa dos *boat people* vietnamitas, lutando por seu acolhimento pela França.

O que é um autor, o que é uma obra? O que se reúne sob a assinatura, fazendo dela um signo? O que faz de uma assinatura signo biográfico? O que há de autobiográfico nos desvios e desvios da assinatura? Só me interessa o traçado intelectual. A vivência cotidiana do corpo, enquanto objeto de auto-reflexão, dobra, devir. O modo singular de implicação entre eu (pura hermenêutica) e letra (tatuagem sobre a pele, raspagem de pelos). Da vida pessoal, aquilo que é pensado, ou pensável.

Recorte. Toda biografia é mitografia. Toda biografia é autobiografia do narrador. Lerescrever a vida do outro espectral pode ser, deve ser, efetivamente é, exercitar-se numa escrita de si, releitura de si. As biografias de Foucault. Delas ressalta o caráter de signo autobiográfico inerente a toda história intelectual (auto-reflexionada, auto-distanciada) de uma vidaobra. Minha formação: minha auto-reflexão na relação especular com o signo-a-si desta vidaobra. O Foucault espectral. Autor: assinatura, signo, fetiche, espectro. Assim respondo às indagações colocadas no clássico “O que é um autor”, inspirado, como dizem os biógrafos de Foucault, pelas dificuldades sentidas por ele e Deleuze no estabelecimento do corpus da obra completa de Nietzsche, que organizavam para publicação em francês. Para Foucault, até mesmo uma nota de lavanderia deveria ter valor de signo na constelação Nietzsche. Autor: constelação. Signo, chispa.

O espectro de Foucault sustenta-se materialmente sobre dois corpos respeitáveis de escrita: a grande obra e a fala dialógica. Chamo de “grande obra” ao conjunto heteróclito formado pelos principais livros de Foucault, aqueles que até segunda ordem entram como bibliografia obrigatória dentro de um cânone mínimo de obras de pensamento ocidental-global publicadas na segunda metade do século 20. São eles: *História da loucura* (1961), *Nascimento da clínica* (1963), *As palavras e as coisas* (1966), *A arqueologia do saber* (1969), *A ordem do discurso* (1971), *Vigiar e punir* (1975), *A vontade de saber – história da sexualidade I* (1976), *O Uso dos prazeres e o cuidado de si – história da sexualidade II e III* (1984). O que chamo de “fala dialógica” é composto por dois conjuntos básicos de textos. De um lado, o conjunto de dispersos – artigos em periódicos especializados, artigos na imprensa, entrevistas – hoje extensivamente (mas não exhaustivamente) reunido nos quatro volumes de *Dits et Écrits*. De outro lado, a fala dialógica de Foucault abrange seus cursos no Collège de France que vêm sendo paulatinamente publicados *post mortem*.

Há um punhado de ensaios literários que poderiam ser indicados sem susto para um cânone da melhor crítica francesa do século passado. Porém, ao fim e ao cabo, o mais interessante neles é aquilo que ilustram do modo de pensar de Foucault. Do ponto de vista da literatura-disciplina (minha praia profissional), são ensaios de valor eminentemente metodológico que navegam pelo discurso e valores da nova crítica francesa dos anos 50/60, conferindo-lhe um nobre lugar epistemológico. A literatura ocupa um lugar importante na concepção geral da economia dos discursos na modernidade, tal como essa economia é pela primeira vez revelada e mapeada na grande obra de Foucault. É um lugar de ponto de fuga, que desaparece ou se torna bastante instável a partir do momento em que o pensar de Foucault se dirige a discursos não-modernos – nesse momento, o lugar estratégico antes ocupado pela literatura passa a ser ocupado pela escrita de si.

Por sua origem, a grande obra e a fala dialógica são heterogêneas. A primeira é monumental, canônica, e o lugar de seu autor, panteônico. A segunda tem a ver com marginalia textual e circula primeiramente numa esfera mais próxima do pensamento-em-ação, pensamento-ação que é franja do cânone, ou, no caso dos cursos, ante-sala, ou reapresentação/reelaboração a posteriori, da palavra canônica da obra. A distinção entre “obra” e “fala dialógica” assinala uma dualidade, inerente ao trabalho do pensamento, entre uma dimensão autoral e uma dimensão performática, socrática.

Claro que essa dimensão socrática permanece apenas como traço, sugestão ou resíduo no sistema de inscrição pela escrita e no sistema de ordenamento da escrita no livro. É nessa dimensão que a face autoral pode mais rapidamente esfarelar-se como areia na poeira dos arquivos. **Tanto no caso de Foucault, assim como de qualquer outro pensador, a "começar" por Sócrates, a fala dialógica será inexoravelmente monumentalizada, ao ser empacotada na forma do livro *post mortem*, passando a integrar um legado enquanto patrimônio físico e consolidado. Por outro lado, não existe performance livre de uma ordem da escrita, tatuagem psico-visceral da letra, moldura técnico-cibórguica, prótese, a começar pelas kantianas categorias de tempo e espaço, que Foucault perfura transversalmente usando o arquivo como instrumento.**

As entrevistas e os debates transcritos de gravações, assim como um pouco os cursos, constituem material textual de referência que nos permite entrever o estilo socrático de Foucault, que é o estilo do militante formado em Nietzsche. Portanto um estilo socrático não socrático. Nas entrevistas, Foucault recusa sistematicamente o papel de alguém que teria lições a dar, algo que lhe é solicitado tanto pela mídia francesa quanto por sua legião de fãs no ambiente de consagração norte-americana que o cerca nos anos 80. No estilo socrático de Foucault, não cabe ao filósofo conduzir ninguém à verdade. Cabe-lhe continuamente precisar seu próprio lugar de fala, intervindo assim na configuração genérica da arena dos discursos-práticas, que são singularidades irreduzíveis nos processos de produção de verdades.

Considero a publicação dos cursos de Foucault um dos principais acontecimentos intelectuais em escala universal-global nos últimos anos. Talvez tal acontecimento venha sendo um pouco subestimado, ofuscado quem sabe pela urgência e atualidade de pensamentos como o pós-colonialismo e demais vertentes animadas pelo ímpeto de análise e crítica da globalização. Depois de Foucault, Edward Said? Apesar de Said na juventude ter escrito críticas a Foucault, suas assinaturas procedem de modo análogo. Colocando aforisticamente: o incidir sobre o pensar é o deslocar estratégico do ponto de vista do pensar.

Sabe-se que o ponto de vista do pensar, entendido como arena de debates intelectuais de alcance global-universal, vem sendo sacudido de seu eurocentrismo desde os anos 90 e virada de século. Mesmo em centros muito institucionais, o pensamento se enuncia hoje a partir de pontos de vista geopoliticamente periféricos ou marcados pela clivagem conflitiva centro/não-centro. Isso cria no leitor contemporâneo um efeito talvez fugaz de estranhamento em relação aos cursos do último Foucault, voltados para novas buscas minuciosas (obsessivas) no arquivo de uma tradição clássica e cristã exclusivamente européia. Proponho a interpretação de que, ao espelhar-se em Sêneca, Foucault procurava situar-se num lugar análogo ao do provinciano no Império. Não se tratava de um outro exterior ao sistema global, moldado como objeto pela antropologia. Tratava-se de um outro deslocado do centro, lugar deslocado e ex-cêntrico do provinciano. E tratava-se de um outro histórico. Se o lugar privilegiado do pensamento contemporâneo é um relativismo de base antropológica, etnológica, o lugar em que o último Foucault situa seu ponto de vista deslocado é ainda o de um relativismo fundado na reinterpretação do discurso histórico e não na substituição da razão histórica pelas ciências sociais com sua busca de constantes.

A publicação dos cursos de Foucault está sendo feita contra sua vontade testamental, ocasionando nos intelectuais e produtores culturais franceses envolvidos uma espécie de mal-estar, como se os assombrasse o fantasma do filósofo. Dizem que quando vivo Foucault criticava a atitude de Max Brod. Para ele, só deveria ter prevalecido a vontade de Kafka, o autor. Se este quisesse ter seus escritos destruídos depois de morto, era isso que o amigo Brod deveria ter feito.

Parece que na questão do autor Foucault mantinha posições diametralmente opostas nos campos da vida intelectual e da vida pessoal. Podemos até imaginar algum novo biógrafo moralista anglo-saxônico taxando esse paradoxo de

desonestidade. Por um lado, Foucault escreve textos – como o supracitado “O que é um autor” – e assume atitudes que têm sido lidos como desconstruções niilistas da categoria de autor. De alguma maneira, essas operações intelectuais e performáticas vinculam-se a toda uma *erótica do anonimato* que perpassa tanto seu discurso sobre si próprio enquanto persona intelectual quanto seu discurso sobre sexualidade e sobre os prazeres. A *erótica do anonimato* na vida vivida corresponderia ao prazer da dissolução da assinatura na seqüência quase indistinta do arquivo. Assim como os corpos cansados na orgia aguardam semi-narcotizados o cálido toque cego capaz de reativar os acasos rotineiros dos prazeres, assim também os nomes de autores enfileirados nas prateleiras e fichários são mecanismos que podem ser reiluminados, revelando mundos a um só tempo reais e fictícios.

Com relação a seus próprios papéis, Foucault na hora da morte mostrou-se extremamente cioso em manter o controle do seu espólio textual. Nos últimos meses de vida, em que omitiu sua condição de saúde até mesmo de Daniel Defert (mas não do colega e interlocutor Paul Veyne), dedicou-se a limpar seus arquivos de tudo que fosse esboço e tudo que considerava irrelevante à memória da obra já publicada. Pelo menos é assim que reza a lenda. A mesma preocupação em manter controle total de sua autoria ele revelara na pré-sobrevida, com relação à publicação dos seus ditos em entrevistas e debates gravados, que eram sempre meticulosamente revisados de próprio punho. O epigrama do pensador gravado sobre sua imagem em pedra-papel, areia, cinza.

5

Uma assinatura como a de Foucault, um signo biográfico como o da vidaobra de Foucault, impõe ao pesquisador eventual, ao historiador cultural dos anos 70 e 80 do século recém-terminado, ao cronista-memorialista da vida intelectual, o estabelecimento preliminar de cronologias e, em seguida, a proposição de marcos estruturais e interpretativos que agreguem significado aos fatos e datas. Desde logo, a perspectiva bio-bibliográfica favorece periodizações, pelas quais se assinalam as novas edições e erratas (como diria Machado de Assis) de uma trajetória. Do ponto de vista da periodização, o espectro de Foucault na hora da morte nos traz o “último Foucault”, “the final Foucault”. *The final Foucault*. Trata-se do Foucault dos anos 80, 81, 82, 83, até a morte em junho de 1984.

Se falamos em periodizações, uma terceira tarefa aparece: relacionar a periodização de uma vidaobra àquela de um século. E sob tantos aspectos o signo Foucault é, para mim, signo do século 20, da segunda metade do século 20. A segunda metade do século como resultado de processos históricos acelerados desde o século 18 – revoluções e mais revoluções, evidência definitiva da impossível homeostase entre artefato e natureza. E na segunda metade do século, o período do pós-guerra e da guerra fria (anos 50 a 80) como emergência contraditória, ambivalente, turbulenta, de um fim de século (os anos 80 e 90) que inverteu e deslocou as superestruturas político-conceituais de uma tal maneira que se colocou no horizonte um esmaecimento ou mesmo desaparecimento da cultura crítica. Como manter viva a cultura crítica numa era pós-crítica? Abordar os ditos e escritos do “último Foucault” na esperança de obter *insights* sobre os dilemas implicados por essa questão, não me parece um mau projeto. Talvez para reafirmar a dupla valência: sou marxista e anti-marxista, crítico e pós-crítico, político e não-político. Numa palavra: revolucionário e pós-revolucionário. Lugar impossível? Material para ficção?

Os anos 80-84 são o período de consagração norte-americana de Foucault. Em 1982, ele pensa mesmo em exonerar-se do Collège de France e passar a lecionar

apenas em Berkeley. Ao longo desses anos, o filósofo-professor na verdade encontra-se sobrecarregado, pois além das 12 semanas de aulas e seminários no Collège, em pleno inverno francês, passa de dois a três meses inteiros nos Estados Unidos, por cuja cultura universitária se apaixona. E a universidade americana se apaixona por Michel Foucault. A agitada e politizada universidade americana dos anos 80, atravessada pelas lutas culturais entre a direita e a esquerda acadêmicas.

Foucault galvanizou a esquerda acadêmica americana. E naquele momento a esquerda acadêmica americana, além de vocal e visível (que não é mais hoje), combinava-se ao que de mais instigante podia haver como esquerda num mundo que nos anos 80 assistiu à rápida e progressiva desagregação do sistema socialista europeu, processo que se completaria em escala global na primeira metade dos anos 90. Em 1981, Foucault foi capa da revista *Time*. Celebridade. Nesse mesmo ano, o outro “maior filósofo” europeu, o alemão Habermas, elegeu em Foucault o contra-modelo pós-moderno a ser dissecado e execrado pelos bem-pensantes e bem-intencionados adeptos dos altos ideais de uma dialética universal. Foucault na moda. E criava-se assim um elo conflitivo e amigável entre o pensamento francês via Foucault e a vertente marxista/frankfurtiana da esquerda acadêmica, ampliando o raio de ação da intervenção de Michel, sua criação do presente, daquele presente. Havia uma volta generalizada do pensamento acadêmico internacional a Kant, estimulada pelos próprios franceses (aqui o nome de Lyotard se destaca). No caso de Foucault, que na juventude escrevera uma tese importante sobre Kant, tratava-se a um só tempo da retomada de um ponto de vista pós-revolucionário e a reafirmação de uma tarefa crítica naquilo que ele chamou de “ontologia do presente” – filosofia na velocidade do jornal. A referência aqui é o estratégico “O que é o iluminismo”, texto incluído no *Foucault Reader* editado por Paul Rabinow, co-autor de uma outra coletânea, *Beyond Structuralism and Post-Structuralism*, que foi e continua sendo um best-seller acadêmico nos Estados Unidos.

A filosofia entre o arquivo (grande obra) e o jornal (fala socrática). No espectro de Foucault, o empenho do pensamento com a experiência da militância, a quimera da militância. Militância do ativista: ato gratuito. Experiência: quimera. Inscrição no corpo. Memória, tatuagem, prótese. *The final Foucault*. Empenho político do pensamento, em busca de um além do político. Em busca de um outro lugar que, proveniente do político, manifeste a emergência do anti-político, do pós-político, do não-político. Sexo. A quimera do sexo. Do sexo aos afetos. Homossociabilidades, situadas na fronteira das políticas consagradas da reprodução, que naturalizam o casal heterossexual como possibilidade única de felicidade e plenitude e os laços de sangue como fundamento da família e garantia de direito à herança. Foucault, santo maior no altar da teoria *queer*. No Brasil, Denilson Lopes desenvolveu uma visão *queer* de homo-afetividades, nos ensaios reunidos em *O homem que amava rapazes* (Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001).

The Final Foucault

O espectro de Foucault-na-hora-da-morte interpela a revolução sexual, o mergulho na orgia. Vertigem dos 80. Meus espectros, meus espelhos. No meu diagrama, o que une Ana C., Caio F. e Michel é a morte voluntária. Experiência da Aids, desdobramento da experiência orgiástica. Morrer de tanto prazer.

Para muitos, viver a revolução foi viver duas revoluções, duas experiências. Entendendo-se por “experiência” uma revolução em curso no ser pensante, o ser ético voltado para a transformação

de si. A experiência do ativismo, a experiência da orgia. Não que a sexualidade fora dos limites do convencionalismo pequeno-burguês inexistisse como fenômeno coletivo antes dos anos 60. A orgia contracultural, como ante-sala para a dominante permissiva, foi apenas uma versão ou forma intensificada da revolução sexual desdobrada ao longo de todo o século 20. E esta revolução, do ponto de vista histórico, como mostrou Foucault, significa algo bem mais complexo que a luta pela liberação sexual.

Na verdade, a liberação sexual, enquanto força de permissividade, articula-se à revolução na ordem geral dos discursos europeus que a partir dos séculos 17 e 18 põem o sujeito no lugar da verdade, o sexo como verdade última do sujeito, o sujeito como sujeito de desejo. O sexo torna-se valor supremo de existência, cujo heroísmo pode ser mensurado pela busca do prazer ilimitado. O ilimitado é inatingível, conferindo valor ao signo que se arrisca nas escarpas da transgressão, buscando desfazer-se de seu ser letra, tornando-se corpo significante, corpo suporte, corpo em pedaços, à caça de sensações cada vez mais intensas, em busca do êxtase infinito, final, fatal. Declara Foucault em 1982:

Je voudrais et j'espère mourir d'une overdose de plaisir, quel qu'il soit. Parce que je pense que c'est très difficile, et que j'ai toujours l'impression de ne pas éprouver le vrai plaisir, le plaisir complet et total; et ce plaisir, pour moi, est lié à la mort.

[Eu gostaria e eu espero morrer de uma overdose de prazer, qualquer que seja. Porque eu acho que é muito difícil, e eu tenho sempre a impressão de não experimentar o verdadeiro prazer, o prazer completo e total, e este prazer, para mim, é ligado à morte.] ("Une interview de Michel Foucault par Stephen Riggins", in *Dits et Écrits*, vol. IV, p. 533)

O deslocamento da pesquisa do último Foucault de uma história da sexualidade para uma hermenêutica do sujeito representa desdobramento lógico e coerente, tal como podemos ler nos volumes II e III da *História da sexualidade: a vontade de saber* que descortinara o caráter inteiramente político do sexo, produzindo um verdadeiro cataclisma arqueológico (no sentido do próprio Foucault), ao deslocar violentamente a verdade do discurso freudiano, dando um xeque-mate na luta de vida inteira de Michel contra hermenêuticas psicológicas ou psicologizantes. O que constitui o sujeito em Foucault não é a interioridade, e sim a exterioridade das redes discursivas e é somente em função de uma relação com a exterioridade que "a si" se constrói como resultado de um investimento consciente e refletido (por isso, ético). É nesse sentido que devo reconhecer que termos por mim utilizados como "auto-reflexão" e "auto-formação" chocam-se com um vocabulário rigorosamente foucaultiano, pois, para ele, a história do sujeito é uma sucessão de operações de *destaque de si*. É nesse sentido ainda que o último Foucault falará preferivelmente em "reflexão" e não em "auto-reflexão", optando, como seria mesmo de se esperar, por uma terminologia mais de tipo kantiano, em sua pesquisa sobre a relação a si, em detrimento de uma concepção de tipo fichteano e romântica, em que predominaria a idéia de uma interioridade contraditória e cumulativamente evolutiva, ascensional.

