

Capítulo 8

8.1. Realismos I

Desde seus primeiros contos até suas narrativas mais recentes, como *Vivir afuera*, *La experiencia sensible* ou *En otro orden de cosas*, Fogwill vem apostando na literatura como forma de pensar a realidade. Trata-se de um escritor realista? Será que vale a pena recorrer ao realismo para abordar sua narrativa? Será que o realismo ainda tem alguma utilidade analítica? Na literatura argentina, referir-se a um escritor como realista é destinar-lhe um lugar à parte, isto é, um lugar à margem da linhagem borgiana²⁶. Figuras fundamentais da literatura das últimas décadas reivindicam um lugar alternativo ao cânone inaugurado por Borges, com seus antecessores e herdeiros. Os anos 60, assinala Graciela Speranza, abriam espaço na ficção argentina “para uma nova exploração do real [...] É o caminho que por diferentes vias reúne a abjeção de Osvaldo Lamborghini, o ‘realismo delirante’ de Laiseca, a transparência alquímica de Puig e chega até a escrita onívora de César Aira” (2001: 64) – e em que ela inclui também os textos de Fogwill.

Entre as batalhas estéticas e políticas mais importantes do século XX, está sem dúvida a do realismo. Na Argentina, esse debate teve dois momentos de grande intensidade: os anos 30, em torno da disputa entre Florida e Boedo, que tem como um dos protagonistas o jovem Borges; os anos 60, quando, em consonância com a conjuntura internacional, se acirram os debates sobre a relação entre realismo e vanguarda (GRAMUGLIO, 2002: 29).

Florida e Boedo, dois bairros de Buenos Aires, vão simbolizar as duas caras de um espírito vanguardista que, como no resto do mundo,

²⁶ De uma forma ou de outra, Borges acaba sendo uma referência fundamental para qualquer escritor argentino. Numa entrevista com Graciela Speranza, Fogwill conta a seguinte anedota sobre o conto “El arte de la novela” (*Pájaros de la cabeza*, 1985): “Esse conto foi escrito de uma vez só, com uma única finalidade: competir num concurso de contos em que eu queria operar sobre Borges, que era um dos jurados. Eu tinha que chamar a atenção, sobressair. Mas o tiro saiu pela culatra: Borges disse que eu era o homem que mais sabia de automóveis e cigarros. Comentei isso com Pezzoni e ele riu, dizendo que o fato de Borges ter me chamado de ‘homem’ queria dizer que ele não me considerava um escritor” (SPERANZA, 1995:45).

se intensifica na Argentina em torno dos anos 20. Os jovens de Florida, herdeiros das classes dominantes, agrupados na revista *Martín Fierro*, defendem uma mistura de criollismo e vanguarda européia; já os jovens de Boedo, filhos de imigrantes, pertencentes em geral à classe média, reivindicam nas páginas de *Los Pensadores* e *Claridad* um lugar para a luta política no campo cultural (ASTUTTI, 2002: 418-19). “Para além do alcance crítico que esses nomes tenham hoje para nós”, afirma Astutti, “Florida e Boedo designam uma fronteira, um limite que marca pertencimento e exclusão, mas também um lugar de passagem que, como toda fronteira, alguns tentarão controlar, outros expandir, outros atravessar” (420-21).

Borges irá atravessar essa fronteira com seu “formalismo criollo”. Analisando seus artigos publicados na revista *Sur* entre 1931 e 1935, Sarlo se refere à invenção de uma combinação nova na literatura argentina: por um lado, um criollismo urbano que “resgata o subúrbio tanto do pintoresquismo sentimental como do fervor reivindicativo” (1982: 3); por outro, um formalismo que prioriza os textos “que tenham sido produzidos a partir da preocupação estética com o procedimento” (4). Borges, em busca de uma resposta para a pergunta acerca da identidade da literatura argentina, encontra no subúrbio um território mítico onde abrigar uma poética vanguardista.

Do outro lado da fronteira, uma figura como Elías Castelnuovo “rejeita drasticamente as inovações formais das vanguardas, que considera meras deformações” (GRAMUGLIO, 2002: 32), subordinando a literatura a uma crítica da realidade social. De origem proletária, tendo exercido as profissões de tipógrafo, pedreiro, professor e jornalista, ele propõe uma literatura pedagógica, que ensine sobre a doença, o crime e a miséria. “Embora todos esses recursos respondam a um imperativo moral e se possa denunciar com razão seu mau gosto, sua morbidez e seu excesso, o realismo delirante de Castelnuovo tem uma sobrevida doentia que opera seu contágio sobre a literatura posterior” (2002: 438), afirma Astutti, citando como exemplo alguns textos de Rodolfo Walsh e de Osvaldo Lamborghini.

Ignorando a fronteira entre Florida e Boedo, Roberto Arlt vai superar o realismo dos escritores de esquerda sem, no entanto, se distanciar totalmente das experiências vanguardistas. Assim como outros autores realistas da época, seus textos se voltam para as camadas baixas da sociedade, mas embora o objeto da representação seja o mesmo, encontraremos certas “fraturas e distanciamentos [...] que atentarão contra o ilusionismo inicial” (CAPDEVILA, 2002: 226). Em que consistem exatamente essas “fraturas e distanciamentos”? Em primeiro lugar, Arlt se distancia do moralismo com que os escritores de Boedo abordavam seu objeto: seu olhar sobre a pobreza não é paternalista nem piedoso. Distancia-se igualmente daquele mau gosto, embora não totalmente, o que gera um estilo misturado, ora chulo, ora elevado, mas “sempre em ebulição, feito de restos, com dejetos da língua” (PIGLIA, 1993: 27). Além disso, em *Los siete locos* e em sua continuação, *Los lanzallamas*, ele insere um narrador que é também um comentador, rompendo desse modo com a ilusão mimética²⁷. Tais intervenções “produzem uma instabilidade no estatuto da narração, que se apresenta ao mesmo tempo e alternadamente, como ‘crônica verídica’ e como ficção novelesca” (CAPDEVILA, 2002: 231). Nesses mesmos romances, a verossimilhança se rompe ainda através de certos trechos que se aproximam da lógica do delírio ou do sonho, como nas mirabolantes teorias do Astrólogo²⁸.

Dando um salto temporal para o segundo momento do debate em torno do realismo, encontramos nos anos 60 um momento de efervescência política e estética não só na Argentina, mas em toda a América Latina. O romance dessa época aspirou a unir vocação vanguardista e realismo, que mais uma vez precisou ser redefinido. Em seu livro sobre os debates e dilemas do escritor revolucionário na

Los Angeles, 15 de setembro de 2004.

Aula do Gabriel Giorgi:

Agamben en *Potentialities*: Benjamin y la tradición – redimir el pasado, hacer presente lo que no fue. ¿Ficciones ofrecen soluciones para los problemas de la nación? *Los siete locos*. Arlt: el anti-Borges. Aprende a escribir leyendo traducciones malas de Dostoievski. Los derrotados: 1. volverse delincuente 2. volverse inventor 3. volverse revolucionario – sueños de transformación. Erdosain: Hamlet venido a menos – ¿matar o no matar? Asesinato para salir del mundo de la pura homogeneidad: “sólo el mal afirma la presencia del hombre sobre la tierra”.