Uma vez desconstruída (no sentido de historicamente relativizada) a idéia da sexualidade como essência explicativa do sujeito, trata-se de investigar de que outras maneiras se pode pôr um sujeito, esse sujeito cujo centro foi esvaziado da moderna verdade sexual, do sexo como verdade. O último Foucault num certo sentido inverte ou ironiza Nietzsche, ao recuperar na pós-modernidade os direitos intelectuais da ascese. Segundo Francisco Ortega, autor de *Amizade e estética da existência em Foucault* (Rio de Janeiro: Graal, 1999), essa transvaloração da ascese na verdade teria sido formulada pelo próprio filósofo alemão, que falara de uma

“renaturalização da ascese”. Assim, no último Foucault, o próprio sexo enquanto busca de prazeres difíceis é ascese, já que para ele qualquer sexo é puro constructo. Se a ascese enquanto trabalho sobre si é um trabalho do pensar, produtivo ou inventivo, o sexo é um artefato de prazeres no qual podemos investir criadoramente, como parte de um cuidado de si mais geral, uma ética individual do existir, cuja dimensão estética vem de sua singularidade, não da singularidade individual, mas da singularidade de um modo de ser (por isso partilhável na forma de relações físicas e escritas).

Ascese não ascética, temperada pelos prazeres clandestinos de uma homossexualidade orgiástica. A bruta flor do desejo transmutada nos paraísos artificiais do sexo *leather gay*, com seus focos gozosos localizados e multiplicados, suas encenações, as situações performáticas em que a própria cara de cada participante é convencionalizada como máscara, tornando desnecessária a máscara propriamente dita, mais presente em certa tradição S/M hetero. Na orgia *leather gay*, nome e sobrenome não interessam nada. Dizer o nome estraga o jogo. Falar qualquer coisa fora dos comandos convencionados aniquila o jogo. Só existem quatro combinações, quatro papéis possíveis no silêncio intenso da sequência de parcerias, papéis intercambiados ou intercambiáveis – senhor, escravo, ativo, passivo. Nenhum desses homens. Nenhum desses homens que se fingem homens por gostarem de homens, nenhum deles. Ao sair cansado da orgia pela madrugada, nenhum deles “é” verdadeiramente homem, e de resto nenhum é mulher, nenhum deles tem propriamente sexo, isso justamente por viverem seus prazeres numa comunidade sexuada. Ao sair da cave para o ar frio da madrugada, nenhum desses lobos vestidos de jeans e couro “é” ativo ou passivo, nenhum deles “é” senhor ou escravo. E desaparecem no cotidiano igualitário, indistinto, das malhas urbanas, no labirinto dos escritórios, nas lojas, salas de aulas e bibliotecas, e nos *chats* e *ICQs* e *MSNs* dos internet cafés.

O maior desafio explicitamente assumido pela geração atual de intérpretes do signo Foucault tem sido encontrar um lugar significativo para sua paixão *leather*, paixão de vida inteira, desde o tempo do caso com o compositor Barraqué nos anos 50. Encontrar o encaixe dessa paixão nos meandros por onde se aventurava a fala socrática do último Foucault, entre a proposta da ontologia do presente, o mergulho nas filosofias estoica e cínica, as entrevistas históricas concedidas a periódicos gays americanos e franceses. Deixo por ora esse enigma hétero em suspenso. Assinalo porém que o modo *leather* de gozar (e de ser, como queria F.) não esgota a experiência da homossexualidade na vida de Foucault, marcada também pela circulação na rede monossexual das amizades e parcerias, com suas derivas afetivas, suas hierarquias inescapáveis e tácitas, seus rituais convencionalizados por códigos a um tempo arcaicos e de moda (avesso monossexual do dândi baudelaireano). Há ainda a relação de décadas com Defert, mútua dependência afetiva que uma vez arrastara o filósofo para longe da França, para a Tunísia. Uma relação de companheirismo monogâmico, sem exclusividade sexual. Nos anos 80, Foucault pretendeu adotar Defert legalmente como filho, constatando ser isso impossível na França naquele momento.

A modo de conclusão e hipótese, creio que o elogio da rede de amizades monossexuais (cumplicidades gozosas, pactos de afeto), assim como o interesse obsessivo pelo tema da ascese estoica enquanto modo de aprender a viver que é modo de preparar-se para morrer, configuram a busca de um ponto de vista *crepuscular* e *pós-falico* para o pensamento, por parte deste que em nosso tempo logrou encarnar (performar) a possibilidade do pensar como eterno re-começo, eterna juventude do ser.

Rio/Florianópolis, setembro de 2004



Italo Moriconi é professor de Teoria da Literatura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aniello Angelo Avella

Manoel de Oliveira, Portugal e o Mediterrâneo

O cinema de Manoel de Oliveira aproxima mito e história, realidade e imaginação. Em *Um filme falado*, essas aproximações traduzem a relação entre Portugal e a cultura mediterrânea, por meio de confluências, dissonâncias, intersecções – travessia que desfaz as fronteiras entre centro e periferia.

Os poentes de Lisboa sabem a
Ocidente
há neles um barco antigo a partir para
o reino ausente.
[.....]
Os poentes de Lisboa intensamente
são
o Ocidente

Manuel Alegre, *Poentes de Lisboa*

1

Em *Um filme falado* (2003) de Manoel de Oliveira, o mestre português distinguido com o título de Cavaleiro da Grande Cruz da Ordem do Mérito da República Italiana e universalmente conhecido como um dos maiores representantes da arte cinematográfica da qual foi um dos pais fundadores, constitui um exemplo paradigmático dos laços ancestrais entre a cultura portuguesa e o Mediterrâneo: como escreve Bernardo Bertolucci sobre o grande cineasta, sua “atlântica alegria de viver” vem de longe e vai longíssimo, “do oeste ao leste”, do Oceano ao “mar do meio” e mais além (Buisel, 2002).

O destino final da viagem de navio empreendida por uma jovem professora de história da Universidade de Lisboa, acompanhada pela sua curiosíssima filha, deveria ser a Índia, que havia representado durante o Renascimento o sonho dourado dos navegantes portugueses e de toda a Europa. Naquela época, da qual a historiografia e a literatura transmitiram uma representação em grande parte marcada pela grandiloquência da epopéia, o percurso se desdobra em etapas entre alguns dos principais portos do Mediterrâneo, numa espécie de ideal de reviravolta das perspectivas em que passado e presente possam ser vistos como projeções do futuro, à maneira de Borges.

A narração filmica da viagem é tecida por símbolos que aproximam mito e história, realidade e imaginação; o “sentimento” da descoberta é recriado por meio das vicissitudes das personagens que, na multiplicidade da sua experiência, escrevem um imaginário diário coletivo de bordo, carregado de alusões, ecos e pressentimentos do encontro com o inesperado, o desconhecido, no desejo de realizar a passagem do Algures.

Estruturado segundo uma tripartição dialética (a viagem didática pelas cidades mediterrâneas, as conversas à noite a bordo na mesa do comandante, o inesperado final trágico), *Um filme falado* representa uma sorte de processo hegeliano de tese-antítese-síntese, como foi observado também por Marco Luceri no seu artigo “Palavras, palavras, palavras” (2003).

Elemento dominante é a palavra. As línguas faladas pelos protagonistas (português, francês, italiano, grego, inglês) são assumidas como elemento fundador da civilização ocidental desde suas origens; a palavra é o pressuposto da unidade étnica e cultural dos povos europeus, sem esquecer a contribuição extraordinária da civilização árabe.

A expressão “cinema de palavra”, usada por André Téchiné nos *Cahiers du Cinéma* a respeito de Godard (1967), foi retomada por João Bénard da Costa na sua intervenção sobre *Acto de primavera*, que Oliveira havia realizado em 1963. O intelectual, presidente da Cinemateca Portuguesa, chegou a detectar nesse filme uma antecipação das teorias de Pasolini sobre o “cinema-poesia”: o diretor se tornaria “produtor de efeitos cênicos” e a imagem se colocaria como “pre-texto do texto que deixa ver, da palavra adquirida” (Seabra, 1988). Noutros termos, as palavras junto com os sons e as cores criam aquela sorte de magia através da qual o pensamento é transmitido, “representando-o” de modo abstrato e visual ao mesmo tempo.

O valor altíssimo da palavra, entendida quase como Verbo, é um dos fundamentos da poética de Oliveira. Desse modo se exprime a “religiosidade do seu cinema que, através da re-criação artística do real profanado pela violência do olhar (nesse caso mediante o olhar da câmera), tende à reconstituição e restituição da imagem do sagrado, no sentido atribuído por Roger Caillois ao termo. Moralidade e ironia, por sua vez, evocam o grande modelo de António Vieira, no qual o diretor se inspirou em várias ocasiões, jogando, como fazia nos seus sermões o orador barroco, entre os pólos da ilusão e da realidade, da utopia e do desencanto.

Em *Um filme falado*, o espírito de Vieira paira de modo evidente. A cena à mesa do comandante, onde cada um fala a sua língua e todos se compreendem, poderia ser vista como a transposição cinematográfica do sermão em que “o imperador da língua portuguesa” (assim reza a célebre definição de Fernando Pessoa) recorda que o espírito santo fez entrar as línguas nas cabeças dos apóstolos para diplomá-los como “doutores do mundo”.

Confluências, dissonâncias, semelhanças, intersecções lingüísticas de variada natureza realizam o sonho do encontro entre diversos. O mesmo navio, terra de ninguém onde todos são estrangeiros, torna todos iguais na diferença. Manoel de Oliveira, na esteira de António Vieira, nos dá uma extraordinária aula de mentalidade “intercultural” (Clanet, 1993): assumindo o universo do Mediterrâneo nas suas articulações étnicas, religiosas, lingüísticas como um “objeto-sistema” (Morin, 1993), vê exaltado o Mediterrâneo no seu enorme potencial de valores humanísticos nos processos de reciprocidade e interação que desde sempre o caracterizaram, mesmo em relação a outros “sistemas” com os quais a história passada e presente o colocaram em contato.

Nesse contexto, a palavra se relaciona naturalmente com a utopia, como indica o título de outro importante filme de Oliveira: *Palavra e utopia* (2000), não por acaso centrado em Vieira, reconstruído através de seus sermões, livros, cartas. Desenvolvendo a trama narrativa por meio da relação entre elementos míticos e políticos, o diretor baseia sua re-criação artística exclusivamente no texto, usando a palavra para reconstituir e restituir a imagem “sacra” da realidade submetida à “profanação” da história. O dualismo talvez insanável entre ilusão e mundo real, evidenciado pelo diretor português na figura de António Vieira, faz pensar no oxímoro indicado por Claudio Magris no seu célebre livro como “uma contradição que o intelecto não pode resolver e que somente a poesia pode exprimir e guardar” (1999).

Durante a última cena de *Um filme falado*, que precede a inesperada conclusão, o termo utopia está no centro dos jogos verbais tramados pelos protagonistas. A canção interpretada pela atriz grega na sua língua traduz em música o sonho de um lugar beato onde tudo é paz e o homem vive sereno no seu Éden. Logo depois, ocorre a brusca reviravolta: o Paraíso se despedaça no apocalipse das explosões e das chamas.

Sabemos quanta importância Oliveira sempre atribuiu à música como modulação da expressão verbal. Já em 1988, apresentando seu

longa-metragem *Os canibais*, tinha dito: “A palavra, mesmo que seja só declamada, é já de si musical. A palavra cantada é apenas o acen-
tuar desse seu lado forte e potencial... Assim o teatro, a ópera e o cinema são afins e vão de mão dada com a palavra que lhes é co-
mum” (1988).

Não parece arbitrário, nesse ponto, lembrar as reflexões de Ernest Bloch sobre a relação entre música e utopia no interior de seu siste-
ma de pensamento de inspiração marxista (1918 e 1954-1959) e, por outro lado, a relação de “semelhança” e de “contigüidade” entre música e mito, de que fala Claude Lévi-Strauss (1978).

3

A utopia desencantada de Oliveira, como diria Claudio Magris, revela a natureza dialética e dualista de sua criação artística. Nesse sentido, pode-se entender melhor também a herança de latinidade de que sua obra é um verdadeiro e próprio monumento, celebrado pelo “Troféu Latino”, que lhe foi concedido pela União Latina em 2002.

As repetidas citações virgilianas disseminadas em *Um filme falado* induzem a algumas reflexões sobre mitologia subentendidas na narração. Aqui, o Ulisses mítico fundador de Lisboa volta para trás, em direção ao Oriente, e parece cruzar com as peripécias de Enéas que navega na direção do Lácio. Propõe-se de novo, portanto, a questão da diferente maneira de pensar dos latinos em relação aos gregos: estes, segundo um consolidado lugar-comum, pensavam “miticamente”; aqueles, ao contrário, “praticamente”. É sabido que estudos recentes colocaram em discussão esse estereótipo, sublinhando a complexidade do mundo espiritual dos latinos e suas ligações com as avançadíssimas culturas do Egeu. Teria havido até mesmo, na proto-história, uma espécie de “ante-estréia” da civilização mediterrânea “de que os achados provenientes do Egeu e já reencontrados também no Lácio constituem o tangível testemunho, mas não a única essência”, conforme Carandini (1997).

Tempo e espaço eram, para os latinos, marcados por uma lógica ambígua, elíptica, cíclica, em que fim e início coincidem. Na *coincidentia oppositorum* e no princípio de não-contradição, de que a divindade do Janus Bifronte é a representação primária, o retorno de Ulisses evocado no filme de Oliveira constitui a passagem na mítica porta bifronte: uma renovada versão, pois, do seu *Via-
gem ao princípio do mundo* (1997).

Mares e rios, feitos da substância primordial que no ciclo natural da transformação realiza o eterno retorno, são os elementos indiferenciados do mito fundador da civilização latina. “Amar o mar é amar a alma de todos esses e muitos outros rios que deságuam nos oceanos as alegrias e mágoas dos povos que banham”, escreveu o mestre português num texto dedicado a sua cidade, o Porto, e a seu

rio, o Douro, acrescentando: “Águas a correr pelo tempo, por córregos, por leitos e pelos espaços históricos desses povos de diferentes raças, hábitos e costumes, não obstante unidos pela mesmíssima raiz humana que os liga, que nos liga e nos iguala a todos nós” (1999).

A passagem do rio ao mar, travessia alegórica da porta de Janus, é — na experiência artística e intelectual do português Oliveira — algo semelhante ao trânsito aquerôntico de um outro importante navegador da literatura e do pensamento europeu (Claudio Magris, de resto já mencionado neste texto), o qual parte do universo aquático e cultural da Europa Central e do Danúbio para depois lançar-se ao mar aberto com seu Ulisses de *Itaca e altrove* (1982), e ainda mais longe, em direção a *Un altro mare* (1991).

As águas do intelectual torinense de nascimento e triestino de adoção são povoadas por irresistíveis sereias lusitanas. O pescador/ Ulisses de *Il Conde* (1993) vai de fato executar sua ingrata tarefa de recolher os corpos de afogados nos rios Douro e Tâmega, da qual tira motivos para pensamentos e digressões sobre todos os tipos de fronteiras da cultura ocidental.

A “marginalidade” entendida na perspectiva de um Magris ou de um Oliveira, ambos autores “de fronteira”, desmonta os velhos conceitos de “centro e periferia”. O tempo e o espaço se liberam da rigidez do contínuo irreversível e se reapropriam da riqueza ambígua que une origem e fim.

A última página do *Danúbio* (1990), em que é descrito o desaguar do rio no Mar Negro, se abre com uma metáfora cinematográfica (“Depois de três mil quilômetros de filme levanta-se e distancia-se um momento da sala...”) e se conclui com uma citação no dialeto de um poeta “marginal”, Biagio Marin, de Grado: “mas o canal escorre leve, tranqüilo e seguro no mar, não é mais canal, limite, Regulation, mas sim fluir que se abre e se abandona às águas e aos oceanos de todo o globo, e às criaturas de suas profundidades. Faça com que minha morte, Senhor — diz um verso de Marin — seja “comò ‘l scòre de un fiume in t’el mar grandò” (“... como o fluir de um rio em teu mar grande”).

A última imagem de *Um filme falado* corresponde, segundo a lógica dos opostos, ao *incipit* da manhã nebulosa quando o navio deixa o porto de Lisboa e a professora conta para sua filha a história e o mito de D. Sebastião, do “Quinto Império”. Talvez o jovem rei, “Desejado”, “Encoberto”, esteja morto de verdade e para sempre, parece querer entender Oliveira, o qual retomou o tema no filme *O Quinto Império, ontem como hoje*, baseado numa peça de José Régio. Ou então as chamadas, o boato fragoroso, poderiam ser uma chamada forte, ditada pela tragicidade do momento histórico em que vivemos, à necessidade de fazer calar os clamores, os gritos, as prevaricações, de refletir escutando a voz do mar para reapropriar-nos da capacidade de falar e, na produtiva dialética do diálogo, voltar a conceber novas “utopias desencantadas”.



Tradução Wander Melo Miranda

Aniello Angelo Avella é professor de literatura portuguesa e brasileira na Università degli Studi di Roma – Tor Vergata.



Fredric Jameson

Ana Lúcia Gazzola

“a função mais importante da arte continua sendo a de desmitificar ideologias”

Fredric Jameson acaba de lançar, pela Editora Verso, seu trabalho de maior fôlego desde a publicação de *Pós-modernismo, ou a lógica cultural do capitalismo tardio*, em 1991 (publicado no Brasil pela Editora Ática em 1996). Trata-se de *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, em que discute a função da utopia na era pós-comunista. Jameson foi entrevistado em Chapel Hill, USA, por Ana Lúcia Gazzola. Na entrevista, realizada em outubro de 2005, ele discute temas como a função da arte, da cultura e da utopia na contemporaneidade, o avanço da globalização, do neoliberalismo e das economias de mercado, a crescente mercantilização da educação e o papel da universidade em todo esse contexto.

Ana Lúcia Gazzola: A queda do muro de Berlim, a derrocada da União Soviética e o fim da Guerra Fria não trouxeram a esperada distensão nas relações internacionais; ao contrário disso, os conflitos localizados se multiplicam e com eles, exponencialmente, os orçamentos militares. Neste cenário, ainda é possível creditar à arte e à cultura algum papel emancipatório?

Fredric Jameson: Nunca defini o papel da arte em termos de sua função emancipatória. A idéia de emancipação é, creio, um conceito de Habermas, talvez derivado até um certo ponto de Marcuse e seus seguidores, e tem implicações que não endosso. Meu equivalente é, sem dúvida, o conceito do utópico, e podemos discutir isso depois de maneira mais completa. Mas penso que a função mais importante da arte continua sendo a de desmitificar ideologias. É nesse campo que a arte realiza sua função crítica e só a partir daí pode funcionar como guia emancipatório ou utópico. Ainda existem muitas ideologias, embora bastante diferentes das que existiam no período da guerra fria, portanto a arte e a estética têm muito trabalho pela frente.