²⁷ Ao pé da página, o comentador diz coisas do tipo: “Este capítulo das confissões de Erdosain me fez pensar mais tarde se a idéia do crime a ser cometido não existiria nele numa forma subconsciente, o que explicaria sua passividade diante da agressão de Barsut” (ARLT, 1995: 68).

²⁸ Isolado num sítio, o Astrólogo arquiteta o plano de uma sociedade secreta para reformar o universo. “Não sei se nossa sociedade será bolchevique ou fascista. Às vezes, inclino-me a acreditar que o melhor que se pode fazer é preparar uma salada que nem mesmo Deus entenda. Acho que não se pode pedir mais sinceridade neste momento. Veja que por enquanto o que pretendo fazer é um bloco em que se consolidem todas as possíveis esperanças humanas” (31).

América Latina, Claudia Gilman fala de um vazio deixado pelo naufrágio das aspirações vanguardistas que acompanharam a revolução russa. “Durante um longo tempo existiu uma espécie de vazio para conceituar verbalmente uma estética da ruptura, um ideal de novidade e de novas formas de crítica artísticas, associadas à vontade de contribuir, mediante a prática artística, à transformação revolucionária da sociedade” (2003: 313). Esse vazio começará a ser preenchido nos anos 60, mostra Gilman, por uma revalorização do modernismo entre os intelectuais marxistas europeus. Entre os marcos dessa tendência, ela cita o livro *D’un realisme sans rivages*, de Roger Garaudy, publicado em 1963 e traduzido no ano seguinte na Argentina, que resgatava alguns artistas e escritores considerados decadentes pela cultura marxista ortodoxa.

Os críticos e escritores latino-americanos participaram desse debate, ressemantizando o termo “realismo” de acordo com seus interesses e preocupações. Gilman menciona um trecho do texto “El retorno del realismo”, de 1964, do crítico argentino Jaime Rest, emblemático no que se refere à expansão semântica que o termo sofria nesse momento²⁹: “realista é o criador cuja obra permite avaliar as condições objetivas da sociedade em que vive mesmo quando formalmente distorce a aparência externa do mundo” (317). O termo perde o caráter normativo que tivera na crítica marxista para poder acolher as novidades formais de uma literatura que ainda tinha em seu horizonte o espírito revolucionário, renovado pelos acontecimentos cubanos. Assim, realismo e vanguarda deixam de ser termos contraditórios, como comprova uma declaração de Rodolfo Walsh citada por Gilman:

Quando o esgotamento de temas e de formas debilitam a pintura da realidade e sua interpretação, o autor realista se torna necessariamente vanguardista. A

²⁹ Gilman se refere a uma série de outros textos que renovam essa discussão no contexto latino-americano: “Reportaje literario en Buenos Aires. Situación actual de la novela” (1959), de César Fernández Moreno, *Realismo y realidad en la narrativa argentina* (1961), de Juan Carlos Portantiero, “Aspectos de la novela hispanoamericana actual” (1966), de Fernando Uriarte, “Antipoesía y poesía conversacional en América Latina (1969), de Roberto Fernández Retamar, *Notas para la polémica sobre el realismo* (1969), “Teoría y poética realista en la Argentina” (1973) e “Realismo, verdad artística y vanguardia” (1973), de Ariel Bignami.

vanguarda é então o modo que o realismo assume numa conjuntura histórica de esgotamento [...] Na América Latina, o escritor realista está na vanguarda quando torna patente o que está invisível: o império, a luta de classes, o sentido das relações humanas e dos sentimentos dos homens. Carlos Fuentes e Vargas Llosa, o melhor Cortázar, são realismo e são vanguarda, sem contradição nos termos (Apud GILMAN, 2003: 324).

8.2. Realismos II

A citação de Walsh mostra que o termo realismo se expandiu de tal modo nos anos 60 que chegou quase a perder sua especificidade. Cortazar, realista? Carlos Fuentes, realista? Como assinala Gilman, essa expansão logo sofreria novas delimitações e mais uma vez a dicotomia entre um mau realismo, com ênfase na crítica social, e um bom realismo, mais preocupado com a experimentação verbal, iria se impor (326-327). O realismo está sempre sujeito à normatividade, que a crítica contemporânea veio novamente colocar em questão. A narrativa de Fogwill servirá para atualizar essa discussão na Argentina. No verão de 2001, a revista *milpalabras* dedicou seu segundo número aos “novos realismos”, em que encontramos o artigo de Graciela Speranza citado anteriormente. Na primeira página, um verbete, extraído provavelmente de uma enciclopédia ou de várias, ocupa duas longas colunas. No final, uma definição dos “novos realismos”, que parece ter sido redigida pelos próprios editores da revista, diz o seguinte:

NOVOS REALISMOS. Insistência de certos artistas e obras de colocar em cena o real apesar das devastadoras críticas a toda tentativa artística de imitar o mundo externo. Sem ingenuidade e com pleno conhecimento da suspeita da qual foi objeto o realismo, surgem diferentes tentativas de incluir o real e todas aquelas instâncias que lhe são de alguma maneira inerentes ou afins: coisas, objetos, relações objetivas, superfícies, detalhes, matérias. Nessas obras, o real já não aparece como referência, construção simbólica, nem ilusão de transparência, mas como indício, desejo de contato ou abertura ao existente.

O verbete enfatiza a idéia de que se trata de um retorno ao realismo que não se faz ingenuamente, isto é, que não se faz sem levar em consideração todos os movimentos de distanciamento e aproximação do real que foram objeto de debate na crítica e na arte ao longo do século XX. Não ser mais nem referência nem construção

simbólica, esse é o lugar problemático do real no início do século XXI. O retorno do real sobre o qual *milpalabras* se debruça é informado, em grande medida, pela teorização de Hal Foster. O artigo de Speranza, por exemplo, recorre ao crítico americano para dar conta de dois novos realismos: o das esculturas do australiano Ron Mueck e o das narrativas recentes de Fogwill. Assim, Speranza encontra na definição de um realismo traumático, que não é nem representação de um referente nem simulação de uma imagem, mas “uma forma de *colocar em cena* o real e assinalá-lo mediante a *ruptura* da imagem num ponto que toca o espectador e o alcança” (SPERANZA, 2001: 60, grifos da autora), uma chave de leitura para essas manifestações artísticas e literárias contemporâneas.