O endurecimento diplomático e militar iniciado com Reagan e retomado na era Bush, em caráter ainda mais radical, contribuiu para a deterioração da imagem dos EUA como país-modelo e referência democrática. A cultura norte-americana tem alguma possibilidade de estabelecer uma interlocução não-hegemônica com o resto do mundo, em especial os países periféricos?

Ao invés de identificar os Estados Unidos como a peça mais visível no processo de virada reacionária na política mundial, prefiro discutir o neoliberalismo e as ideologias de mercado que incluem as dos neoconservadores norte-americanos, mas têm um âmbito bem maior. Parece-me que este é o inimigo verdadeiro, não apenas os Estados Unidos em si. Portanto, precisamos projetar uma referência mais específica e mais abrangente nesse caso. Em termos de diálogo, penso que aqueles de nós que nos opomos ao neoconservadorismo e ao livre mercado mundial e a seus dogmas já estamos de algum modo em uma aliança transnacional, incluindo aí os intelectuais de oposição dos Estados Unidos. Talvez diálogo não seja a melhor palavra, mas nós da América do

Norte também temos muito a dizer sobre as consequências do sistema de mercado, seu impacto nas vidas dos indivíduos, a degradação cultural que promove, e assim por diante, e essas são lições que podem ser úteis a outros países.

O avanço conservador, legitimado eleitoralmente, coloca em dúvida a percepção dos Estados Unidos como um país culturalmente plural. Contudo, uma nação que foi capaz de sepultar o macartismo deve dispor de reservas combativas contra essa nova onda conservadora e autoritária. A universidade constituiria um dos espaços de manifestação dessa resistência?

A universidade constitui, certamente, um espaço de conflito e resistência, principalmente porque ela foi identificada de maneira precisa pelos conservadores como um alvo e como o lugar onde eles querem produzir intelectuais conservadores, ao invés dos radicais habituais. Mas essa luta não pode se dar em termos de pluralismo e liberdade de expressão versus dogmatismo, pois esses termos se situam no âmbito do liberalismo ou centrismo norte-americano. É preciso colocar a questão como um problema mundial do sistema de mercado e de sua tentativa de policiar os opositores. O atual reacionarismo dos Estados Unidos, também associado à religião e ao neo-conservadorismo straussiano, tem equivalentes em outros países e não pode ser equacionado pelas estratégias e métodos iluministas habituais.

A expansão planetária da economia capitalista, através do processo conhecido como "globalização", levou aos últimos rincões do mundo a cultura dos países hegemônicos, ou, em termos frankfurtianos, a sua "indústria cultural". Como se deve entender a questão da identidade cultural nesse contexto?

É verdade que a indústria cultural, tanto em formas norte-americanas como não-norte-americanas, se estendeu mundialmente. Para mim, é problemático falar de identidades culturais como tal, pois penso que elas têm de se basear em movimentos coletivos mais profundos, movimentos sociais ou políticos antes que puramente culturais. A expressão cultural mais pura da multiplicidade seria o que, nos Estados Unidos, podemos chamar de disneyzação, que não me parece uma boa maneira de reviver uma herança cultural. É necessário superar a noção de cultura nacional em prol de

novas formas de ação coletiva, bem como fazer oposição à pós-modernização através de novas forças, ao invés de reviver ou preservar a imagística cultural ultrapassada.

A revitalização de antigos fundamentalismos e o aparecimento de novas manifestações desse fenômeno parecem ser a resposta de algumas sociedades à hegemonia ocidental e, em particular, à norte-americana. Seria possível encontrar formas de convivência entre expressões tão díspares e, contudo, igualmente representativas de realidades histórico-sociais tão diversas?

Concordo, sim, com a noção de que os fundamentalismos se opõem ao sistema de mercado e também a essa forma mais específica que é a hegemonia norte-americana, que não exclui a violência da guerra e da ocupação. Evidentemente há formas coletivas e sociais mais antigas que são mais atraentes do que o consumismo atual, mas elas não podem ser preservadas como peças de museu, pois a vitalidade cultural e social só é alcançada através de grandes projetos coletivos de futuro.

Há quem conteste, em face do avanço da globalização econômica, o conceito geralmente aceito de que os fatos culturais conservam uma relativa autonomia em face das demais instâncias sociais (a economia, por exemplo). Se isso é verdade, que importância podem ter, nesse contexto, os estudos multiculturais?

Penso que é importante tanto preservar uma certa autonomia ou semi-autonomia quanto insistir na relação entre os fatos culturais e as infra-estruturas econômicas e sociais. Nossa tarefa é articular essas duas dimensões e trabalhar numa base histórica e comparativista. Ou seja, o que essa questão implica ou deveria implicar é que os fatos culturais tinham uma autonomia diferente em períodos anteriores do capitalismo ou em outros modos de produção e esses sistemas anteriores demandavam tipos diferentes de estudo e exame. Mas a cultura deve ser pensada como um conjunto de formas que constituem, elas próprias, sintomas de problemas na infra-estrutura e no social e assim são sempre detectáveis como problemas formais. A cultura está sempre presente sob várias aparências transformadas e continuará a ter seus efeitos específicos. Entretanto, tais efeitos também podem ser vistos como sinais de contradições mais profundas.

A OMC discute atualmente a inclusão da educação nos acordos do GATS como item do comércio de serviços internacional não sujeito a barreiras nacionais. O mesmo se dá em relação ao patrimônio cultural difuso. Diante desse fato, como o senhor comentaria as relações entre educação e mercado e, mais amplamente, entre cultura e mercado?

Não estou familiarizado com essa tentativa de inclusão da educação como item de comércio internacional, mas considero isso bastante suspeito. Considero a Organização Mundial do Comércio suspeita, bem como a precedência legal neoconservadora que ela trata de estabelecer em outros países e a maneira com que dá espaço a corporações norte-americanas e mina iniciativas locais, por exemplo, com os subsídios à agricultura ou a manutenção de patentes de medicamentos. Considero que, nos Estados Unidos, a ingerência das grandes empresas nas universidades tornou-se um problema muito grave. Muitas universidades públicas estão trabalhando para grandes corporações, quase que gratuitamente, no desenvolvimento de todo tipo de técnicas novas, particularmente agrícolas e farmacêuticas. Quase mais grave é o poder que tais corporações adquirem para estabelecer a agenda, para reorganizar disciplinas e trabalhos práticos, para desqualificar as formas mais puras de experimentação científica em nome das ciências práticas ou aplicadas com o objetivo de lucro financeiro. Até agora, nós das humanidades fomos pouco afetados por esse quadro, em parte porque ainda não se descobriu como obter lucro com as coisas artísticas e literárias tão misteriosas e especializadas que fazemos, mesmo levando em conta que somos uma ameaça do ponto de vista teórico. Acho fundamental que estejamos cientes dos riscos da expansão mercadológica na educação e que nos mantenhamos atentos a essa questão.

Ainda é possível falar de utopia na contemporaneidade?

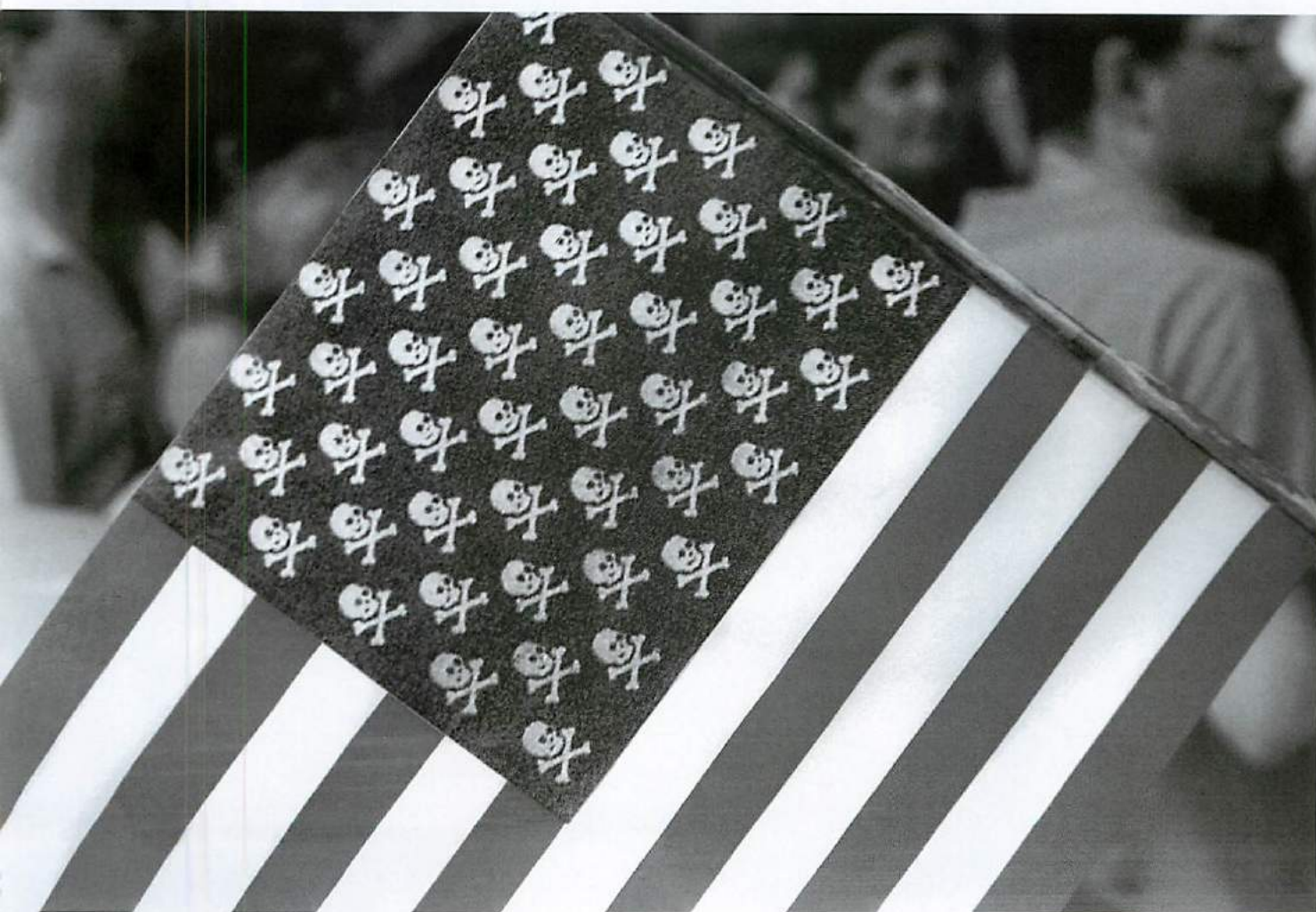
Claro que sim. Como eu disse no início, o que eu chamo de utópico equivale ao que, em outras filosofias, se chama de emancipatório, e que se destaca como papel ou função prioritária, hoje em dia, tanto no caso da teoria como no da cultura. A relação da utopia com o campo do crítico, ou do negativo, ou do anti-ideológico tem de ser mais detalhada. Parece-me que a ideologia dominante da contemporaneidade é a concepção de Margaret Thatcher de que não há alternativas. Como as utopias tratam predominantemente de refutar essa ideologia tão largamente difundida, respondendo a ela com a convicção de que, sim, há alternativas e de que existem alternativas utópicas para o atual sistema, acabam por nos oferecer, talvez, a mensagem social, política e cultural mais importante no mundo de hoje.

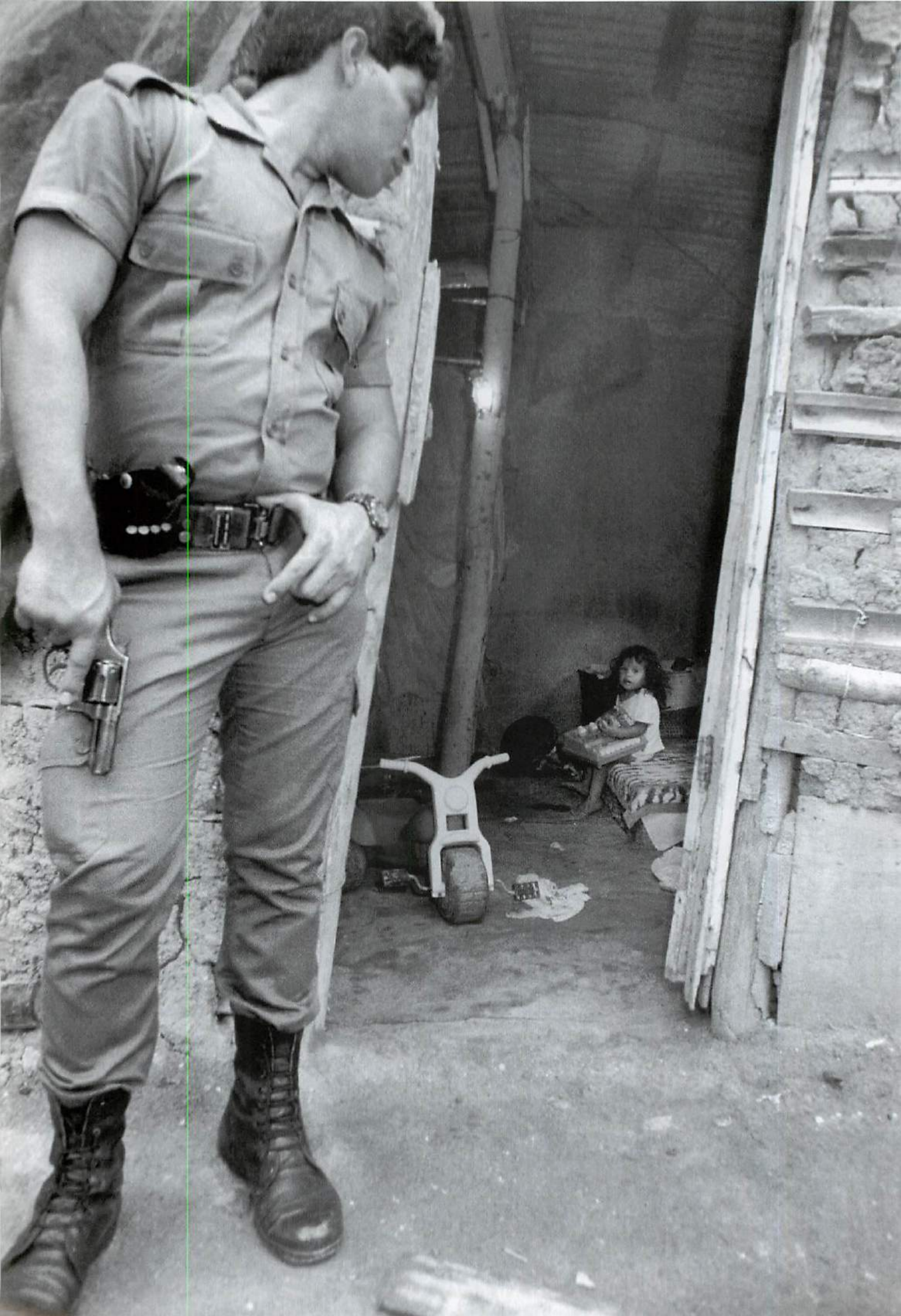


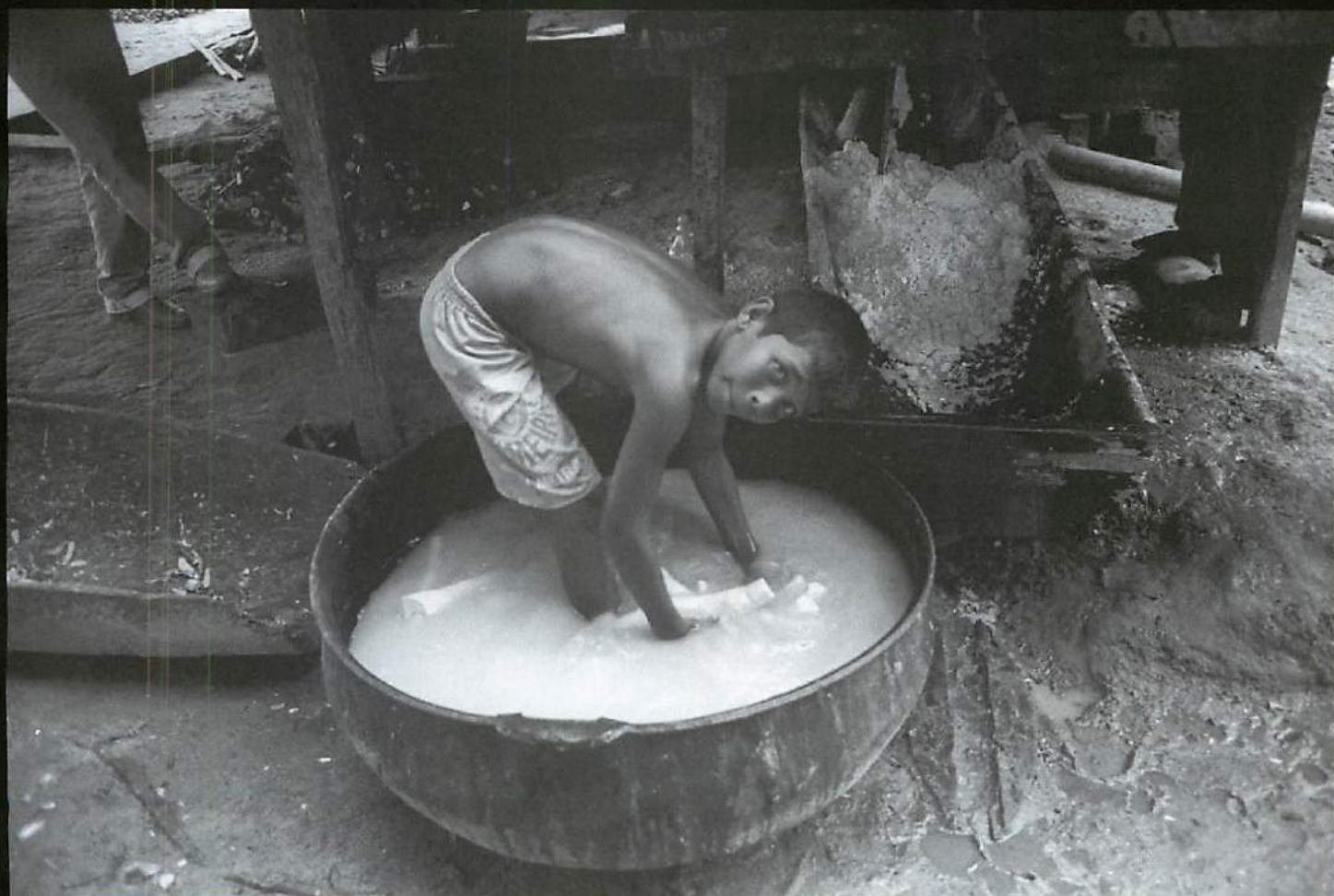
FOTOGRAFIAS DE CARLOS CARVALHO





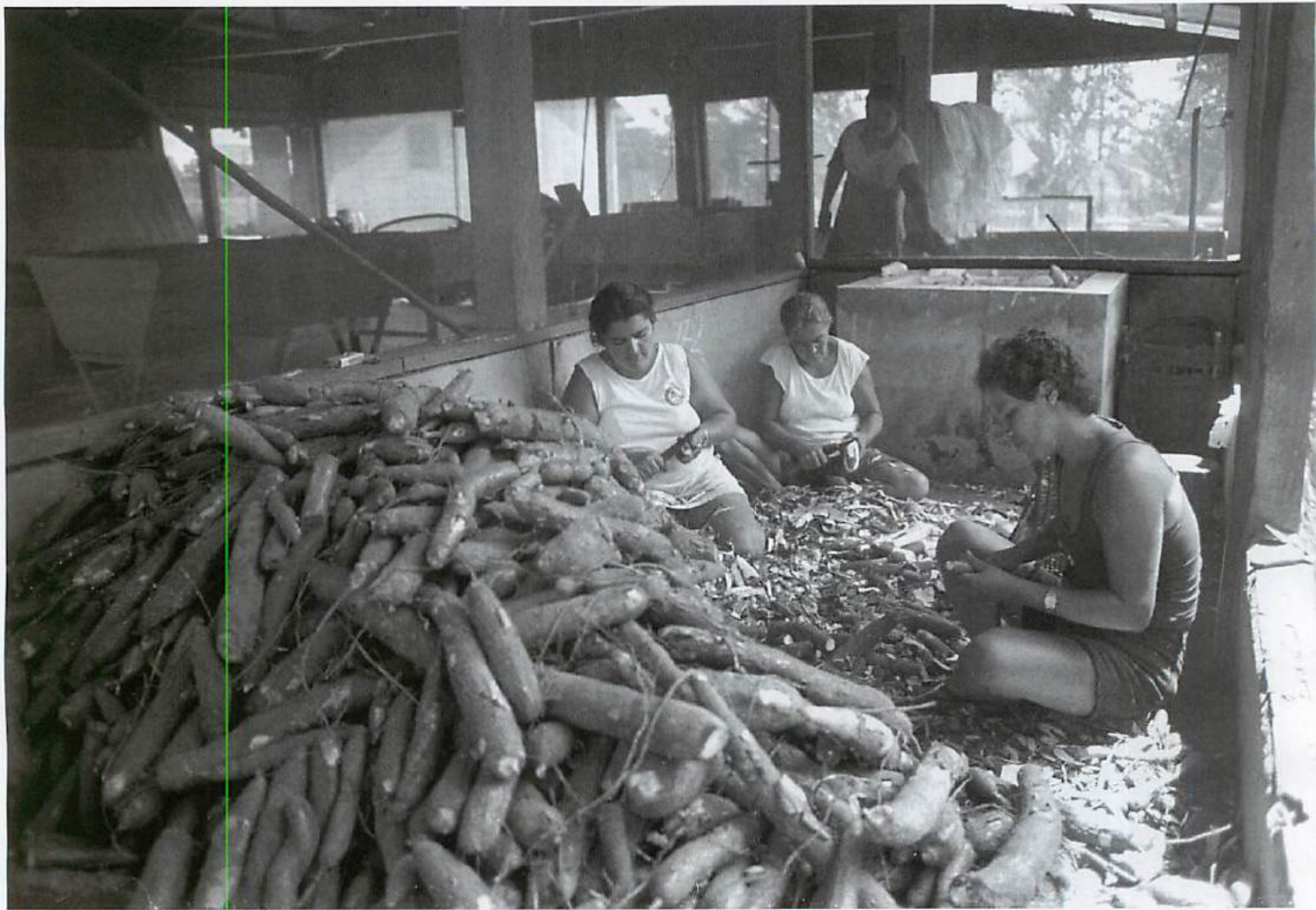


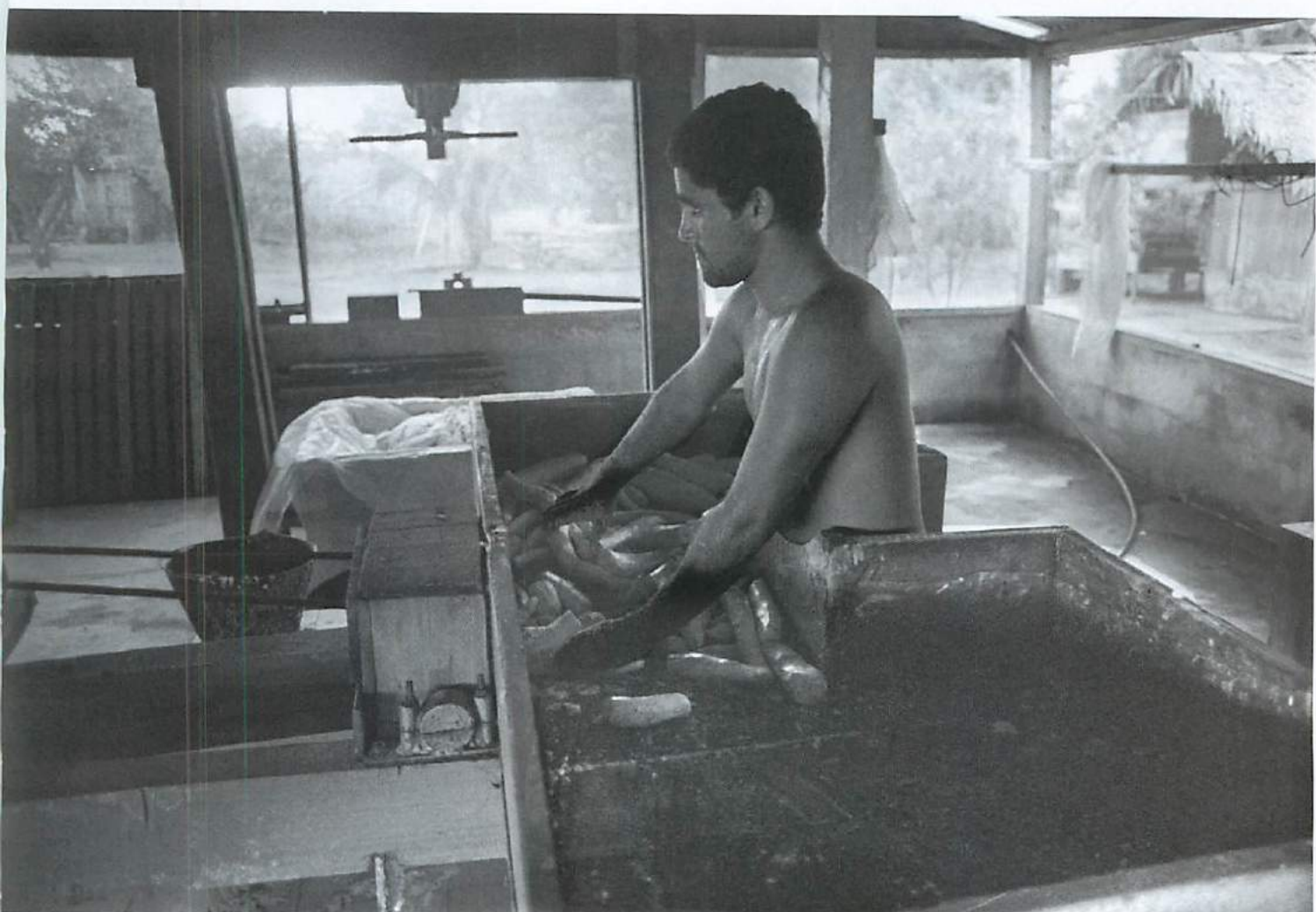






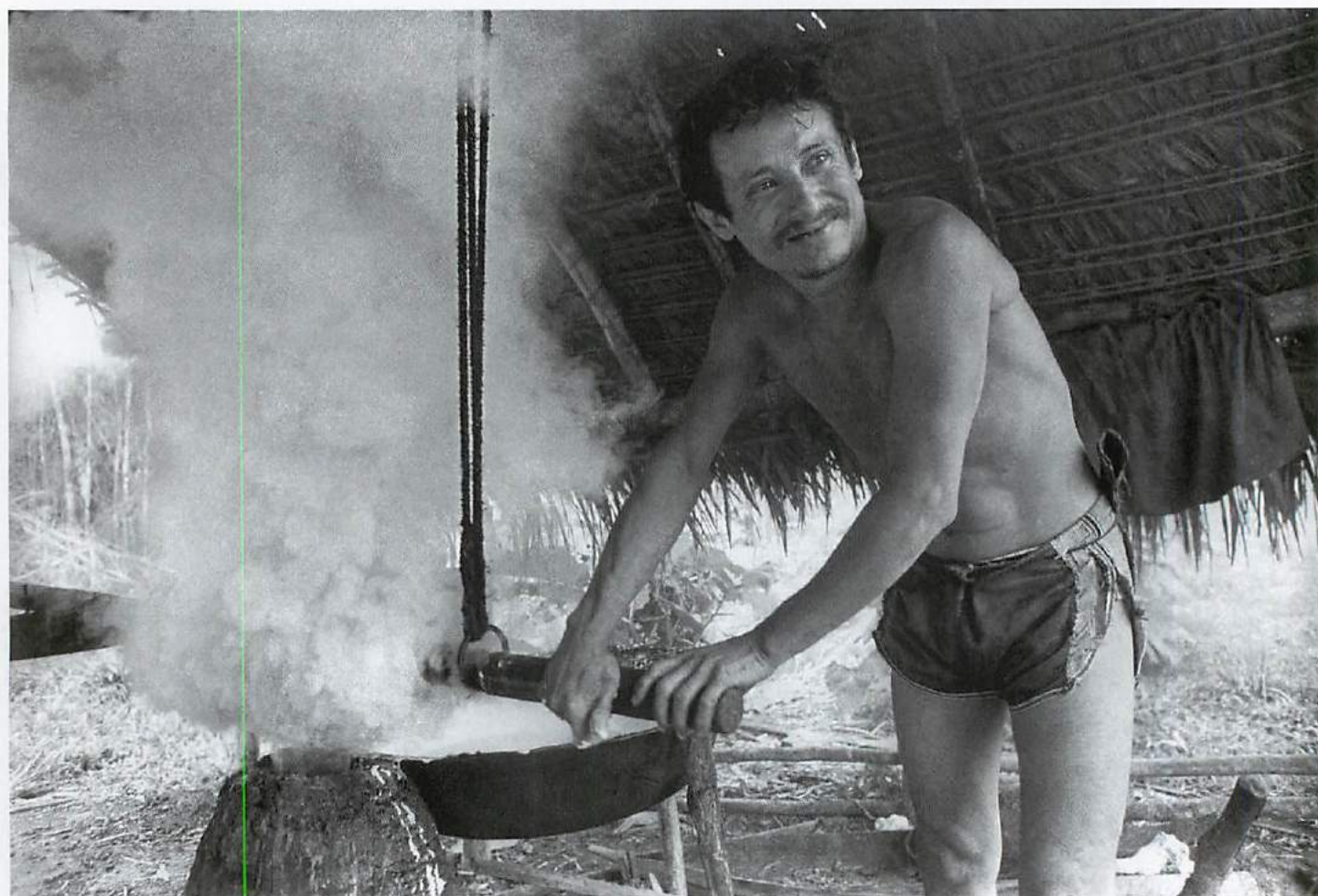
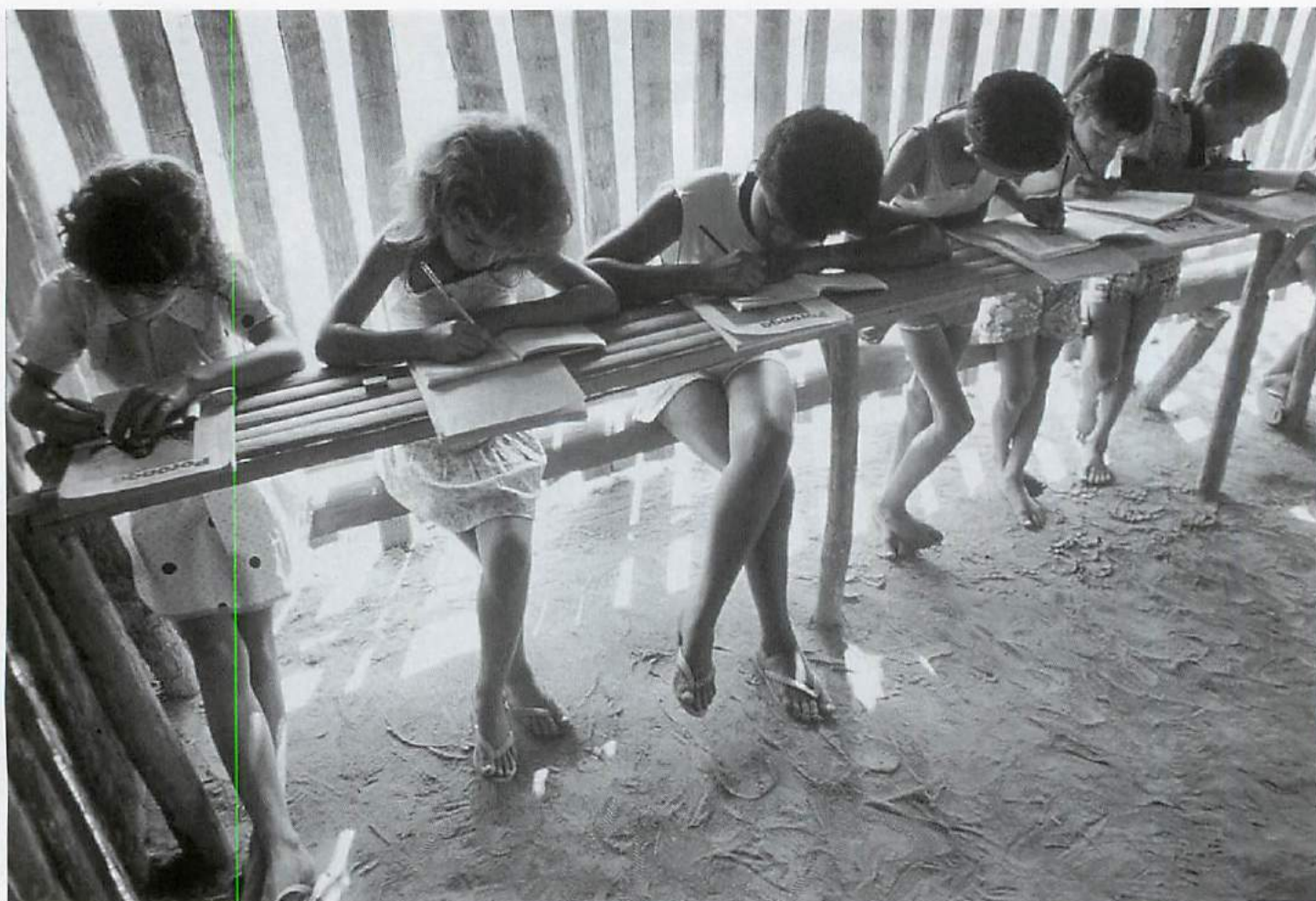
















A fotografia é, basicamente, um autor, um momento e uma escolha. Os fotógrafos acrescentariam o equipamento e uma sensibilidade particular ao ver o mundo. Uma junção de grande eficiência onde a imagem capturada recorta um tempo e demarca um espaço.

Dessa forma, a fotografia oferece janelas, revoluciona a memória e multiplica as lembranças. Dá possibilidade de imortalizar a mais prosaica das recordações e transforma-se em poderoso instrumento de expressão. Na mão de alguns, constitui-se como ferramenta engajada de crítica social e afirmação de valores humanistas.

Nesse contexto, o trabalho de Carlos Carvalho traz importantes personagens à cena da fotografia documental brasileira. Com boa parte de sua vida profissional dedicada ao fotojornalismo e à documentação de conflitos fundiários e ambientais, o autor parece estar ciente da dificuldade em transitar na fronteira entre denúncia e idealização. Para escapar das armadilhas, sua opção é apostar na fotografia como revelação. Trazer à superfície os cacos perdidos em algum canto da versão oficial.

Para realizar a tarefa, além de um olhar apurado, é preciso saber ouvir e ter gosto por uma boa história. História que se conta em beira de fogão, na lida da roça ou cruzando a floresta.

Sinara Sandri

Ana Mafalda Leite

A boca de palavras estranhas*

Escrevo como se a alegria fosse motor do mundo
o verde ainda na chama o não separado do céu
a mesma recordação fazendo-se presente

Tomo a voz para dizer a um tempo sofrimento e prazer
o perfume é sangue que regressa a casa
uma ferida que é canto
essa alegria aroma das origens
uma voz que fala por auchwitz ou a queda do muro de berlim

ainda na chama o nó feito por mão humana
com os dedos refaz as longínquas linhas de uma tábua
que traz a mensagem de um deus em exílio

tanta verdade como se não houvesse no mundo tentação alguma

Eu caminho uma areia vermelha sem promessa sem fim
com o pé apagando a história
sentado à minha direita o terror faz nascer
cada palavra com sua andorinha para levar a primavera no verão
para trazer os invernos glaciais do princípio dos tempos

a paz requer a força que a suporte diz

Que por ti sozinho leias as sílabas ocultas com que soletei a minha identidade
é este o mundo é preciso que o vejas
a burka entifada o suicida incendiário a chacina étnica
a incerteza é a sua pátria mas a certeza o seu rosto
com olhos múltiplos viaja com ele o elmo e a arma primitiva
intolerância cega o pequeno povo a nação a comunidade
círculo fechado circo trapézio visto de entrada

E o amor obscurece o pensar uma muralha da china
adio outro dia mudo para outra idade para outra cidade
abro uma nova porta para mim
ainda entre o abismo e o vulto do vento

Vês esta que sou eu? Digo ela? Digo eles? Digo nós?
nomes sem necessidade de um diário da identidade
desde sempre este arrastar dos nomes em guerra
para a lápide da eternidade

Um coração de mulher acalma sob o vestido
junto à garganta onde a memória se ajusta na renda
reina na terra dos mistérios em jardins de fogo a presença implacável
de um anjo e sua espada Um broche antigo

Entre o verbo e o mundo o amor é muita coisa queimando
mas só uma combustão hiroshima abandona-te ao terror
convida à morte à voz impossível

Meu endereço? Compreendo a voz do deserto o átomo fulgor
em campos verdes, estranho não lugar prolifera em mim
a pele descarnada de um osso árvore antiga
assim também a biblioteca de alexandria

Quando? Expandida no espaço qualquer data
porque é incerta a previsão aprendo a ler os sinais da poeira
aprendo a sua escrita quotidiana, as sílabas anónimas
nomeio ainda história no poema
vulcânica vontade irrompe

o lugar a noite
deslizam os gelos dos pólos
petróleos em chama alastram
labirinto aberto a múltiplas entradas
países cidades selvas minotauros monstros
se desfazem ou refazem

Qualquer momento me encontra no centro de duas torres caídas
horror que voa trespassado bico queda erosão anónima

Beleza a mais é esquecimento Terror
Não se sabe de nada a revelação é instantânea
morremos depressa e sem lembrança
milhares de folhas soltas dispersas apagadas
outono tipográfico ilegível rascunho

as ondas de pó avançam em furor de tsunami
um rosto suspenso entre estrangeiras fronteiras inclina-se e irradia

intraduzível aquilo a que chamamos amor permanece confundindo futuro com passado
presente papiro hieróglifo ou mortalha
praga sem geografia
na mão o mapa dos lugares
contamina o corpo sidera e passa

salmo semeador da dúvida um abismo passa
outro vem e canta: acedi aos teus desejos

Água assombrada por uma imaginação o sangue gela
procuro a boca das palavras as línguas ardentes
profecia iluminação assombro verdade?

a escolha sempre ilumina a incerteza que nasce das palavras
seu nome é nenhum lugar a terra é um coração multiplicado que erra
de continente em galáxia se espalha esta alegria de ser falha
de joelhos a bandeira de uma fé vocífera
em nome de que deus se encontra uma cruzada
inquisitiva fogueira ou um lugar tranquilo?