Em relação especificamente à obra de Fogwill, Speranza se refere ao prólogo de *La experiencia sensible*, em que ele afirma ter decidido não narrar a história que temos entre as mãos quando ela ocorreu, em 1978. “Ninguém que se vangloriasse de estar em sintonia com a época apostava no realismo” (FOGWILL, 2001: 7) naquela época, declara Fogwill. Apostar de novo no realismo – disso se trataria nessa narrativa e nas duas seguintes, *En otro orden de cosas* e *Urbana*, cujos prólogos também abordam a relação entre ficção e realidade: “cada uma se impõe uma tarefa reconstrutiva, mas opera uma seleção da matéria narrável, uma mudança de escala, seja magnificando um espaço e uma anedota, minimizando-as ou combinando ambas perspectivas” (SPERANZA, 2001: 61). Além da mudança de escala, Speranza enfatiza também o efeito ilusionista, garantido pela destreza descritiva de Fogwill, e um distanciamento do narrador, cujas reflexões rompem a ilusão mimética, de modo que os textos oscilam, como diria Foster, entre a crítica e a complacência. “Daí que, embora os três romances possam funcionar como alegorias modernas da Argentina [...] não há nelas uma moral unívoca, produto da distância crítica” (63).

Embora as hipóteses de Speranza funcionem bem no âmbito de uma discussão sobre uma virada bastante ampla da arte e da crítica contemporânea no que diz respeito a seu interesse renovado pela questão do referente, elas não dão conta, e nem se propõem a fazer

Los Angeles, 10 de maio de 2004.

De novo a dúvida: aumentar ou não o *corpus*? Fiquei pensando isso depois de ler o livro de Sandra Contreras. Seu método, concentrado nas mil e uma voltas de um só autor, deveria me convencer a fazer o contrário, reduzir, cortar, concentrar, mas tudo o que ela diz sobre Aira me faz pensar que deveria incluí-lo. Ele poderia entrar no último capítulo da primeira parte, junto com Eltit e Fogwill. Incluí-lo significa mudar a estratégia, menos centrada em textos e mais em temas porque não faria sentido escolher um ou dois livros na sua bibliografia gigante. A questão do realismo em Fogwill, da marginalidade em Eltit, do novo em Aira.

isso, da especificidade da narrativa de Fogwill em relação à família realista que ela própria destaca e às obras anteriores aos três romances que ela analisa. Seria preciso mergulhar, como faz Sandra Contreras com a obra de César Aira, nessa trajetória narrativa específica para entender o realismo que ela define³⁰. Aventurando-me nessa definição, diria que o realismo de Fogwill responde a uma obsessão com o mundo material que aparece desde seus primeiros contos: salta aos olhos de qualquer leitor uma obsessão pelo detalhe, pelas descrições minuciosas de espaços, objetos, mecanismos, um saber técnico que ele faz questão de demonstrar a cada momento; como um desdobramento disso, uma obsessão pelo cálculo de todo tipo, de tempo, de distância, de objetos, de dinheiro; ainda como mais um desdobramento, uma obsessão com horários e datas que situam exatamente quando aconteceram as coisas; um último e fundamental: uma obsessão por reproduzir a língua real, a fala de cada tribo, de cada classe, de cada geração, a língua argentina em todas suas modulações contemporâneas. Esse olhar obsessivo quer extrair da realidade o mistério que ela guarda, um enigma a ser decifrado na materialidade das coisas, como neste conto de *Pájaros de la cabeza*:

Examinou várias vezes o texto. Depois buscou a sua direita o outro telegrama, leu-o de novo, comparou ambos, pensou na ineficiência geral dos serviços públicos e acendeu um novo Camel. Depois comparou as beiradas superiores dos telegramas: havia em ambos uma faixa codificada, depois um texto impresso que dizia “urgente codificado” e dois espaços que diziam “hora de emissão” e “hora de recepção”. Comparou: o primeiro telegrama foi emitido às 22:00; o segundo fora emitido e recebido às cifras 23:33. Segundo esse último – o assinado em plural – a mãe estava grave. Segundo o outro, enviado antes, a mãe estava morta. Um deles seria o verdadeiro. Qual? Mais uma vez leu, mais uma vez comparou. Calculou: sua mãe estava morta ou não estava morta (1995b: 24).

³⁰ Em *Las vueltas de César Aira*, Contreras se submerge no universo vertiginoso que Aira constrói em sua obra e também em seus textos críticos, procurando captar o mecanismo que o funda. Recentemente, ela tem se referido a esse mecanismo – por mais estranho que isso possa parecer em relação às fantasias de Aira – como realismo. Ela explica: “queremos ler aqui, na literatura de Aira, a invenção de um realismo, fórmula com a qual gostaria de poder aludir [...] ao desejo mais íntimo de uma arte com pressa de *chegar* ao real – ao ‘real da realidade’ – e que tem nesse desejo o motor que lhe dá impulso e continuação”. E em seguida pergunta: “será que isso seria suficiente para definir a singularidade do realismo de Aira?” (CONTRERAS, 2005: 20). A singularidade residiria, sem entrar nos detalhes da argumentação de Contreras, na maneira como o realismo de Aira “desloca o vínculo criativo entre o real e o artista: do *conhecimento* (da ordem da *representação*) para a *ação* (para a ordem da performance)” (25, grifos da autora).

O próprio ato de narrar adquire a forma de uma obsessão. “Para que narrar?” é uma pergunta que está embutida nas narrativas de Fogwill e sempre acaba aparecendo. Narrar, quem sabe, em busca de uma verdade, a verdade, que sua inteligência sabe antecipadamente impossível. Narrar “para operar sobre o comportamento, a imaginação, a revelação, o conhecimento dos outros”, ele afirma numa entrevista. “Talvez sobre o comportamento literário dos outros” (SPERANZA, 1995: 50). Narrar para bater recordes: seus relatos sobre a elaboração de um conto ou de um romance sempre incluem uma frase do tipo “foi escrito de uma vez só”. Ele se senta e escreve sem parar, por uma noite, dias, semanas, como se estivesse correndo contra o relógio. Depois corrige inúmeras vezes, para cada edição uma nova versão, mais e mais erratas. No final dos textos, marca uma data, como sinal desse primeiro impulso, impulso que não tem nada de intuitivo.

“Escrever é pensar”, lemos em *Vivir afuera*. O impulso que move a literatura de Fogwill é reflexivo, o mesmo impulso que move o sociólogo, uma vontade de saber, de ir além das capas superficiais da realidade, saber como ela funciona subterraneamente, como a caverna dos pichis, poder calcular suas rotas e desvios, entender os mecanismos do poder, denunciá-los e, ao mesmo tempo, afirmar cinicamente sua inevitabilidade. Costuma-se dizer que Fogwill escreve como escreve porque estudou sociologia, foi publicitário, consultor de mercado etc.. É possível. Mas podemos pensar também que existe um impulso anterior que o levou a se dedicar a cada uma dessas atividades e que move também sua escrita, e que, ao começar a escrever, Fogwill talvez tenha se dado conta de que, num certo sentido, a literatura é um saber mais verdadeiro, um saber sobre o não-saber, sobre a impossibilidade de dominar os mecanismos, sejam eles sociais, culturais, políticos, naturais, sexuais, que regem a realidade.