Habito as vozes enlouquecidas do mundo
criando para as noites uma pátria de cinzas e de raízes aéreas
sem terra sem casa sem coração o rosto peregrina
rwanda new orleans cuba meca ou palestina

Ao queimar as idades com o fogo da presença abro janelas nesta terra
em sete dias irradio a memória da língua de um assombro a chegar
não tenho medo

quanto dura um dia? quanto dura sempre?
estranheza estranha é tão tarde quanto cedo

Não conheço limites neste tempo cocaínado em paisagem deflagrada
devemos viver anónimos até ao fim
não retornamos não voltamos ao começo
as pálpebras da infância um caminho sem distância
ao caírem dos nossos lábios impensadas como letras
apagam-se em vento vagabundo

A cabeça é uma altura que o corpo descentra em seu eixo
tal como o tempo afasta o tempo junta
quando chega o frio fechamos as janelas ficamos como se em lugar nenhum
soprados de interrupção em interrupção consumindo a voz

Há tanta coisa que não sou
aqui sou longe e o longe é em mim
torno-me nuvem e raio no horizonte país fiel
fogo na minha frente febre de errância aventura

o mar recita um poema interminável ouço sortilégios cantos sereias
ondas lanternas acesas procuram ainda ulisses
não sobrou uma taça de graal
um veneno estado de graça
um manuscrito de verdade

Nascemos cada um com um enredo diferente
cada um por sua vez tem sido o seu próprio universo
amores demais que florescem excessivos
separo os traços do alfabeto
esconjuro ou invento poesia

só me restas tu meu segredo terra sem regresso sem promessa
escrita obscura com que pronuncio alfa entre ruínas e levanto o voo da exclamação insegura
fronteira incerta ruína
ou altiva asa

entre nós troca-se uma língua para a distância que ninguém compreende
pudesse trazer seu nome e rosto para casa

sou o princípio do dia, o último a chegar

(nunca chego mas imagino)

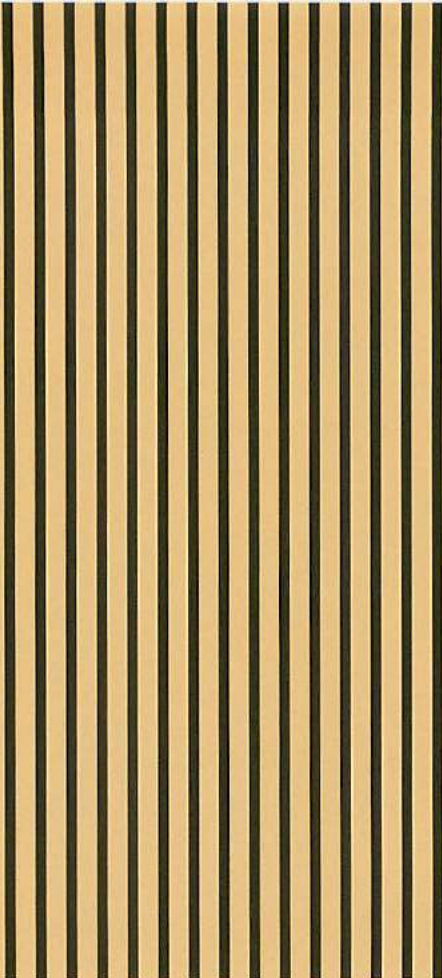
no fundo do sussurro lembro essa nostalgia do lugar
encantação dos dias e alvo do tempo
onde apenas o longe é uma pátria.



* Este poema incorpora referências a versos das seguintes obras: de Adonis, *Les Chants de Mihyard le Damascène*; de Laura Riding, *Mindscapes*; de Odysseas Elytis, *Axion Esti*; e de T S Eliot, *The Waste Land*.



Ana Mafalda Leite, poeta moçambicana, vive atualmente em Lisboa. Publicou *Em sombra acesa* (1984), *Canções de Alba* (1989), *Mariscando luas* (em colaboração com o pintor Roberto Chichorro e com o poeta Luís Carlos Patraquim, 1992), *Rosas da China* (1999) e *Passaporte do coração* (2002) e tem no prelo *Livro das encantações* (2005).
É professora na Universidade de Lisboa e especializou-se em literaturas africanas.
Autora de livros de ensaio, entre os quais, *A poética de José Craveirinha* (1990), *Oralidades & escritas nas literaturas africanas* (1998) e *Literaturas africanas e Formulações pós-coloniais* (2003).



Mónica Bueno

PATAGONIA

EL CONTORNO DE LA LITERATURA NACIONAL

Un análisis del papel de los relatos de viaje – siglo XIX – y de la ficción – siglo XX – en el proceso de incorporación del espacio pampeano-patagónico al sistema colonial español y después en el marco de la Nación, con sus dificultades y conflictos. La historia de un país también como la historia del desplazamiento de sus fronteras y definición de su territorio.

En los años veinte, Mário de Andrade subraya la indiferencia que Argentina tiene respecto de la Patagonia, homologable al desconocimiento que de la Amazonia muestra Brasil. Mário llama "problema" esta relación y pone el dedo en la llaga cuando declara la inexistencia absoluta de la Patagonia en la literatura argentina. "Patagônia só aparece com Julio Verne", afirma categóricamente.¹ Mucha agua ha corrido desde aquella apreciación que peca de exceso pero que parte de cierto principio: es fácil reconocer una tradición de literatura extranjera que se ha ocupado del tema, la célebre tradición de los viajeros. El espacio patagónico determina el diseño de esa literatura. El relato de viaje se constituye en un género de la región, que si bien atraviesa la formación del estado-nación adquiere en la Patagonia un diseño específico. El género da cuenta de los procesos ideológicos a través de los cuales se incorporó el espacio pampeano-patagónico, primero al sistema colonial español y después al Estado nacional argentino. La conflictividad Nación-región que se observa aún hoy tiene sus raíces históricas en las formas de relación desarrolladas durante más de cien años (1779-1879) y desembocan en una política de incorporación del territorio y de sus habitantes marcada por la dominación centralista y la violencia. "Todas las políticas dirigidas desde los centros administrativos hacia la frontera pampeano-patagónica se han fundado con mayor o menor rigurosidad en estudios científicos acerca del espacio, los recursos y los habitantes de la región" afirma Pedro Navarro Floria.² El relato de viajes como género da cuenta (o intenta) de ese universo. Porque es sin duda un lugar común para la narrativa de los viajeros en el siglo XIX, el interés y la fascinación por la naturaleza: América como gran reservorio de las especies naturales. "Los europeos del siglo XIX reinventaron América como la Naturaleza del mismo modo que los primeros conquistador" señala Mary Louise Pratt y agrega: "Lo que fue válido para Colón volvió a ser válido para Humboldt: el estado de naturaleza virgen es celebrado como un estado vinculado con el proyecto de intervención transformadora de Europa."³ La civilización se enfrenta con las formas bárbaras de un espacio incommensurable. La Patagonia es, en este sentido, una suerte de condensación metonímica de esa perspectiva que aún hoy reclama en la literatura el marco del relato de viajes.

¹ "O argumento de que ela inclui a Patagônia, não tem valor, porque não existe para o argentino o problema patagônico que nem existe para a gente o problema amazônico, para citar o mais penoso. A Argentina para existir como que faz abstração da Patagônia. Uma prova disso é a inexistência quase absoluta da Patagônia na literatura de lá." Cfr. Mário de Andrade, "Literatura modernista argentina-I" en ANTELO, Raúl. Na ilha de Marapatá (Mário de Andrade lê os hispano-americanos). São Paulo: Hucitec, 1986. p.165.

² Completamos la cita: "El problema motivador de la investigación surge de constatar, en el pasado como en el presente, las dificultades y los conflictos provocados por las relaciones entre el espacio regional y las autoridades nacionales, y por ende la dificultosa integración de la Patagonia en el marco de la Nación. Esto hizo necesario el análisis de los principales trabajos científicos sobre la Patagonia realizados en la época, de las formulaciones y propuestas políticas relacionadas con ellos, y de las vinculaciones entre ambos." Cf. Pedro Navarro Floria (Profesor Asistente, CONICET, Argentina), "La Patagonia como innovación: imágenes científicas y concreciones políticas, 1779-1879", publicado en Scripta – Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona [ISSN 1138-9788], n. 69 (53), 1 de agosto de 2000, INNOVACIÓN, DESARROLLO Y MEDIO LOCAL. DIMENSIONES SOCIALES Y ESPACIALES DE LA INNOVACIÓN Número extraordinario dedicado al II Coloquio Internacional de Geocrítica (Actas del Coloquio).

³ Lo que implica que los procesos independentistas y la conformación de los estados nacionales no eran observados con la misma avidez con la que observaban un ejemplar zoológico o un aspecto geológico del terreno. La obra de Hudson toda (pero sobre todo, tal vez, La Tierra Purpúrea, Días de Ocio en la Patagonia y también El Naturalista en La Plata) reactualiza, a fin de siglo, la mirada inglesa de los viajeros de las primeras décadas del siglo XIX (Francis Bond Head, Joseph Andrews, entre otros).

Como decíamos, la Patagonia se define en un nivel espacial independiente a la constitución del estado-nación. Es que el concepto de región se hace esencia y forma de una escena peculiar. Para la geografía, la idea de región es controvertida pero permite a los geógrafos límites diferentes. Vidal de la Blache introdujo el concepto de Género de Vida y mostró cómo la gente hace uso del ambiente en el cual se ha asentado. **Es tal vez la fusión de ambos – región y género de vida – la que permite entender el modo de un género que fascinó a los europeos. El relato de viajes no puede sustraerse de la noción de “paisaje” que surge en Occidente en el siglo XVII e implica una organización peculiar de los planos de visión, de alguna manera, sutilmente ideológica, como señaló Adorno en su *Teoría Estética*. La división del espacio natural en regiones y la noción de paisaje determinan el modo de percepción que el hombre tiene del espacio en general, y en particular, y establece los modos en que va a operar sobre él.** De todas maneras, ciertos territorios han complicado esa organización de la percepción humana. Así por ejemplo, ese exceso es el que obliga a Humboldt, para la presentación de la nueva imagen de América, recurrir al dibujo y la pintura de Rugendas.

Van Peursen y Otto Bollnow se han ocupado de esa relación fenomenológica que se establece entre el sujeto, el horizonte y la perspectiva. “El hombre no podría vivir en un mundo infinito y un espacio sin fin lo angustiaría” señala Van Peursen. El horizonte, es, entonces, una ficción que tranquiliza. Sin embargo, cuando se atraviesa el sur de la Argentina esa tranquilidad desaparece. Las jerarquías se anulan, la perspectiva se desorganiza y la idea de infinitud se hace tangible, maravillosamente real. César Aira hace ficción literaria de la travesía espacial del pintor Rugendas, travesía entendida como un viaje en el tiempo.⁴ Una línea que modificará su arte, que le permitirá atisbar ese centro imposible.

El viaje es, entonces, principio y marco del relato. La forma perfecta de esa relación particular entre hombre y espacio. La literatura se construye en ese marco de experiencia excepcional que excede la huella romántica de lo nacional. En el adjetivo “patagónico” se revela ese exceso que alude a la experiencia. De esta manera, la tradición literaria nacional se desplaza, se enmaraña, se enriquece; en definitiva, exhibe su inestabilidad. El viajero muestra siempre su extranjería, en principio de la lengua, de ese mundo al revés que determina su modo de ver. Como el Hithloday de Moro, el portugués “experto en sin sentidos”, el viajero que atraviesa la Patagonia debe reinterpretar los signos, volver a nombrar, fundar. En la Patagonia se es extranjero, en definitiva, de una experiencia incommensurable. La tradición que se construye desde la Conquista a la constitución de la nación, habla de esa extranjería que explica, en cierto sentido, la consecuente apropiación. Si el viajero diseña la forma de ese espacio extraordinario, la Patagonia elabora una identidad nueva del sujeto. En “Días de ocio en la Patagonia” Hudson intenta definir la figura inasequible de “ese desierto que se extendía hacia el infinito” y tematiza esa comunión identitaria “llegando algún día yo también a ser gris como las piedras y los árboles que me rodeaban”. Para el viajero las llanuras de la Patagonia no tienen límite, siempre resguardan lo desconocido, lo posible en el misterio.

Al principio del trabajo, citábamos la reflexión de Mário de Andrade sobre la relación entre Patagonia y Argentina. En la literatura, el punto de dificultad parece ser el gentilicio: literatura argentina y literatura patagónica han construido a lo largo del tiempo una ecuación compleja. Los gentilicios se repelen y se atraen en conflicto con la tradición propia y la ajena: interferencia, fisura del relato de viajes. En este sentido, la colocación de la región como zona cultural remite a esa genealogía

⁴ En un episodio en la vida del pintor viajero Aira ficcionaliza y extrema la experiencia desestabilizadora del espacio americano en el viajero pintor: “Sobre este rastro partieron. Sobre esta línea. Era una recta que terminaba en Buenos Aires, pero lo que le importaba a Rugendas estaba en la línea, no en el extremo. En el centro imposible. Donde apareciera al fin algo que desafiara su lápiz, que le obligara a crear un nuevo procedimiento”. Cfr. Op cit. Beatriz Viterbo Editora, p.29.

binaria y excluyente. Pablo Di Santo, cuando intenta definir el mapa de la poesía de la zona, reconoce esa excepcionalidad de la que daba cuenta el relato de los viajeros:

Las discusiones en torno de la llamada "poesía patagónica" no datan de mucho tiempo. Aún hay muchos puntos en que no se llega a un acuerdo, especialmente en lo referido a cómo es o debería ser esta poesía, y quién o quiénes pueden ser reconocidos como sus referentes. Esta situación tiene su pro y su contra.

Empecemos por lo bueno: tenemos algo sobre lo que escribir, algo sobre lo que todavía está todo por decirse. Eso es lo interesante de escribir desde la Patagonia, ése es el privilegio del que pueden gozar los escritores de esta región. Lo malo es que siempre existe la posibilidad de que se abuse de esta posición privilegiada.⁵

La cita de un patagónico pone de manifiesto lo que Merleau-Ponty señala: "El mundo no es lo que pienso, sino lo que vivo." En este sentido, la idea de experiencia se torna el punto de anclaje entre quienes habitan el territorio patagónico y quienes han viajado hasta allí. Es la idea de experiencia singular, única la que funda la dimensión perceptual a la que alude Di Santo. Se trata de un género de vida particular que describe una percepción diferente del mundo. Frente a la tradición del viajero se diseña hoy por hoy la de aquellos que viven allí y escriben. Se trata de un espacio político, contrahegemónico que se torna relato identitario y se construye en el riesgoso lugar del regionalismo. Se instala una disputa por la colocación de los grupos y el abusivo uso del color local. Así por ejemplo, la editorial de la revista *Verbo Copihue*, se define como una "conspiración casi secreta" que busca desprenderse de la literatura "oficialista" de la zona. Los márgenes de la literatura patagónica.⁶

En el origen, la literatura de la región es nómada y se fija solamente en la letra del que viaja y cuenta

... tanto la frontera mexicana como las provincias que conforman el territorio de la Patagonia constituían, junto con la selva, el último lugar, el lugar sagrado del individuo, el sitio adonde se va únicamente a morir o a dejar que el tiempo pase, que viene a ser casi lo mismo.⁷

Roberto Bolaño, uno de los mejores escritores chilenos contemporáneos, define de esta manera el *punctum* en el mapa. "El último lugar" remite a escenas que dan lugar

⁵ Cfr. Pablo Di Santo, "Conceptos de lo Social, Popular y la constitución de tradiciones en la Patagonia". La población de la Patagonia se constituye de una mezcla heterogénea de personas venidas de muchos lugares. Lo que se escribe y lo que se ha escrito no constituye aún una sólida tradición, y las discusiones acerca de lo que es o puede ser la llamada "poesía patagónica" no han tenido mayormente su expresión en el papel. No ha habido un corpus crítico fuerte que acompañe a estas producciones. * Trabajo leído en el marco del Ciclo Discusiones, organizado por la revista *Verbo Copihue* y el Centro de Estudios Literarios de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad de la Patagonia, 14 de noviembre de 2003, en la Escuela Mutualista de Puerto Madryn.

⁶ Cito un fragmento de la Editorial del primer número de la revista firmado por su editora Claudia Sastre. "El grupo *Verbo Copihue* es una conspiración casi secreta que lleva unos cuantos años de actividad cultural en la ciudad de Puerto Madryn. Trabajamos desde el margen de la Literatura oficialista de la zona tratando de producir (además de Literatura) reflexión crítica, abriendo espacios de participación democrática y absolutamente independientes. Contamos con la complicidad de unos cuantos buenos amigos desparramados por toda la Patagonia y otras zonas aledañas". Creemos que la Literatura en Patagonia debe sacudirse los fantasmas del regionalismo (matas, piquillines y vientos de todas calañas). Revista Virtual del Grupo *Verbo Copihue*. ©2004 Puerto Madryn- Chubut- Patagonia

⁷ Bolaño, Roberto "El último lugar del mapa" en Suplemento Viajes, Diario El Mundo, 02 Noviembre de 2001, <http://www.elmundo.es/C/Pradillo>, 42. 28002 Madrid.. ESPAÑA.

al viaje: aquél que dibuja la cartografía y extrema la mirada del que busca en el mapa el punto en el límite para mirar, leer, el sentido último de la experiencia del viajero. Viajar es, entonces, morir o dejar que el tiempo pase porque la Patagonia —el desierto, el viento— seduce, en su simulacro de infinitud, promete la ficción de lo eterno.