O que define o “realismo obsessivo” de Fogwill talvez seja isto: querer chegar ao fundo da realidade e saber da impossibilidade de fazê-lo. “Ninguém naturalmente vê para além de seu olho” (1995b: 13), diz o narrador de um de seus contos. Só que a literatura é artifício e por isso Fogwill insiste, por isso seus narradores estão sempre se

perdendo em digressões sobre temas tão variados quanto específicos, porque através dessa máscara do saber pode ser que a verdade venha a emergir, embora não como um retrato acabado, mas como partes do todo, que é o nome de um de seus livros de poemas, todo que nunca chega a se mostrar, todo que convoca incessantemente o escritor e ao mesmo tempo não deixa de escapar.

A Argentina é o enigma que está no centro dessa obsessão, a totalidade desde sempre perdida e irrecuperável. Quando Fogwill nasceu, a Argentina era um exemplo de modernização na América Latina. Mas mesmo nessa época, ela já era um enigma porque, embora contasse com níveis elevados de desenvolvimento econômico e social, “sua desembocadura política havia sido o populismo peronista e não a democracia representativa” (NUN, 2001: 1). Quando ele publica seu primeiro livro, o país está submerso numa ditadura que inaugurou, segundo uma expressão dele próprio, “a arte de produzir fatos que são irreversíveis” (1995: 29), arte que ganhará novos matizes na década de 90. A Argentina não será mais a mesma e o enigma agora será a irreversibilidade de sua decadência. Como solucionar esse enigma? Não há como solucioná-lo, parece afirmar Fogwill, mas apenas colocá-lo como questão, incansavelmente. Esse será seu “trabalho de argentino” (FOGWILL, 2002).

8.3. A pátria financeira

Em *La experiencia sensible*, Fogwill nos faz retornar ao ano de 1978, aquele mesmo em que ele dormiu com uma “muchacha punk” em Londres. Aqui também se realiza um inusitado deslocamento espacial: o romance narra a viagem de uma família de argentinos endinheirados a Las Vegas. A ele se acrescenta um deslocamento temporal, já que o livro foi publicado em 2001. A narrativa se desloca, então, temporal e espacialmente – ao passado, durante a ditadura, e a Las Vegas, “a meca do jogo” – e, ao se deslocar, dá uma volta de parafuso nos acontecimentos de horror daquela época, levando-os para um outro terreno, o do jogo; ao mesmo tempo, deixa em evidência

Las Vegas, 07 de outubro de 2004.

LASA 2004: nunca vi lugar mais insólito para um congresso de literatura. Pena que não deu para apresentar um trabalho sobre *La experiencia sensible*.

o quanto os anos menemistas devem a esses anos de “plata dulce”, o quanto da cultura do consumo e do individualismo já estava implantado nesses anos finais da década de 80, indiferente à violência que a sustentava. Narrado de uma perspectiva presente, *La experiencia sensible* nos mostra que ali se encontra a gestação de um estilo de vida que irá se estabelecer definitivamente na década de 90; surpreende-nos com certas sensibilidades em comum entre esses dois tempos, afinidades que estão inscritas na superfície de uma série de experiências tácteis, visuais, sonoras, olfativas e degustativas, como o sabor dos doces artificiais americanos, o perfume usado pela babá ou a textura dos tapetes que cobrem o chão do hotel.

Graças ao dólar barato, uma família de argentinos, os Romano, pode se dar o luxo de passar as férias em Las Vegas, levando inclusive uma babá para cuidar dos filhos. A viagem, no entanto, não é propriamente uma escolha: eles vão para o exterior porque são obrigados a alugar, “por compromissos de negócios” (8), sua casa em Punta del Este para a família de um brigadeiro. Esse detalhe, como alguns outros na narrativa (a informação de que Romano foi vítima de uma escuta telefônica pelos militares ou o comentário sobre a possibilidade de que uns argentinos que viajam no mesmo avião que a família Romano sejam dissidentes políticos), remete aos acontecimentos na Argentina enquanto os personagens flutuam pela realidade pasteurizada dos aeroportos, corredores, halls, salões de jogos, elevadores, quartos de hotel. No entanto, é preciso assinalar, essas realidades não se apresentam dicotomizadas na narrativa, mas misturadas, como se de certa forma elas fossem uma coisa só, cada uma das sensações e pensamentos que percorrem a narrativa fossem parte de uma mesma experiência.

Essa experiência será transformada, por meio da poderosa alquimia de Fogwill, numa experiência legível para um olhar contemporâneo. A narrativa começa no aeroporto de Miami, primeira escala da família Romano, que faz um lanche enquanto espera o anúncio de embarque pelo alto-falante. A descrição do aeroporto, com seus bares, free shops, multidões de turistas circulando para cima e

para baixo, assim como posteriormente a descrição do hotel, dão uma sensação de contemporaneidade. Isso se deve ao fato de se tratar de espaços que se tornaram ícones do mundo globalizado, espaços que se modernizaram ao longo dos anos, mas continuam essencialmente iguais. O Paradise, por exemplo, hotel em que ficará hospedada a família Romano, é um típico hotel-cassino, como serão dali em diante a maioria dos hotéis de Las Vegas: arquitetura suntuosa, o jogo ao alcance das mãos a qualquer hora do dia, serviço eficiente e garantia de segurança. Quando chegamos à página 94, o próprio narrador explica essa sensação que viemos experimentando.

Para qualquer um que visitar Las Vegas pela primeira vez depois de cinco, dez ou vinte anos da passagem dos Romano pelo Paradise – que não existe mais –, a cidade – com uma população duas vezes maior –, seus hotéis – triplicados em número e quintuplicados em sua quantidade de lugares – e o negócio do jogo – quinze vezes maior e com margens de lucro duplicadas – não serão mais assombrosos do que para qualquer visitante desses anos mil novecentos e setenta e sete e setenta e oito (2001: 94).

A intervenção do narrador se dá a partir de uma perspectiva futura, que é a do leitor, reforçando a sensação de continuidade entre um tempo e outro. Assim como o narrador sabe do futuro dessa cidade, sabe também do futuro dos personagens, ao qual se refere diversas vezes. Do mesmo modo, tem total acesso a seus pensamentos e fantasias, que se misturam a seus próprios pensamentos e fantasias. À margem da descrição dos lugares e das ações, os comentários do narrador ocupam a maior parte da narrativa, divagando sobre o ato de narrar, mas também sobre religião, psicologia, moral, costumes, meios de comunicação, enfim, um amplo espectro de questões que ele desenvolve detalhadamente e que vão formando um panorama da lógica daquele mundo.

Assim, ele é capaz de discorrer durante seis páginas sobre uma estranha comunidade japonesa chamada *tonomoshi*, formada por familiares, vizinhos, amigos ou empregados da mesma firma que pagam “uma soma mensal, que passa a integrar um fundo considerado como propriedade comum do conjunto de membros” (102), e se reúnem uma vez por mês para realizar um complexo ritual ao cabo do

qual fica decidido, dependendo das justificativas de cada um, quem vai se beneficiar com um empréstimo do grupo. Transportada para Las Vegas, o objetivo da comunidade passa a ser apostar o fundo comum no jogo, de modo que cada participante recebe mil dólares mais 1% de sua contribuição ao fundo para jogar durante dezesseis horas. “A meta da jornada, como sempre na vida, era ganhar o máximo possível” (105), afirma o narrador.