Charles Darwin en *Diario de un naturalista* encuentra también esa forma de la experiencia extrema que intenta exhibirse en la letra: Patagonia “donde prevalecen la disolución y la muerte” escribe (frente a las de Brasil, agrega Darwin, donde predomina la vida). Fantasmas, misterios, excesos, diseñan la cartografía de esa experiencia (*legenda est*) que se constituye en tradición de un género.

Es evidente, entonces, que si atravesar la Patagonia es proeza, permanecer en esas tierras tiene algo de heroico y su relato es una epopeya. Vale como ejemplo una historia real que se transforma en gesta fundadora: la vida de Don Pedro Ostoic y su compañera Duisa, ambos pobladores pioneros de la bahía Aguirre. Historia emblemática de la tradición oral recientemente publicada. En 1994, con 88 años encima y ya viudo desde hacía 30, Don Pedro decide regresar al extremo sudoriental de la Tierra del Fuego, donde vivió doce años solo (entre 1930 y 1942) y luego otros ocho (hasta el '50), en compañía de su esposa y sus hijos. Primero cabalgando y después caminando logra colocar una placa recordatoria, en homenaje a su amada. Es el relato épico, de una épica moderna donde el héroe debe aprender a sobrevivir {epos de la modernidad que comienza con el discurso narrativo de la segunda parte de la conquista española)

C.F. Feiling en los noventa escribe en forma de novela policial una ficción llamada *Un poeta nacional*. Con un nombre falso, Esteban Errandonea, la novela evoca el viaje al sur del verdadero poeta nacional, Leopoldo Lugones. El viajero que escribe se transforma en el escritor que viaja. La pericia literaria se engarza en la experiencia del viaje: “va ese canto a encender en nuestras almas/ el ansia, el ansia de la nave y de la bru...” — Callase, que bastante bruma tenemos. De la real.”

Feiling cruza, en la figura del poeta nacional que viaja al sur, la tradición literaria nacional (Lugones realiza a comienzos del siglo XX el gesto más eficiente de una política cultural que reafirma la constitución del estado-nación: le da un origen épico identitario al poema *Martín Fierro*: lo bautiza, apócrifamente — bien lo mostrará Borges — nuestra epopeya nacional) con la genealogía de los viajeros extranjeros. Al mismo tiempo, ensambla irónicamente el exceso del espacio con la estetización del modernismo en clave paródica.

La literatura argentina ha tomado algunos ideogramas del relato de viajes en el sur. La huida a la Patagonia se torna dispositivo del final del relato en algunas novelas del siglo XX. *El juguete rabioso* y *Sobre héroes y tumbas* concluyen la historia de sus respectivos protagonistas adolescentes con la promesa del viaje. Viaje que se propone como expiación, como utopía, como contrapartida del desencanto de la civilización y sus implicancias. Tanto Roberto Arlt como Ernesto Sábato dibujan en el punto final de la escritura de sus novelas la posibilidad futura en el espacio otro que se esboza como alternativa.

Justamente es Roberto Arlt quien diseña una alianza vanguardista entre el relato de los viajeros y la literatura argentina. Como muestra Adolfo Prieto los escritores románticos como Alberdi, Sarmiento, Echeverría y Mármol que proclamaron la constitución de la literatura nacional, son lectores de los viajeros ingleses y, como tales, realizan el gesto de apropiación y configuración del espacio y las escenas bárbaras que los representan. Prieto prueba con eficacia como estos escritores encuentran una retórica, de eminente naturaleza romántica, en las zonas de legibilidad de los relatos de viaje, que traducen a la fundación de la literatura propia. “La identidad de una cultura se define por el modo en que usa la tradición” declara Ricardo Piglia siguiendo el célebre ensayo de Borges “El escritor argentino y la tradición” y aclara “la tradición nacional es una lectura amnésica”⁸

⁸ Cfr. PIGLIA, Ricardo. “Memoria y tradición” Anais 2 Congresso ABRALIC, Belo Horizonte, ago/1990. V. 1.

No otra cosa parece hacer Roberto Arlt cuando escribe sus Aguafuertes patagónicas y olvida – pierde – el original de los relatos de los viajeros.

Roberto Arlt, el periodista viajero, el flaneur urbano, realiza, como cronista del diario *El Mundo* el viaje que le otorgó a Silvio Astier, en el final del *El juguete rabioso*.⁹ Durante casi un mes del verano de 1934, se publican en el diario estas crónicas sobre la Patagonia. De esta manera, se inscribe en la genealogía del escritor periodista que viaja siguiendo la línea que funda Roberto J. Payró.

Payró escribe como folletín en *La Nación* «La Australia Argentina» en 1898. Mientras Payró da cuenta de las filiaciones intelectuales de su empresa, Arlt es un héroe solitario. Payró invierte los signos del esquema sarmientino, fiel a su programa literario de un costumbrismo crítico a las instituciones del estado, exagera la utopía del sur y se travestiza en un viajero con misión patriótica (política) al que el propio Mitre celebra, en el prólogo del libro.

Venía yo de Santa Fe, donde acababa de asistir a la comedia política representada con motivo del cambio de gobernador, y la dirección de *La Nación* me invitaba a hacer un viaje al extremo austral de la República, visitando cuanto paraje encontrara al paso. La misión me sonreía, pues con ella iba a realizarse uno de mis mayores deseos: conocer esas tierras patagónicas en que muchos hombres de pensamiento cifran tan altas esperanzas, experimentar las impresiones de una navegación en pleno océano, y quizá ser útil a los habitantes cuasi solitarios de aquellas apartadas comarcas.¹⁰

Roberto Arlt, no necesita la inscripción explícita y se torna un solitario que va a descubrir la forma nunca vista de esas tierras (vanguardista al fin, va a descubrir la forma de lo nuevo). Con el subtítulo “Plan de viaje”, organiza, en la primera entrega, el recorrido que define como el descubrimiento de otro continente. La frontera adquiere, desde esa perspectiva, una dimensión supranacional y recupera la forma de la aventura absoluta. “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.” Y agrega: “Con las botas, el saco de cuero y la pistola enigmática, espero descubrir más tierras y maravillas que Sir Walter Raleigh”. Es evidente que Arlt retoma la tradición del viaje como descubrimiento y la marca heroica que esto conlleva. En ese sentido, se puede decir que Arlt moderniza la mirada de los viajeros pero acepta la retórica que constituyó el género. Las crónicas desarrollarán el plan prometido a través de las provincias de Río Negro y Neuquén. El registro de lo excepcional como marca diferenciadora se esgrime desde el principio. Para

Patagones, primer hito de su viaje, frontera de la región, Arlt propone un abanico de definiciones: “es un pueblo donde se puede morir de muerte romántica”, “es una niña bien. Aspira”, “podría ser una unidad costera de Brasil”. En la multiplicidad se escabulle el dispositivo de lo singular que bien reconocieran Darwin y Hudson. Ese otro continente que anuncia tiene un margen, una frontera que dibuja el contorno (Todo contorno delimita dos zonas, una acotada – el contorno y su interior – y otra infinita – el fondo –). Arlt distingue del territorio nacional, el contorno de lo infinito en la polifonía de las imágenes de perceptiva romántica. El *objet trouvé* de la vanguardia resuelve la búsqueda de lo nuevo. El descubrimiento quiere decir, experiencia del viaje por la Patagonia, que se hace escritura, y en ella, se accede al sentido de esa experiencia.

⁹ Cfr. ARLT, Roberto. El país del viento, Viaje a la Patagonia (1934). Buenos Aires: Simurg, 1997.

¹⁰ PAYRÓ, Roberto. La Australia argentina, excursión periodística a las costas patagónicas, Tierra del Fuego e Isla de los Estados, con una carta-prólogo del General Bartolomé Mitre. Edición digital basada en la edición de Buenos Aires, Imprenta de La Nación, 1898.

A medida que el viaje avanza, el viajero se trasmuta en turista con “mi indumentaria mitad inglesa y mitad linyera”. En la última estación del tren el turista viajero encuentra el final de la civilización y recupera la cartografía antigua del género. El límite civilizado transforma al viajero que no se reconoce ni es reconocido. “Yo soy Arlt” no tiene en ese contexto ninguna significación. El escritor que viaja es ahora un viajero que toma notas y nombra fundando los reinos que descubre (“Neuquén podría llamarse el país del viento”). La ética de su escritura aparece en la curiosa liason que establece entre escritura y descubrimiento: en un gesto arcaico diseña la figura de un conquistador, un cronista que exagera para poder mostrar. Es la retórica romántica, como decíamos antes, la que le permite construir el dispositivo formal de lo exótico como un modo extremo y fundante de lo argentino. “El género exótico – señala Aira – proviene de esta colaboración de ficción y realidad bajo el signo de la inversión: para que la realidad revele lo real debe hacerse ficción”.¹¹ Frente a la literatura nacional, Arlt es emblema de la literatura argentina que está fuera del panteón, que no participa de las relaciones peligrosas entre literatura y estado, el escritor que escribe mal y debe ser corregido, que reconoce en el margen urbano, lingüístico, cultural, un relato de lo propio. Será el grupo Contorno, en los años cincuenta, quien, en una operación desestabilizadora del canon de la literatura nacional, exhibirá la fuerza de la literatura arltiana. En estas aguafuertes, Roberto Arlt usa la artillería ajena para dar cuenta del exceso de un espacio que siempre se escamotea. Su escritura descubre, conquista, revela y es irreverente, como reclamaba su coetáneo Borges. Arlt muestra el privilegio del escritor argentino, y ensaya su mirada estrábica que se mueve entre dos historias, entre dos lenguas.

“Me propongo descubrir para mis lectores porteños, este “palacio de oro” primitivo que se me antoja algo cósmico” declara y ostenta la apropiación del género para dar cuenta de zonas secretas que otros viajeros no han podido ver, para dar cuenta, también del abandono por parte del Estado Nacional. Cada entrega es un relato perfecto que dibuja ese continente dentro de la Argentina. En este sentido, se podría pensar que estos textos juegan en el espacio del “como si” que reclama Aira en el ensayo citado. César Aira reconoce, en este sentido, en *Macunaíma* la invención del dispositivo por el que Mário se vuelve absolutamente brasileño. Es posible pensar ese dispositivo que la literatura permite, según Aira, como el dispositivo de la máquina arltiana. Sus aguafuertes patagónicas restituyen un resto singular, omitido y propio de la “geografía imaginaria” del relato de viajes en la Patagonia. En “El escritor fracasado” Arlt se pregunta “Qué era mi obra? Existía o no pasaba de ser una ficción colonial” y da cuenta entonces de esa inestable relación entre tradición y extradición que señala Piglia, esa posición que Silviano Santiago llama “entre-lugar”.

Los escritores contemporáneos también responden a esa memoria de restos, de préstamos que dibujan la red de relatos sociales y que, en el caso de la Patagonia, restablece en la superficie el cruce de dos genealogías que, en definitiva son dos lenguas. César Aira sabe que la liebre patagónica es un conejo del tamaño de una cabra y mide 75 centímetros de largo. Sabe – está en cualquier enciclopedia – que la cabeza es parecida a la de la nutria, con orejas redondeadas de 10 centímetros y hocico truncado. Por supuesto, cómo ignorar que corre con suma velocidad dando largos y altos saltos. Aira sabe que nada mejor que un viajero europeo para “desnaturalizar” el espacio propio. El exotismo es un dispositivo ficcional para generar la mirada estrábica. Escribe *La liebre* y tematiza la escena repetida del extranjero, un naturalista inglés, cuñado de Darwin que se interna en tierra de indios en busca de la liebre legibreriana. La liebre es la carta robada, es el secreto

¹¹ Cf. AIRA, César “Exotismo” en Boletín/3, UNR, Rosario, 2000, p.74.

visible que vale la pena buscar, “lo que está tan oculto para que sea necesario dar la vuelta al planeta para hallarlo, y a la vez es tan visible como para poder descubrirlo simplemente yendo a buscarlo”. El *objet trouvé*. La paradoja se hace relato lineal en la superficie del desierto. La relación entre las causas necesarias y eficientes es naturalmente imposible: nadie ve la liebre que vuela porque tiene palmas. En *Ema, la cautiva* se narra el largo viaje de Ema y sus hijos desde Buenos Aires (que se convierte en la referencia textual a la civilización occidental) a la ciudad de Azul, luego hasta Pringles y más tarde a los lagos del sur en la Patagonia. Como señala Silvia G. Kurlat Ares: “El cautiverio de Ema, más que el evento traumático en una larga guerra de guerrillas entre dos formas antitéticas de Estado, es un pretexto para construir un discurso que se cuestiona sobre la racionalidad de todo proyecto estatal articulado o bien por el saber letrado o bien por el saber de la experiencia y la intuición”¹² (“cuando se quiere pintar algo, conviene poner un testigo procedente de otro lugar”, dice Aira).

Coda: historia local (épica y leyenda)

Hablamos de Patagonia, literatura y nación, para nosotros y para lectores brasileños. Comenzamos el artículo con la cita de un lector atento a nuestra cultura. Mário de Andrade reconoce zonas de legibilidad y pone en la superficie la relación antigua y presente entre argentinos y brasileños. La frontera, el margen, zona de litigio y diálogo, configura y sitúa ese presupuesto que reclama Antelo: “Afirmar un margen que, al mismo tiempo, no sea ni interno, ni externo sino éxtimo. El silencio de ese guión argentino-brasileño no pacifica ni apacigua nada, es verdad, pero puede ayudar a diseminar una decisión ética ineludible, llegar a lo propio por la vía de lo ajeno.”¹³

La historia de un país es, entre otras, la historia del desplazamiento de sus fronteras y de su definición como territorio. La constitución de una narrativa nacional se construye de una yuxtaposición y un enhebrado. Engarces extraños que definen la superficie de las cosas, e intuye la forma del secreto. Carmen de Patagones – así lo reconoce Arlt en sus *Aguafuertes* – es un límite geográfico, y una barrera divisoria entre la región y la nación y también es un límite del efecto, de las implicancias del relato local en la historia nacional. La representación de la Patagonia está directamente ligada a los desplazamientos de la frontera, siendo un espacio que el gobierno de Buenos Aires considera

argentino, es decir parte del territorio nacional, pero a la vez sin una representación excesiva, olvidada, patrimonio de viajeros, pura externidad, acontecimiento de lo imprevisto. Ese exceso es antes que nada discurso construido, geografía imaginaria.

Es interesante ver como se desarrolla el proceso de apropiación de Patagonia que comienza con la fundación de los primeros puertos y a la realización de las primeras expediciones científicas españolas a la Patagonia en el último cuarto del siglo XVIII, hasta la ocupación militar del espacio en torno de la expedición de 1879. Es fácil reconocer a lo largo de ese período las dificultades y los conflictos provocados por las relaciones entre el espacio regional y las autoridades nacionales, y por ende la dificultosa integración de la Patagonia en el marco de la Nación.

A lo largo de los años, Portugal y España lucharon con el fin de apoderarse de la Banda Oriental, lo que es hoy la República Oriental del Uruguay. Aunque la conquista originaria fue realizada por españoles, Brasil y Argentina, en este sentido, reemplazaron a las naciones europeas, continuando la disputa.

¹² Cfr. ARES, Silvia G. Kurlat. “La utopía indígena en la literatura argentina de la última década: el caso de Ema, la cautiva de César Aira”. George Mason University.

¹³ Cfr. ANTELO, Raúl. “El guión de extimidad”. Sociedad. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, n° 22, primavera 2003, p.97-109.

El Imperio brasileño se apropió del territorio de la Banda Oriental en el año 1817. Argentina atravesaba una complicada etapa, por lo que no intentó disputarlo. Pero en 1825, el Congreso de la Florida del 25 de agosto, reintegró el territorio oriental a las Provincias Unidas y le exigió a Argentina aceptar esto e intervenir en el asunto. Debido a esto, el 10 de diciembre, Pedro I le declaró la guerra a la Argentina.

La flota brasileña bloqueó el puerto de Buenos Aires. Por esto los corsarios tuvieron que buscar como refugio otro puerto para desembarcar los presidiarios y el botín de guerra, para descansar y para abastecerse de comestibles. A pesar de la lejanía con Buenos Aires, optaron por el puerto del Carmen de Patagones, que era el único que había en la costa este. En Patagones circulaba el oro. El oro y la conquista, viejos motores bélicos, (se habla del sueño expedicionario en la Patagonia que Pedro I que ya venía preparando con anterioridad) hacen que el gobierno de Brasil ordene una operación sobre Patagones.

La conmoción que la noticia causó en el vecindario maragato (denominación a los pobladores de Patagones que alude al nombre originario de los inmigrantes de la provincia española de León) se agravó al saberse que el gobierno nacional había decidido no enviar refuerzos al Carmen, excepción hecha de un reducido grupo de gauchos dirigido por el baqueano José Luis Molina. Esta población, que usaba gorros rojos y vestimenta de miliciano, estaba provista de palos, piedras y algunas armas. Querían aparentar una poderosa tropa, preparada para defenderse. La escuadra imperial contaba con cuatro naves muy bien preparadas. 613 eran los hombres que venían en ellas, de los cuales 250, no eran brasileños. El comandante de la expedición era el Capitán de fragata James Shepherd, de nacionalidad inglesa, y el segundo, de la misma nacionalidad que el primero, era el Capitán Guillermo Eyre.

Los escasos hombres de la guarnición local y un grupo de corsarios derrotaron a este poderoso invasor el 7 de marzo de 1827. Patagones salió victorioso, a pesar de la escasez y la pobreza de medios. Se podría pensar que con esa victoria se fortificó la soberanía de la Nación en el sur argentino. Sin embargo, Emma Nozzi pone en tela de juicio el cariz nacional de la epopeya: "Lo cierto es que Patagones no le debía nada a la patria. Un Comandante violó mujeres, incendió, robó, ponía preso a un marido porque le gustaba la mujer, entonces ¿Qué le debía el pueblo de Patagones a la Nación nueva?"¹⁴ Bernardino Rivadavia, presidente de la Nación, renunciaría unos meses después.

Es evidente que se trata del relato de una épica local, desprovisto del marco nacional. Un relato de lo imprevisible fundado en la marca del límite entre la civilizada Buenos Aires y ese pueblo donde, se dice, sus primeros habitantes vivían en cuevas. Carmen de Patagones es, en este relato, la frontera del verosímil realista porque la épica deviene leyenda. Los negros esclavos, botín de guerra de los maragatos, pelearon – se cuenta – en contra del imperio brasileño.