A última reunião era celebrada ao amanhecer, cumprida a décima sexta hora da partida dos grupos de *agosamotokashi*: ‘últimos caçadores da noite’, segundo a tradução para nossas línguas. O dinheiro que cada um tivesse ganho, ou tivesse conseguido proteger da voracidade da banca dos cassinos, retornava ao fundo comum, que nesse momento era repartido entre os membros proporcionalmente às ganâncias que cada um obtivera em suas dezesseis horas de jogo.

Nem todos assistiam a esse último encontro. Alguns perdedores tinham se suicidado e outros estariam em seus quartos, bebendo por conta do hotel e imaginando a fórmula menos vergonhosa de se afastar para sempre da vista de todos que chegaram a conhecê-lo (105).

Quando não fala em nome próprio, o narrador privilegia os pensamentos de Romano, chefe da família, que reproduzem uma série de lugares-comuns da classe dominante da época, embora com algumas particularidades, já que não se trata nunca na literatura de Fogwill de criar tipos. “Romano é uma dobradiça num capítulo monstruoso do capitalismo argentino. E pode sê-lo porque o romance lhe dá duas caras: uma de serenidade relativa diante de uma demência social pela ganância imediata; a outra do insultante dispêndio desses anos loucos” (SARLO, 2001: 31). Situada acima do bem e do mal, voltada para a conservação de seus próprios benefícios, indiferente ao que se passa a sua volta, seja a violência da ditadura, naqueles anos, ou a exclusão de um capitalismo selvagem, mais recentemente, essa é a classe a que pertence Romano, que “havia sido educado”, nos diz o narrador, “sob a ordem de que todo saber é especializado e de que o natural da vida é que cada um saiba o que deve saber e nada além disso” (31).

La experiencia sensible expõe o pensamento de uma classe dominante que não vê problema numa sociedade fundada na exclusão, assim como não vê problema em que o Estado tenha que recorrer ao

terror quando estão em xeque seus privilégios. Tudo parece natural, como é natural que no jogo haja ganhadores e perdedores. Na verdade, ela parece efetivamente não *ver* o problema, isolada em hotéis, casas de praia ou casas de campo, preocupada em resolver seus problemas e realizar suas fantasias. Mirtha, a esposa, entra num “transe hipnótico” diante do free shop, soltando gritinhos de “Caaalvin” e “Reeevlon”. Romano tem “flashes involuntários com imagens de aparelhos de fax, seus teclados e indicadores luminosos” (99) durante a relação sexual com sua mulher e fantasia que o aparelho poderia significar “a realização do sonho da mítica unidade familiar”:

Em casa, na casa de campo e na casa de praia, podiam passar dias inteiros compartilhando um espaço, mas cada um fechado em seu próprio tempo. Um tempo telefônico que o expatriava para os negócios, expatriava sua mulher para as fofocas da gente do clube e expatriava as crianças para a planificação de visitas e passeios com os amigos e com os pais de seus amigos (110-111).

A imagem do fax é anacrônica, mas a fantasia é muito atual e em grande medida se realizou na última década com o advento da internet, que veio revolucionar nossas referências espaço-temporais. Individualismo e consumo definem esse novo espaço para onde querem se expatriar os Romano, enquanto a antiga pátria vai se tornando um espaço cada vez menos necessário, um estorvo para o fluxo do capital. Da tríade que ela compunha com a família e a propriedade, só os dois últimos sobreviveram, e mesmo assim precariamente, na nova ordem mundial. O narrador se refere ao futuro de Chachi e Magali, os filhos de Romano: o rapaz se dedica a comprar e vender peças de computadores – compra na Ásia e vende na Argentina por um valor três vezes maior; sua mulher fica em casa, cuidando das filhas; a moça, depois de terminar com o namorado e tentar o suicídio, viaja para a Índia e se torna membro de uma seita hindu.

Na pátria financeira da década de 90, cuja gestação se iniciou durante a ditadura, responsável por aprofundar o predomínio do setor financeiro sobre o campo de decisões políticas, os valores morais mais conservadores se unirão a um amoralismo generalizado quando o

Rio de Janeiro, 17 de março de 2006.

Depois de um dia bloqueada, acordei mais bem disposta do que esperava. Isso porque me dei conta em algum momento durante a madrugada de que preciso colocar as cartas na mesa: não dá para reduzir os textos de Fogwill a meras alegorias nacionais, mas também não dá para escapar ao fato de que é um autor que tem uma relação belicosa com a Argentina. Seu realismo obsessivo tem como alvo as marcas, os lugares, as histórias, os nomes argentinos. Embora Eltit também esteja muito implicada com a questão chilena, não é a mesma coisa. Experimentei isso nos Estados Unidos, onde Eltit é muito legível, talvez até demais, enquanto Fogwill parece um ser de outro mundo. Vamos ver se agora o capítulo anda.

assunto é ganhar dinheiro. Nela sobreviverá quem aposta tudo nos negócios, como Romano, sem se importar com sua origem ou destino. A esses parece estar garantido o sucesso: “Como homem de sucesso, ao planificar cada um de seus atos, apostava a que mais uma vez seu desenlace favorável reivindicaria, de uma maneira ou de outra, a legitimidade do lugar que lhe correspondia no mundo” (79).

Romano vive num presente eterno, supondo que nunca nada vai se modificar essencialmente, como acontece com a cidade de Las Vegas. “– Política...? – Romano fingiu uma gargalhada. – É... Política... Tudo chega no seu devido tempo... Você vai ver que a gente não vai morrer sem ver de novo os políticos... – Comitês? Sindicatos? Motins? – riu com sinceridade Romano” (127). Não existe para personagens como Romano a possibilidade de que o estado de coisas que lhe traz tantos benefícios se altere. A “plata dulce” na ditadura, assim como mais tarde a paridade com o dólar na era Menem, sustentou a ilusão argentina de fazer parte do Primeiro Mundo, daí a sensação de onipotência dos membros dessa classe, que “viveram imaginando o futuro como um crescendo de riqueza e dominação” (31).

La experiencia sensible aponta, no entanto, para um ponto cego dessa onipotência. “Como poderia um homem, um verdadeiro homem, confessar a si mesmo ‘eu não posso?’”, pergunta o narrador. Nessa viagem a Las Vegas com a família, Romano vai se deparar em alguns momentos com esse limite. Afinal, seu dinheiro não o torna menos vulnerável à língua estrangeira que ele desconhece. “– *I can’t speak... – Pardon... – Excuse me... – Sorry... I am an Argentine...!*”, ele é obrigado a confessar. Ou ao isolamento de seus filhos e da babá, que sabem falar inglês muito bem e logo no início da viagem se fecham num mundo à parte. Também não o torna menos vulnerável diante de um sistema muito mais poderoso do que ele, como o do cassino, com suas câmaras que controlam tudo e seus subterfúgios para tirar o máximo de dinheiro de seus clientes. Finalmente, não o torna menos vulnerável diante da morte, referência constante ao longo de todo o romance.

La experiencia sensible termina com uma pergunta: por que se joga? Análogo ao ato de jogar, o ato de narrar revela um ponto irreduzível de sem-sentido. Por que narrar se “o mundo continuaria criando milhares de respostas melhores do que qualquer uma das que a gente possa estar perdendo tempo imaginando” (158)? Por que voltar a esse ano de 1978? Entre outras coisas, como vimos, para tornar visível uma ligação subterrânea entre passado e presente, ligação que passa por uma experiência sensível, uma experiência complexa em que o econômico, o político, o sexual e o cultural se misturam. Num texto intitulado “Tiempos de memoria”, o crítico Oscar Terán distingue dois tipos de memória: uma que é “a tentativa de embalsamar os fatos do passado para construir um panteão reconciliado” e outra que “se coloca a serviço da justiça” e “nos restitui um fio de sentido” (2000: 11-12). A memória que a narrativa de Fogwill produz não cumpre nenhum desses dois objetivos, nem o de restituir e muitos menos o de reconciliar. Não há nada nela dos “valores do humanismo” aos quais nos remete Terán para justificar a necessidade de recuperar e conservar o passado através de uma memória restitutiva. Seu efeito é uma desestabilização dos sentidos fixados na memória coletiva, que coloca o passado como uma interrogação para o presente.

8.4. O cínico

Fogwill está longe de ser um humanista. É antes um cínico. Mas o que é um cínico? Um cínico é um debochado, um desaforado, que não acredita em nada nem em ninguém, que não poupa nada nem ninguém de seus ataques. Escrever sobre a narrativa de Fogwill é também escrever sobre Fogwill, o cínico, com seus sintomas, lapsos, efeitos e maneirismos, uma figura pública polêmica no campo intelectual argentino. “Dizem que Fogwill está louco, que é insuportável, que é melhor manter distância. No melhor dos casos dizem que [...] é um ‘provocador’. O que ninguém pode dizer é que seja bobo”, diz Daniel Link (2006). E continua: “Fogwill tem sempre alguma coisa a dizer contra o senso comum (principalmente contra o senso comum

Rio de Janeiro, 13 de janeiro de 2005.

Viver com Picasso
Hoje encontrei, no limbo de uma dessas mesas de centro enormes, um livro sobre os cadernos do Picasso. Me entusiasmei pensando que fosse ver letras, mas os cadernos, como deveria ter imaginado, eram de desenhos, rascunhos de obras. Mesmo assim, continuei folheando o livro até me deparar com um texto da Rosalind Krauss. Imediatamente fiquei curiosa. Muito melhor do que as imagens ou as frases do Picasso seria um bom ensaio sobre aquele livro. Digo isso como provocação porque sempre ouvi que primeiro os artistas, os escritores, os filósofos, a crítica depois, daí meu constrangimento em confessar que antes de ler um livro, qualquer um, passo pela orelha, procuro um prólogo ou posfácio, leio a quarta capa, e só depois, e nem sempre, vou ao texto. O comentário, até mesmo os menos inspirados, me fascina pela sua vocação intertextual, confrontando textos de tempos e lugares diferentes, tecendo relações inesperadas ou nem tanto, mas de qualquer maneira abrindo a obra, trazendo-o para mais perto do chão, dessacralizando-a. É como se dissesse, olha, esta grande obra, esta obra-prima,

progressista): ele decidiu viver fora de todo lugar preconcebido do pensamento”.

Em seu compêndio sobre a vida e a doutrina dos filósofos ilustres, Diógenes Laertios conta que um outro Diógenes, nascido em Sinope em torno do ano 413 ac, conhecido como “o cínico”, foi obrigado a deixar sua cidade e viver no exílio por ter adulterado a moeda corrente. Em Atenas, tornou-se discípulo de Antistenes – quem teria respondido ao comentário “És muito elogiado” com a pergunta “Que mal eu fiz?” – e passou a viver nas ruas, de favores de amigos e de esmolas, carregando apenas seu manto e uma sacola com sua comida. “Diógenes comprazia-se em tratar seus contemporâneos com altivez. Chamava de b́ilis (*kholé*) a escola (*skholé*) de Eucleides, e dizia que as preleções de Platão eram perda de tempo, que as representações teatrais durante as Dionisíacas eram grandes maravilhas para os tolos e que os demagogos eram os lacaios da turba” (LAERTIOS, 1988: 158). Conta-se também que andava de dia com uma lanterna acesa dizendo “procuro um homem!”; que certa vez, ao ver os guardiões de um templo arrastando um serviçal que roubara uma taça pertencente ao tesouro sagrado, teria dito “os grandes ladrões arrastam o pequeno ladrão”; que se masturbou em público dizendo que “seria bom se, esfregando também o estômago, a fome passasse”; que, censurado por ter falsificado dinheiro, respondeu: “foi numa época em que eu era como tu és agora, mas não serás jamais como sou agora”.

Fogwill, nascido em Buenos Aires em 1941, tem em seu currículo alguns episódios escusos, como a prisão no início dos anos 80, quando ainda trabalhava como publicitário. É conhecido por seu verbo ágil e impiedoso, que não poupa ninguém, nem a si mesmo. “– O tema da burguesia neoliberal que saqueou a Argentina está presente em outros livros seus. O que você sente em relação a esse grupo?”, pergunta um jornalista referindo-se a *La experiencia sensible*. “– Sinto ódio e desprezo”, responde Fogwill, “sem por isso deixar de reconhecer que são a minha classe” (FOGWILL, 2002b). Há sempre uma resposta desse tipo em suas entrevistas, que rompe com o politicamente correto, freqüentemente com brutalidade e escárnio. “– Por que você

também pode ser comentada, criticada, analisada. Nada mais monumental do que um clássico sem uma nota, uma introdução, uma cronologia do autor. Enfim, não era sobre nada disso que eu queria falar, mas sim da alegria de encontrar um texto da Rosalind Krauss naquele livro tão imponente e mais ainda por ele tratar da relação entre vida e obra. Afinal foi por isso que abri o livro em primeiro lugar, pensando sei lá por que que encontraria diários e mais uma chance de sondar as ambigüidades do gênero. O título do texto dizia algo assim como “Viver com Picasso” e, de uma maneira muito gideana, mostrava como Picasso foi construindo sua biografia a partir de sua obra, num processo inverso ao suposto pelos biógrafos. Terminava com uma frase que valeu a leitura: o importante não é como o artista constrói sua biografia, mas com que finalidade.

escreve, para além da questão estética? – Porque não consigo fazer outra coisa... sei lá. Não consigo. Se no mesmo tempo de escrever, pudesse produzir mais grana, produziria mais grana” (FOGWILL, 2006b). Nas entrevistas, assim como acontece na escrita, Fogwill se perde em digressões cheias de datas, nomes, referências a personagens, livros e acontecimentos da história argentina. “Do que mesmo a gente estava falando?”, acaba perguntando alguma hora. As frases não se completam, um assunto emenda no outro, num ritmo acelerado de pensamento que evita todo consenso, mesmo sob o risco de se tornar reacionário. “Você vai me desculpar. A idéia de justiça e a idéia de horror foram simplesmente... não tiveram produtividade nenhuma” (1995: 17). As mulheres são o alvo preferencial do deboche, o que lhe valeu também uma fama de machista: “Você... Qual o seu nome? Menina, tenta disfarçar essa cara de residente do Pinel que nunca viu um louco na vida! Você prefere que eu fale sobre Foucault ou Gramsci? Tudo bem: caguei para Foucault e Gramsci” (8-9).