James Shepherd comandó las operaciones brasileñas sobre Patagones. La crónica del 7 de marzo de 1827 destaca que fue el primer enemigo en caer bajo las balas de los defensores. Se dice, además, que los gauchos de Molina le cortaron un dedo para arrebatarle un anillo mientras agonizaba en el Cerro de la Caballada.¹⁵

El anillo que poseía el jefe de la escuadra brasileña, según la noticia que divulgaron los corsarios del "Oriental Argentino" pocos días antes de que se produjera

¹⁴ Cfr. NOZZI, Emma. "Carmen de Patagones y la invasión brasileña. 1827-7 de marzo-1977 - Tapa web Un portal con historia - Carmen de Patagones - Patagonia Argentina.

¹⁵ "El misterioso anillo del capitán Shepherd" es un relato que hace un cruce de la vida de este marino con los hechos que en 1993, bajo el signo del mito o la ficción, ocuparon la atención de muchos viedmenses y maragatos. (Prof. Héctor Daniel King). Un relato de Pedro Oscar Pesatti http://www.patagonia-argentina.com/e/content/el_anillo.htm

el combate del 7 de marzo, estaba ligado a una curiosa leyenda del Callao. En ese puerto del Perú, tras participar de la campaña de San Martín en la escuadra de Lord Cochrane, Shepherd habría conocido a la esposa de un importante y acaudalado comerciante vinculado con los negocios de mar. Por supuesto, se enamoró. El día de la despedida, cuando Shepherd abordó la nave que lo llevaría al Brasil para servir a la armada de ese país, ella le habría entregado el anillo del que habla la leyenda, para que los amantes de amores clandestinos se reconocieran después de la muerte. "Cuando seamos definitivamente libres, mi alma reconocerá a la tuya por este anillo". Parece ser, de acuerdo con la leyenda, que si el amante perdía el anillo o dejaba de usarlo por la razón que fuera, una maldición se apoderaba del desdichado y le impedía, al terminar sus días, traspasar las puertas del otro mundo. Por eso, en algunas partes del Perú, la aparición de ánimas o de fantasmas es atribuida a este mito. El explorador francés Alcides D'Orbigny, autor del libro *Viaje a la América Meridional*, configura la escritura de la leyenda: Shepherd es un fantasma desesperado que busca sin remedio el anillo. Por eso, cada tanto, imposibilitado de que su amante lo reconozca en el reino de los muertos, irrumpe en la tranquila vida de los maragatos para buscar el anillo que alguien, en Patagones, guarda para alimentar el misterio.¹⁶

Por supuesto, no está en el Museo de Patagones ni en museo alguno del mundo. Un conocedor de la historia local, cuyo nombre no estoy autorizado a proporcionar, sospecha que una familia de Patagones lo conserva en el máximo secreto. Carmen de Patagones conserva dos de las siete banderas del imperio americano de Pedro I "El Grande" que se conquistaron. Se dice que pertenecieron a la corbeta imperial "Itaparica". Estas banderas están desplegadas y enmarcadas bajo vidrio, en las paredes laterales de la iglesia, a ambos lados del altar mayor. Todavía hoy se habla del reclamo de las banderas por parte de los distintos gobiernos brasileños y la negativa repetida de los maragatos.

La historia oculta del anillo es la mostración del secreto, la forma de lo invisible que tiende a ser revelado pero que nunca es totalmente definido. La pregunta por el lugar del anillo perdido encierra en realidad otra pregunta: ¿Por qué ocultarlo? El secreto indica el crimen fuera de la ley del Estado, define la estrategia de organización local frente al sistema nacional. Una frontera que se resguarda, pero al revés. Carmen de Patagones ha sido, en los relatos de viajes, la frontera de la región, el contorno del infinito. Hudson lo reconoce en su salida, Arlt lo experimenta.

En toda historia visible hay un relato invisible. Las costuras visibles de la épica de los maragatos es un interdicto de lenguas que se cruzan y dicen (repiten) la epifanía del secreto: el relato del anillo perdido, oculto en el espacio privado de Carmen de Patagones, junto a las banderas del Imperio en el museo oficial, exhibe el gesto de autonomía y define la frontera entre lo argentino y lo nacional en la escritura de un relato que da cuenta de las huellas de esa decisión ética que Antelo reclama en la eficacia del guión.



Mónica Bueno es profesora de Literatura Argentina
en la Universidad Nacional de Mar del Plata.

¹⁶ Corrían las primeras horas del 7 de marzo de 1827... Shepherd, herido de un balazo que le atravesó el cuello, moribundo, sin aliento, se resiste a los hombres que le intentan arrebatar el anillo. Ya con el último hálito, cerró la mano como un cofre. Pero fue en vano. Afiebrados por el combate, aquellos hombres no dudaron en cortarle el dedo para apoderarse del botín.

Variaciones sobre el difícil arte de la transmisión

Mario Cámara

AGAMBEN. Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

bre podía hacer y poseer. Al adquirir la conciencia una estructura dialéctica se vio condenada a un peregrinaje en el que la totalidad se encontraba siempre en un futuro inalcanzable. La, por momentos, furiosa prosa contra Adorno que despliega en "O príncipe e o sapo. O problema do método em Adorno e Benjamín" tiene allí su raíz. Identificado como un materialista vulgar, Agamben ajusta cuentas — a través de su figura —, sobre todo con un cierto marxismo y una cierta crítica cultural que no se ha detenido ha (a) reflexionar sobre el legado hegeliano que los nutre y sostiene.

Kant, Dilthey, Bergson o Husserl le van a permitir examinar críticamente los diferentes modos en que la filosofía intentó "textualizar" la experiencia. Mientras que a través de Benveniste deja establecida la relación entre subjetividad y lenguaje. Llega, de este modo, al núcleo de la definición de experiencia en su sentido trascendental: una experiencia como infancia del hombre. De un modo semejante al que Ernesto Laclau piensa los límites de la lengua para el funcionamiento de los significantes vacíos, la infancia para Agamben se encuentra irremediablemente adherida al lenguaje como límite interno y no externo. Y aunque no pueda ser aprehendida por este, es sobre él que ejerce sus efectos. Lo constituye y lo condiciona de modo esencial. Su presencia, muda y operante, denuncia no sólo la incompletud de la lengua, sino, y es esto tal vez lo más significativo, que instaura un hiato entre lengua y discurso, es ese lugar entre. En este sentido, la infancia es nada menos que la condición de posibilidad del tener lugar de la historia, su apertura. En un texto de 1989, "Idea del lenguaje I", Agamben señalaba: "Mientras que la naturaleza y los animales están siempre cogidos en una lengua y, aun callando, incesantemente hablan y responden con signos, sólo el hombre es capaz de interrumpir, en la palabra, la infinita lengua de la naturaleza ...". El operar de la infancia, en este sentido, nos permite abando-

En el prefacio de la reciente edición brasileña de *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, no incluido en la edición Argentina, Giorgio Agamben nos brinda una definición de experiencia que no admite ningún malentendido. Teniendo en consideración el programa benjaminiano de una filosofía por venir, la experiencia de que tratará el libro será una "experiencia trascendental". Sin embargo, antes de intentar definir en qué consiste esa experiencia, quisiera recuperar el otro término que figura en el título y en el subtítulo del libro, "historia", pues a partir de intentar reestablecer la relación que supuso Agamben entre uno y otro podremos vincular cada uno de los ensayos que componen el libro. En este sentido, resulta útil recordar una cita de Hannah Arendt, ubicada en un texto llamado "La brecha entre el pasado y el futuro" en donde señala lo siguiente: "El testamento, cuando dice al heredero lo que le pertenecerá por derecho, entrega las posesiones del pasado a un futuro. Sin testamento o, para sortear la metáfora, sin tradición —que selecciona y denomina, que transmite y preserva, que indica dónde están los tesoros y cuál es su valor—, parece que existe una continuidad voluntaria en el tiempo y, por lo tanto, hablando en términos humanos, ni pasado ni futuro: sólo el cambio eterno del mundo y del ciclo biológico de las criaturas que en él viven". A partir de esta cita, en donde Arendt establece una relación entre tradición y transmisión, quizá debamos comenzar a leer la relación entre experiencia e historia como un desarrollo de aquel planteo. Reducido a

vivir una *nuda* vida, el hombre ha sido privado no sólo de experiencia, como señala Agamben al comienzo de su primer ensayo, sino también de historia pues una y otra se presuponen mutuamente. Podemos entonces decir que entre el fin de la experiencia y el olvido de la historia, se encuentra, rondando como un espectro, el resquebrajamiento de la transmisibilidad.

Pero veamos ahora qué quiere decir "experiencia trascendental". En una operación que le es característica, Agamben dialoga con siglos de filosofía sin por ello caer en un fácil historicismo sino, por el contrario, ejerciendo una lectura activa que redefine y transforma lo que parecía destinado al cuarto en el recoveco. Recupera de esta manera la división medieval entre "esfera de experiencia" y "esfera de conocimiento" y extrae de ello una inquietante conclusión: en el programa de la ciencia moderna ya se podía detectar con claridad el proyecto de unir esas dos esferas, cuya consecuencia inmediata fue privar al hombre de experiencia. Apuntando de nuevo hacia la filosofía, Agamben se detiene con cierta parsimonia, tal como lo hiciera todo el posestructuralismo francés de los años setenta, a señalarnos lo que considera "el pecado original" y a su pecador, Hegel, quien funciona, de hecho, como la bisagra que consigue reconfigurar la noción de experiencia que Kant había logrado mantener en su problematización. Es aquí, mediante la identificación, a través del Sujeto absoluto, de la esencia del conocimiento con la experiencia, nos dice Agamben, donde se produjo la definitiva expropiación de la experiencia como algo que el hom-



nar aquello que Arendt señalaba que acontecía cuando la tradición desaparecía, el transcurrir de una simple temporalidad biológica. De este modo, desde lo que podríamos considerar una antropología "agambeniana", el hombre puede ser definido ya no como el animal que posee una lengua, sino como aquel que ha sido privado de ella, y que por esa misma privación, puesto que debe atravesar el largo camino que va de lo semántico a lo semiótico, es capaz, una y otra vez, de constituir una historicidad propiamente humana como condición básica de la transmisión. A ello se refiere el breve texto "Fábula e história. Considerações sobre o presépio", la fábula del pesebre como una imagen del instante en que la naturaleza vuelve a enmudecer y el hombre consigue adicionar esa segunda significación propia de nuestra lengua.

Siendo esta condición histórica y experiencial la que se encuentra actualmente destituida del proyecto filosófico dominante en la modernidad, Agamben considera necesario no sólo un diagnóstico, sino un trabajo filosófico de despejamiento, como el que delinea en el texto "Tempo e história. Crítica do instante e do contínuo", donde propone un nuevo modo de experimentar la temporalidad que escape a la percepción lineal y continuista inscripta en la tradición cristiana. En este ensayo, centrado también en la

figura de Hegel, Agamben articula y explicita las relaciones entre tiempo, historia y experiencia. El tiempo que debería instaurar la infancia del hombre es el de la discontinuidad y de un acontecer que rompa con un historicismo vulgar. Algunas de las figuraciones de ese despertar podemos leerlas en su bello libro *La comunidad que viene*. Sólo recuperando esta experiencia del tiempo se podrá recuperar el sentido perdido de la transmisión, afirma. En "O país dos brinquedos. Reflexões sobre a história e sobre o jogo" realiza un brillante análisis de la significación cultural del juego y el rito como constructores y destructores de historicidad, es decir como intento de instauración de una pura sincronía o una pura diacronía, en el equilibrio de estas dos fuerzas Agamben cifra lo que denomina la posibilidad de transmisión histórica.

De este modo, sin obviar la sombra apreciación sobre el presente que nos transmiten los textos, y que hace que por momentos el tono general adquiera una pulsión restauradora, podemos apreciar otra operación. Pues Agamben no sólo denuncia el hegelianismo de Adorno o la fragilidad de la cadena que transforma los significados inestables en estables, sino que, como hemos dicho, delimita y pone en valor aquello que debemos proteger para reconstruir las redes de la transmisión. La recuperación explí-

cita de Benjamin, la delimitación rigurosa de la infancia del hombre como una esfera trascendental y no lingüística, la recuperación de la glosa y el comentario, la inmersión en lo que se nos figura como la totalidad de filosofía occidental, desde Aristóteles a Roscelino y de Kant a Tomás de Aquino, forman parte no de una vana erudición, sino de un modo de lectura definido en el último texto del libro "Programa para una revista", como una mitología crítica, cuyo objetivo es deconstruir la naturalización del presente y la monumentalización del pasado. Una mitología crítica, definida también como filología crítica, es postulada como el espacio posible entre la cosa a transmitir y el acto de la transmisión. Se trata de una disciplina que necesita de la paradoja y la discontinuidad para construir sus conceptos, recogidos entre pliegues y sombras, y reincorporarlos a la corriente de una historia humana. Nos damos cuenta entonces que lo que habíamos definido como cierta pulsión restauradora es en verdad un trabajo de reanimación que sólo puede ser realizado desde el presente y para el presente y que eso es Giorgio Agamben, un pensador del presente.

Mario Cámara es profesor en la Universidad de San Andres y en la Universidade de Buenos Aires.



livros/libros

Um saber do presente

Reinaldo Marques

OLIVEIRA NETO, Godofredo de. *Menino oculto*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

Tudo é presente, professor, estamos na época da Internet, dos eventos simultâneos, não tem mais a história do saber cumulativo, gradual, entende? Só louco não entende, professor, só louco.
Menino oculto

Um saber do presente, com sabor de punhais e pincéis, de sangue e tinta, acre e doce. É este o saber do ro-

mance contemporâneo, pós-moderno, que nos descortina Aimoré, personagem de *Menino oculto*, o novo romance de Godofredo de Oliveira Neto. Pintor falsário formado em Belas Artes e professor de literatura, leitor e espectador voraz, Aimoré vive de saquear a tradição artística e cultural:

falsifica quadros, a exemplo do *Menino morto* de Portinari, roubando sua assinatura; escreve textos com frases de outros autores, citando-os muitas vezes sem se dar conta; envolve-se em assassinatos por conta do negócio de quadros falsificados. Internado num hospital psiquiátrico, Aimoré relata suas aventuras e fantasias ao professor Albano, seu ouvinte-leitor, que procede à gravação de suas histórias. Essas histórias compõem uma narrativa extremamente fragmentada, mas que o autor domina com rara perícia.

De que ordem – ou desordem (?) – é o saber do presente proposto por Aimoré? Saber produzido nas margens por indivíduos híbridos, solidário com corpos e mentes maltratados pela exclusão e a violência. Não por acaso Aimoré é uma mescla de Brasil e Portugal, banhada nas forças misteriosas da África, e não por acaso se identifica com Portinari, João Cabral e seus retirantes; estes, figuras emblemáticas dos excluídos. Saber mobilizado pelo pulsional, que se ceva no onírico, no desejo, liberando forças assassinas do bom senso, dos privilégios da propriedade. Saber projetado no vazio, rodopiando no seu entorno, na expectativa jamais concretizada de seu preenchimento. Também não por acaso há um vazio no quadro de Portinari que Aimoré falsifica – vazio desencadeador das peripécias do pintor falsário. Falta o menino morto, que pode ser a menina morta, numa alusão a Cornélio Pena. Saber que rompe com a linearidade e a sucessividade da razão logocêntrica, estabelecendo a simultaneidade, a superposição e a transversalidade dos eventos, das cenas, das coisas. Saber reticular, enfim, construído como uma infundável rede hipertextual, aberta a insuspeitadas conexões, conforme ensina Aimoré ao seu ouvinte-leitor: “Um tipo de saber técnico pode até ser coletivo e cumulativo, um vai botando um grãozinho no monte que já existia, tudo bem. Mas o conhecimento – como eu já disse para o senhor há pouco – contrariamente ao que muita gente acha, acontece ao mesmo tempo, como uma rede, as luzes se acendem na mesma hora, os fios se conectam juntos, como numa festa simultânea.” (p.67)

Se o saber dos manuais acadêmicos instituiu o passado como o tempo clássico da narrativa, por meio do qual as experiências dos sujeitos e o mundo eram ofertados ao escrutínio de um olhar que se queria distanciado e objetivo, capaz de estabelecer causalidades e filiações, um tal saber se mostra completamente arruinado pelo presente instaurado por Aimoré. É que,

rebelde a uma lógica binária, excludente, o presente de Aimoré é habitado pelo passado e pelo futuro, tecendo um agora multitemporal e multiespacial. Um presente crivado de múltiplos espaços e tempos, refratário a uma ordenação racional e teleológica, em que se confluem orgiasticamente o que foi e o que será, corroendo as fronteiras entre o vivido e o imaginado, a realidade e o sonho. Para Aimoré, “[o] tempo parece que dá voltas, o que estava na frente passa para trás, e vice-versa, mal consigo encontrar o dia de hoje, que é o único que existe, como já disse, os outros dois, passado e futuro, turvam a racionalidade da gente.” (p.158)

Nesse presente do protagonista de *Menino oculo*, a tradição não é negada nem hierarquizada; ao contrário, é a comida suculenta do dia-a-dia, degustada nas discussões com Giacomio sobre pintura, durante almoços em restaurantes cariocas. Como o alimento e o sexo. Inviabilizando a expressão original, a tradição é para ser pilhada, apropriada, imitada e reinventada, sem culpas. Pasto e repasto para todos os crimes e sonhos. Por isso, a ação fraudulenta de Aimoré surrupia a assinatura, marca individualizadora do artista no jogo do mercado, e investe contra a noção de autoria, descrita por Foucault como instância de controle da livre circulação dos discursos, verbais e não-verbais. Problematisa o conceito de autenticidade, ao embaralhar as relações entre original e cópia, fazendo circular o falso com sua beleza. Ao propor a sincronicidade do passado e do futuro no presente, na fala de Aimoré ressoam ecos de um Eliot, de um Borges, subvertendo as relações cronológicas. Como falsificador do passado, Aimoré não considera imoral ou anti-ético o imitar os pintores; pelo contrário, os pintores por ele imitados devem é ficar agradecidos. Quanto à lei que proíbe o comércio de quadros falsos, trata-se de problema da sociedade e não do artista. Emblematicamente, um dos quadros mais imitados por ele é o *Tudo te é falso e inútil*, de Iberê Camargo. Dessa forma, pin-

cel e punhal, como os que Aristides – amigo de Aimoré e também um pintor falsário – traz à cintura, são análogos, prestando-se à prática de uma violência quer cultural quer pulsional. É com um punhal que Aimoré tanto fura, ensandecido, uma imitação mal feita de uma ilustração de Beardsley, na feira *hippie* de Ipanema, quanto mata gente, como o travesti da avenida Atlântica.