Fogwill está entre os escritores contemporâneos que olham a realidade pelas lentes do cinismo, no sentido ambivalente que vai do conformismo cínico à irreverência kúnica, segundo a teorização de Peter Sloterdijk em seu “Crítica da razão cínica”. Tal como o filósofo alemão o entende, o cinismo não é uma manifestação individual e idiossincrática, mas uma espécie de *zeitgeist* contemporâneo que surge como resposta às falsas promessas da modernidade. Se o cínico um dia foi um ser à parte, isolado do mundo, na modernidade ele se tornou anônimo, integrado às massas. Sua atitude passou, inclusive, a ser considerada saudável, em oposição àqueles que persistem num olhar ingênuo sobre a realidade. É um realista e um individualista: sabe que suas crenças são falsas e seus atos inúteis, mas persiste neles mesmo assim, porque acredita que essa é a única forma de auto-preservação no mundo sem perspectivas em que lhe coube viver. Chega até a acreditar que é uma vítima do sistema e que está se sacrificando num mundo sem saída. Sloterdijk resume essa atitude com a seguinte fórmula: a falsa consciência iluminista. O cinismo “aprendeu as lições do Iluminismo, mas não as colocou em prática,

provavelmente porque não foi capaz” (2005: 5). Sloterdijk admite que seu próprio livro é fruto desse cinismo; ele próprio é herdeiro do espírito iluminista, cujos limites o século XX veio conhecer, só que ao invés de absorver esse cinismo, numa postura discreta e ao mesmo tempo conformista, ele pretende expô-lo em seus desdobramentos políticos e filosóficos, acedendo a uma auto-reflexão que teria se perdido na contemporaneidade.

Essa seria para Sloterdijk a postura kúnica que, resgatando o cinismo da Antiguidade, funciona como uma contra-ofensiva contra o cinismo contemporâneo. A idéia seria recuperar para a crítica ideológica contemporânea a tradição satírica que o Iluminismo abandonou ao optar por uma crítica respeitável, que não se deixa envolver em polêmicas “baixas”. A atitude kúnica tem como modelo a figura anárquica de Diógenes, atentando contra todos os valores estabelecidos, inclusive os da filosofia clássica, por meio da insolência. “Só uma teoria dessa insolência”, afirma Sloterdijk, “pode nos dar acesso a uma história política das reflexões combativas” (103). Disso se trata também em seu livro: reaver o espírito combativo dos antigos cínicos que iam para a praça pública defender uma forma alternativa de ver o mundo. Alternativa ao quê? Ao idealismo platônico que excluiu da cena do pensamento o materialismo “sujo” de um Diógenes. “O pensamento filosófico que optou pela seriedade desperdiçou as lições do cinismo antigo, subestimando a insolência e a provocação de seus gestos. O antídoto contra o neocinismo vem de sua origem kúnica” (AZEVEDO, 2004: 56).

Na apresentação que escreve para a edição americana da “Crítica da razão cínica”, Andreas Huyssen afirma que o livro deve ser lido como “uma tentativa de teorizar um aspecto central dessa cultura que viemos a chamar de pós-moderna, como uma intervenção no presente cujo objetivo é abrir um espaço novo para um discurso cultural e político” (SLOTERDIJK, 1987: x), daí “as tensões e oscilações entre apocalipse e esperança que o texto se recusa a reconciliar” (xxiv). Também no âmbito de reflexão sobre o pós-moderno, ao se debruçar, no capítulo 4 de *The Return of the Real*, sobre o que ele chama de

Los Angeles, 28 de maio de 2004.

Por que não pensar os anos 90 entre a melancolia e o cinismo? Pode ser útil o livro de Sloterdijk, *Crítica da razão cínica*.

“arte da razão cínica”, Hal Foster assinala que seu terreno foi preparado, por um lado, pelas simplificações da crítica ideológica e, por outro, pelo ceticismo extremo da crítica desconstrutivista. A atitude kúnica, assinala Foster, está sempre oscilando entre a desestabilização dos valores culturais e políticos estabelecidos e a desconfiança do dogmatismo da crítica ideológica, podendo deslizar a qualquer momento da crítica ideológica para o desdém e da desconstrução para a cumplicidade.

Fogwill é uma presa improvável para essas armadilhas. Afinal, prefere o xingamento ao desdém e o sarcasmo à cumplicidade. É um agonista, como sugere Horácio González, em constante luta para “colocar em pratos limpos aquilo que as pessoas fingem, aquilo que as pessoas aparentam às custas de desviar o que realmente são” (1995: 52). Embarcando no clima que domina a Argentina na década de 90 – essa nação que sobrevive cinicamente graças a seu próprio desmantelamento –, Fogwill irá, não obstante, criar uma “ilha de resistência” (AZEVEDO, 2004: 70) nesse marasmo cínico. Com sua insolência kúnica, ele irá criar uma distância crítica quando toda distância crítica parece impossível, uma exterioridade quando toda exterioridade parece impossível, só que isso às custas de ficar, citando de novo Link, um pouco louco, como aquele cínico de Sinope. “Me analisei dezessete anos, mais três de terapia de casal, mais dois que trabalhei na Associação Psicanalítica Argentina e outros dois passei estudando Freud para descobrir que era uma farsa. Nunca temi a loucura, ao menos não desde os dezoito anos”, ele conta a um entrevistador. “Até essa idade tinha um mecanismo que era como uma máquina de produzir loucura: gozava de mim mesmo com um barulho gutural na frente do espelho, como se fosse mongolóide. Até que um dia não funcionou mais”. Nesse momento, a entrevista é interrompida pela mulher de Fogwill. “Você está viajando de novo”, ela avisa. “Se não viajasse, não poderia pensar”³¹ (BOIDO, 2005), ele responde.

³¹ As frases em espanhol são “Ya te estás yendo de nuevo” e “Si no me fuera, no podría pensar”, cuja tradução literal seria “Você está indo embora de novo” e “Se não fosse embora, não poderia pensar”.