Desierarquizada a tradição e desaturizada a obra de arte por uma proliferação excessiva de cópias, facultada pelas técnicas de reprodução – fotografia, xérox, computador –, no presente de Aimoré se entrecruzam inúmeros fenômenos da cultura pop contemporânea, do mundo televisivo, midiático, e da cultura erudita. Abundam alusões a canções, compositores e cantores da MPB, do rock nacional e internacional, do *hip-hop*, citações de programas, novelas e minisséries de televisão (*Jornal Nacional*, *Programa do Jô*, *Senhora do destino*, *Betty, a feia*, *Esmeralda*, *Mad Maria*). Todas mescladas com inúmeras referências a obras e nomes de compositores clássicos, pintores, escultores e autores eruditos. Tudo isso projeta o leitor num meio simbólico e cultural extremamente familiar, atual, compondo um intrincado diálogo inter-artístico, em que música, pintura, literatura e cultura pop se iluminam mutuamente.

Por outro lado, o que há de mais avançado tecnologicamente no universo das grandes metrópoles, como o mundo da informática, da telefonia, do áudio-visual – computadores, Internet, celulares, *disc-man*, *webcam*, câmara digital, MSN, CDs e DVDs – convive com resíduos arcaicos: míticos, mágicos, religiosos. Esses resíduos formam um universo cultural heterogêneo, decorrente da fusão de signos da cultura greco-latina com elementos de cultura africana e indígena. Estão relacionados especialmente ao passado de Aimoré, em Santa Catarina, em que se destacam as figuras do cego Baltazar, dos gêmeos Alceste e Querêncio. O primeiro nos lembra Tirésias, mas um Tirésias mestiço, funcionando à ma-

neira de um oráculo, capaz de prenunciar o futuro de Aimoré. Os segundos – filhos de marinheiro francês desertor com uma índia carijó, um loiro e outro moreno –, com suas canoas atravessavam as pessoas de um lado a outro da Baía de Babitonga; figuras especulares, remetem a Caronte, o barqueiro mitológico que transportava as almas dos mortos ao Hades. Refugiado nos rochedos de Santo Antão, com suas falas e orações entremeadas às vezes de termos de origem nas línguas dos escravos, Baltazar enfrenta bruxas e feitiçarias, em meio a procissões e festas populares, como a dança do Caxangá; luta com pássaros e animais míticos, relata histórias de lobisomem, de santo vencendo a peste.

No espaço narrativo, formas típicas de uma realidade urbana e cosmopolita, aberta aos influxos de uma cultura global, cruzam-se com restos de um ambiente interiorano, particularizado, como o dos sertanejos retirantes ou o dos tropeiros serranos, expressão de culturas locais. Os cortes bruscos na narrativa tornam contíguos todos esses elementos de cunho bastante heteróclito, realçando uma conflituosa mestiçagem cultural.

Não se pode deixar de anotar, no entanto, que a tradição de que se apropria Aimoré é, sobretudo, a da modernidade. É o que mostra seja a predominância de referências a artistas do modernismo brasileiro e do estrangeiro, seja o caráter altamente auto-reflexivo da narrativa de *Menino oculto*. Aproximando literatura e pintura, pela mediação do olhar pictural de Aimoré a narrativa dobra sobre si mesma, explicitando seus procedimentos. Aqui, o registro onírico e obsessivo do relato, visível na repetição de certas imagens e na justaposição de cenas díspares, é desvelado pela citação do trabalho de Bispo do Rosário; lá, a multiplicidade de perspectivas, resultante da ruptura com a lógica do tempo-espaço linear, mostra-se análoga ao rompimento com a superfície bidimensional promovida por Hélio Oiticica; ali, a reflexão sobre a

pintura, plasmando a forma a partir dos diálogos e conflitos entre as cores, demarca a diferença entre o código pictórico e o código romanesco.

Mas um aspecto que mais evidencia o diálogo do novo romance de Godofredo de Oliveira Neto com a tradição da literatura moderna, no nível da própria fatura narrativa, é o recurso ao fluxo de consciência, lembrando o *Ulysses* de James Joyce, com sua valorização do corte e da livre associação. Os acontecimentos, as cenas se desdobram, para o leitor, a partir de uma câmara instalada na mente de Aimoré, um narrador louco, esquizofrênico. Fator que intensifica os cortes abruptos, as associações entre elementos dissonantes, a confusão entre sonho e realidade, entre tempos e espaços distintos fusionados no presente da personagem. O recurso ao procedimento dos cortes rápidos faz lembrar também a linguagem contemporânea do videoclipe, conquanto sejam acentuados, no romance, aspectos relacionados mais à pintura e ao cinema.

A estratégia do recurso ao fluxo de consciência e suas implicações permitem ainda iluminar as clivagens do personagem Aimoré. Suas constantes trocas de personalidade corrompem a noção de um disco rígido das identidades pessoais, garantia de unidade e coesão. Camaleônico, ele muda o tempo todo de pele, a cada momento é um outro, dependendo das relações em pauta: com a natureza, com as artes, com as máquinas, com outras personagens. Estas também parecem possuir diversas caras, como Ana Perena, nítida evocação de certas utopias pacifistas, ecológicas e naturalistas dos anos 60 e 70, e seu entrevistador, Albano, evocação de Cruz e Sousa, mas que parece se desdobrar em dr. Orestes, dr. Dárdano. Ao estar sempre inventando e reinventando histórias, Aimoré confunde os registros da realidade e da imaginação, do atual e do virtual. Por isso, desterritorializando-se continuamente no tempo e no espaço, pode ser ao mes-

mo tempo pintor, professor, maestro, repórter de televisão, assassino, louco. Não é bem um sujeito, mas um mecanismo de produção de subjetividades, para dizer em termos de Deleuze e Guattari.

Na cena literária brasileira contemporânea, com o seu *Menino oculto*, Godofredo de Oliveira Neto potencializa o ficcional e radicaliza, de modo contundente, a crise da representação, nos lembrando, com seu pintor falsário, de que o real é uma construção calcada nos sonhos, desejos e ideologias humanos. Valoriza o leitor-espectador, ao ativar e explorar a sua memória cultural, estimulando-o a desempenhar um papel ativo na relação com a arte, a cultura. Ao pastichar estilos e autores do modernismo, o autor postula o pós-moderno como um desdobramento crítico do moderno e configura o romance contemporâneo, impactado pelas novas linguagens e tecnologias, menos como uma forma, estruturada e estável, e mais como um móvel, instável e mutante, movimentando-se ao sabor dos ventos da atualidade. Aqui cabe registrar o fato de o autor haver combinado com a editora que, a cada reedição do romance, procederá à atualização das referências ao universo pop, trocando nomes de bandas de música, novelas de televisão etc.

De modo especial, ao afirmar um saber do presente, *Menino oculto* resalta a urgência de se pensar o presente, a atualidade, como uma questão central para aqueles que vivem nas margens de um mundo globalizado, submetidos a dolorosos mecanismos de violência e de exclusão. Nas margens, poderia ter dito Aimoré, o presente urge e ruge, clangoroso e feroz.



Imagens de um mundo distante

Maria Angélica Melendi

FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro – século 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

Há um mundo perdido para nós, um mundo inalcançável. Por mais que o desejemos jamais poderemos atingir – sem perda, sem resto, sem enganos –, a lúcida inocência, as vibrantes algárvias, as luminosas sínteses da arte dos iletrados. Uma arte que é definida apenas a partir da origem dos seus produtores: o povo – um vasto conjunto no qual se agrupam e se confundem indígenas, quilombolas, agricultores sem terra, trabalhadores rurais e urbanos, proletários, desempregados, doentes mentais e favelados – que compartilha apenas a pobreza e a subalternidade.

Sendo produzida pelo povo, essa arte abre-se para um campo de sentido vasto, que escamoteia, muitas vezes, um matiz pejorativo. Enquanto pensamos que a arte erudita está obrigada a se renovar constantemente, a arte popular parece condenada a permanecer fiel a uma essência de verdade e pureza, sem se afastar jamais dos seus valores verdadeiros nem da sua autenticidade primordial. Daí a crença, partilhada por muitos, de que a arte popular pertenceria ao passado – sobreviveria, apenas, como relíquia de um mundo arcaico, evocação nostálgica de tempos longínquos e lugares distantes – enquanto a arte erudita estaria projetada para o futuro. Um olhar mais cuidadoso permite constatar que a produção popular é perfeitamente capaz de assimilar câmbios e elaborar perguntas e respostas de acordo com suas próprias necessidades e no seu próprio ritmo.

Se pensarmos, pelo menos desde o século XVIII, que a arte erudita nutre-se da fonte popular num processo complexo de trocas, apropriações, roubos e pilhagens, percebemos que o discurso ordinário costuma-se se esque-

cer ou esconder, quase sempre, que este fenômeno modesto e subalterno é capaz de contaminar, comover e ampliar o campo de ação e formalização da chamada grande arte.

Estudar a arte popular significa, muitas vezes, perambular como um estrangeiro por um território de estranhamentos. O estudioso que se proponha a falar sobre essa produção teria que transitar e manter sempre em foco, ao mesmo tempo, a cultura de massas, a arte não escolarizada e a arte do sistema de arte.

Lélia Coelho Frota, experiente pesquisadora da arte popular do Brasil, aborda a questão desde finais da década de 70, quando publica, pela Funarte, *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*. Nos anos seguintes estenderia suas pesquisas ao trabalho de artistas eruditos como Ataíde, Burle Marx e Guignard, sem deixar de lado, porém, seu interesse pelo popular.

Ao folhear as páginas do *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro*, nos encantamos com as belas imagens que o ilustram: admiramos as perfeitas harmonias geométricas, o cromatismo vibrante

dos trabalhos estudados. Logo no primeiro parágrafo da introdução, a autora parece delimitar o campo da sua pesquisa à “vida e [a]o trabalho de indivíduos procedentes de camadas pobres” (p.15). Mais tarde esclarece que a denominação “popular” é polissêmica, pois “abrange desde a classe trabalhadora que mantém uma rede de relações viva e compartilhada em seu território, no campo e na cidade, bem como um universo heterogêneo de camadas” (p.16). Essas camadas – bóias-frias, comerciários, bancários, pescadores, agricultores, moradores do subúrbio – se alinhavam à palavra popular através de aspectos subentendidos: a não-escolarização, o analfabetismo, enfim, a exclusão.

O dicionário se organiza em verbetes biográficos e temáticos. Nos primeiros debulham-se, como vidas de homens infames, as vidas dos artistas do povo. Um punhado de palavras para narrar um elenco de vidas simples, iluminadas apenas pela quase milagrosa feitura desses objetos que chamamos de arte. A filiação de humilde genealogia, o município e o estado natal, as relações laborais, as even-



tuais migrações, as exposições, a inclusão das suas obras em museus ou coleções particulares. São histórias subalternas onde se esclarece a relação do indivíduo com a arte a partir de uma herança familiar ou tradicional ou, ainda, nascendo e crescendo de uma relação, sempre costurada pelas margens, do artista do povo com um artista ou uma cultura erudita. Lafaiete Rocha “de família pobre, de menino fazia bonecos de barro para brincar” (p.271); os integrantes da família Julião de Prados, MG “se voltarão integralmente, a partir do bom êxito de Itamar, para a escultura em madeira” (p.262); Agnaldo foi “vigia no estúdio do escultor, gravador e desenhista Mário Cravo Júnior, em Salvador. Incentivado por esse artista (...)” (p.38); Madalena Santos Reinbolt foi “estimulada por Lota Macedo Soares, de quem foi caseira em Petrópolis” (p.289). Dessa maneira a autora vai traçando os tortuosos percursos que a arte do povo vai seguindo, integrada num cotidiano que desconhece narrativas canônicas ou circuitos globalizados.

Os percursos de esse fazer são traçados com delicadeza e argúcia, sobre tudo no que se refere à criação e ao desenvolvimento de imaginários familiares. Mestre Vitalino, G. T. O., Itamar Julião e tantos outros dão início a uma iconografia que aos poucos vai se transformando em processo coletivo. Os membros da família ou da comunidade dedicam-se à criação de figuras de cerâmica, esculturas labirínticas, animais de madeira, seguindo a maneira delineada pelo antecessor, mas também a enriquecendo com aportes pessoais.

A forma de dicionário, escolhida pela autora, não a impede de abordar as complexas relações de repetição que excedem a preocupação pelo autoral ou original e que tenderiam a inserir as obras no campo amplo da cultura ordinária. O fazer, atravessado pela tradição, perpetua-se na renovação das tradições. Um modo de vida que é, na maioria das vezes, uma maneira de sobreviver.

Uma questão percorre a leitura do livro: quem consome a arte popular e

por quê? Sem dúvida, os produtos populares têm maior atenção nas esferas hegemônicas que nos seus próprios âmbitos, já como simples souvenirs turísticos, já como objetos de decoração ou até curiosidades antropológicas; vale reiterar que nos verbetes do dicionário se especificam as exposições nacionais ou internacionais das quais os artistas participaram e os museus ou coleções particulares que abrigam suas obras. Sabemos, por outro lado, que a produção desses trabalhos é estimulada pelo mercado de arte, pelos colecionadores e, ainda, por campanhas sociais de inclusão que visam promover a comercialização desses objetos no Brasil e no exterior. Lélia Coelho Frota está atenta a essa problemática e questiona a “virulenta mercantilização dos produtos artísticos, em tempos de globalização” (p.24), que determinaria o valor de mercado da arte popular baseado apenas nas suas qualidades formais, sem preocupação nenhuma com os seus autores. A autora destaca também a enorme diferença de preço existente entre as obras populares e as eruditas e a conseqüente situação de penúria em que vivem esses artistas, inclusive os que alcançam notoriedade.

Os verbetes temáticos incluem, sem pretensões de esgotá-los, os grandes eventos comunitários e as manifestações da religiosidade popular. Neles, a obra popular, compartilhada e renovada interminavelmente, é inserida em tradições vivas: o carnaval, o futebol, as festas e folguedos, o cordel, os ofícios e invenções do cotidiano.

O olhar sagaz da autora adivinha genealogias, restitui intensidades, atravessa abismos: nas colchas das mulheres dos pescadores de Parati, RJ, Lélia vê uma “composição inteiramente construtiva” (p.21); nos bares de Salvador, BA, encontra “uma geometria sensível de banquetas de arrumação permutável” (p.21).

Esses comentários, afetivos e entusiasmados, podem puxar um fio que nos ajude a compreender melhor o impulso que a levou a compilar este *Pequeno dicionário da arte do povo bra-*



sileiro. O assombro constante da estudiosa, reclusa nos seus saberes, ante a multiplicidade da vida, lá fora, onde esses saberes lhe servem, apenas, para sinalizar artistas e obras, estabelecer relações e, sobretudo, semear dúvidas. O fascínio da intelectual que, ao jogar um feixe de luz sobre essas vidas obscuras, as revela, exuberantes de vitalidade e engenho.

Vemos, então, lemos essas histórias ordinárias que a autora resgata do esquecimento. Se a inclusão de Arthur Bispo do Rosário, do Profeta Gentileza ou de Mestre Didi no campo do popular não chega a provocar estranheza, imediatamente pensamos na obra de Emmanuel Nasar, de Rubem Valentim, de Marcos Coelho Benjamim, de Fernando Lucchesi, de Marepe, de tantos outros, obviamente ausentes do dicionário, mas presentes no interminável diálogo de lembranças e deslembanças, cumplicidades e paixões que se tece entre a arte e os artistas.

Desse imaginário raro e, ao mesmo tempo, entranhavelmente familiar que o *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro* registra, quero destacar o fascínio provocado pela persistência enigmática das esculturas do *Homem-cavalo* e do *Homem-boi* de Lafaiete Rocha, “vaqueiro, lenhador, engraxate, carpinteiro, pedreiro e pintor de paredes” e a estranheza irredutível de *O braço de Airton Senna* de Fernando da Ilha do Ferro, “que nunca aprendeu a escrever o nome”, mas que construiu essa peça magnífica que é, ao mesmo tempo, exvoto, atabaque e “marmitta térmica para usar em suas caçadas” (p.191).



Maria Angélica Melendi é professora de Crítica da Arte na Universidade Federal de Minas Gerais.

Editor

Silviano Santiago

Editores-assistentes

Florencia Garramuño
Wander Melo Miranda

Secretários

Mónica Bueno
Reinaldo Marques

Jornalista responsável

Mirian Crhystus - 2208DRT/MG

Edição de Arte

Paulo Schmidt

Conselho editorial

Adriana Rodríguez Pérsico,
Ana Lúcia Gazzola, Andrea Gareffi, Andrea Giunta,
Aniello Angelo Avella, Carlos Altamirano,
Eneida Leal Cunha, Eneida Maria de Souza,
Florencia Garramuño, Heloisa Starling, Karl Posso,
Noé Jitrik, Raul Antelo, Reinaldo Marques, Ricardo Piglia,
Silviano Santiago, Wander Melo Miranda, William Rowe

Centro de Estudos Literários
Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais
Prédio da Biblioteca Central - 3o. andar
Av. Antônio Carlos, 6627 - Campus da Pampulha
31270-901 - Belo Horizonte-MG Brasil
Tel: (55) 31 3499-4624
bu-acemg@ufmg.br - acervoem@bol.com.br

Facultad de Humanidades
Universidad Nacional de Mar del Plata
Funes 3350 - 7600 - Mar del Plata - República Argentina
Tel.: (54) 223 4738645
humana@mdp.edu.ar

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
1406 - Puán 482 - Capital Federal - República Argentina
Tel.: (54) 4432 0606 - Fax: (54) 4432 0111

Universidade Federal da Bahia
Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística
Rua Barão de Geremoabo, 147 - Campus Universitário Ondina
40170-290 - Salvador - Bahia - Brasil
Tel.: (55) 71 336 0790 - Fax: (55) 71 336 8355
E-mail: pglbta@ufba.br

Università degli Studi di Roma - Tor Vergata
Dipartimento di Studi Filologici, Linguistici e Letterari
Via Columbia, 1 - 00133 - Roma - Italia
Tel./Fax: (39) 06 755950480

Publicações do Projeto Margens/Márgenes

Modernidades tardias

Organização de Eneida Maria de Souza
Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

Narrativas da modernidade

Organização de Wander Melo Miranda
Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

Anos JK: margens da modernidade

Organização de Wander Melo Miranda
São Paulo: Imprensa Oficial do Estado;
Rio de Janeiro: Casa de Lucio Costa, 2002

100 poemas - Carlos Drummond de Andrade

Organização e tradução/Organización y traducción
de Manuel Graña Etcheverry
Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

La rose du peuple: la poésie de Carlos Drummond de Andrade

Coordination de Dionysio Toledo, Wander Melo Miranda et Celso Libânio
Belo Horizonte: Edições Margens/Márgenes / Ed. UFMG, 2005



Sem título, objeto de León Ferrari.



Fotografia de Carlos Carvalho

ISSN 1677-244X



9 771677 244004