8.5. Vivir afuera

Em 1998, Fogwill lançou seu romance mais longo e provavelmente mais ambicioso: *Vivir afuera*. São quase 300 páginas que narram um dia na vida de seis habitantes de Buenos Aires e seus arredores – um dia em que vão caber três décadas. O romance começa com uma cena num bar: são onze da noite e um homem recebe um telefonema. É estranho que ele esteja no bar a essa hora, diz o narrador, porque esse homem costuma se recolher às dez da noite para se deitar e ficar “armando fantasias heróicas”, como uma em que ele está “dirigindo um ação de comandos na Quinta Presidencial de Olivos” (1998b: 9). As letras em itálico que se seguem indicam ao leitor que se trata da tal fantasia: uma invasão à residência presidencial durante um dos governos de Perón. Terminada essa seqüência, voltamos ao bar. O homem vai atender o telefonema e do outro lado alguém lhe diz: “devo te avisar que já está na tua hora de acordar” (12). Ele lembra então que está atrasado, que já são seis horas e que às oito tem um encontro marcado com uma mulher. A narrativa se interrompe nesse momento e ficamos sabendo que tudo o que acabamos de ler, tanto a cena do bar quanto a fantasia heróica, faz parte de um sonho do personagem.

O sonho deve ter ocorrido entre 1958 e 1959. Os acontecimentos do sonho – aquelas mesas e aquela gente petrificada em volta – devem pertencer aos anos cinquenta e três ou cinquenta e quatro. Sua evocação do sonho se produziu ontem, depois de um encontro de ex-alunos do Liceu. O relato do sonho foi composto esta manhã mesma de 1994, enquanto pensava na imagem – sonhada – daqueles corpos cravados em suas cadeiras (13-14).

O parágrafo acima nos dá uma idéia da condensação temporal que o romance deseja produzir: todos os tempos se desdobrando de um mesmo tempo. Não se trata de encaixar uma história dentro de outra história, um tempo dentro de outro tempo, como se fez tradicionalmente desde Homero, esclarece o narrador, mas de narrar uma história encaixada no interior de si mesma. “Justo no centro de si

mesma e não num pedaço de outra história que a contém” (13). O paradoxo é formulado pelo próprio personagem através do seguinte teorema topológico, supostamente extraído de um relatório da revista *Scientific American*: uma bola de material suficientemente flexível e de extensão suficientemente grande – tão grande talvez como um planeta ou como o universo – dobrando-se sobre si, tal como se dispõe um par de meias antes da viagem, até aceder a uma enésima dobra ao cabo da qual apareceria inesperadamente um setor do lado interno da bola, como uma lingüeta. Do mesmo modo que a lingüeta que emerge da bola faz parte da própria bola, ainda que a bola seja um objeto fechado, a história que surge de dentro da história é parte dela e não uma história diferente.

Como ler a descrição dessa operação topográfica impossível que encontramos no início do romance? Talvez como uma espécie de analogia da construção narrativa. Para Wolff, o personagem a quem pertence a lembrança do paradoxo, ela remete à possibilidade impossível de contar várias histórias que são na verdade dobras de uma mesma história. Remete a uma totalidade impossível, um relato que possa integrar passado e presente, em que o passado se torne imediatamente presente, simultaneamente presente. Para esse personagem, a memória é uma obsessão, a memória que sempre se perde, cujas lacunas e inconsistências não se consegue evadir, uma memória feita de fragmentos que nunca chegam a se juntar. É assim que ele vai esquecer, por exemplo, que faz trinta e cinco anos, e não vinte e cinco como tinha pensado, que ele se formou no Liceu. Vazios como esse de memória serão constantes, assim como suas tentativas de recuperar momentos de seu passado que insistem em lhe escapar.

Tentava lembrar e em sua memória se confundiam diferentes imagens noturnas e invernais: o ano sessenta e oito, o ano setenta e três, setenta e sete, oitenta e cinco: sempre houve épocas disponíveis para situar essas aparências de patetismo noturno e invernal. Podia calcular razoavelmente que nunca tinha visto cenas como estas: latino-americanizadas, televisadas, supervisionadas do céu. Mas sentia que sim, que já tinha visto, e que talvez estivesse escrito em algum lugar e que poderia encontrá-lo se valesse a pena vasculhar seus papéis (41).

Los Angeles, 04 de novembro de 2004.

Aula do Gabriel Giorgi:

Fogwill y la política de la pose – juego provocador – agujerear los lugares comunes de la izquierda cristalizada. *Vivir afuera*: desamparo/precariedad/intemperie – desbarata la diferencia entre incluidos e excluidos – herencia: papeles de los setenta – años 90/ fin de los 50: sueño que no se cumplió del peronismo – poder de la escritura de traer la voz de los muertos – Pichi: nacionalismo como lugar de resistencia – referencia a Osvaldo Lamborghini: lengua y goce.

Os anos setenta emergem constantemente na cena contemporânea. “Veio à mente de Wolff a frase ‘alguma coisa eles devem ter feito’ e tentou identificar a época em que aquela frase havia começado a circular. Era mais fácil representar-se o número 1976 do que calcular o intervalo de tempo transcorrido até o momento” (231). E em outro trecho: “Lembrando parece tudo igual, pensava Wolff, enquanto comparava o final dessa manhã de 1994 com qualquer uma das cenas dos anos setenta que, de tão iguais, se confundiam em sua memória” (275). Aquilo que em *La experiencia sensible* será narrado de maneira mais concisa e precisa – uma certa continuidade perversa entre tempos diferentes – já está teorizada aqui, formulada como leitura da história argentina recente por um outro personagem, o judeu Saúl: “Você percebeu que se os caras do Exército e da Marinha não tivessem matado milhares com o rosário e em nome de Deus, esses aqui não estariam indo a El Cielo todas as noites...?” (171). Através do olhar paranóico de um judeu ressentido, vem à tona a relação entre um estilo de vida dos anos 90 e o horror de tempos passados:

todos sabiam muito bem que era muito mais prático e menos perigoso deixar você encapuzado com uma televisão, um gravador, um contrato de parcelas hipotecárias, um cartão Mastercard, um consórcio para o carro e um monte de ordens de viajar, de fazer, de se drogar, de se divertir... Bom... Tiveram que mandar os schwartzes brincar de nazistas para garantir que esse outro capuz funcionasse direito: mais barato, sem má propaganda internacional, sem ter que depender de schwartzes que talvez um dia se voltassem contra eles próprios e os seqüestrassem (Idem).

O passado retorna também na figura do Pichi, ex-combatente das Malvinas que “vive fazendo planos para invadir de novo” (176) e sobrevive traficando drogas. O sonho de ser malvineiro, enunciado no final de *Los Pichiciegos*, ficou para trás, ou melhor, foi adiado para um futuro que possivelmente nunca chegará. Enquanto isso, é preciso sobreviver num mundo em que não se pode confiar em ninguém, um mundo vigiado, onde todos os negócios são suspeitos, onde a legalidade se tornou uma coisa do passado, mundo antecipado pelo relato da guerra subterrânea. Só que em *Vivir afuera* não sobraram nem mesmo aqueles laços efêmeros de solidariedade que sobreviviam

em *Los Pichiciegos*. Restou apenas a paranóia e a desconfiança. “Nunca se esqueça disso Susi: tudo o que se fala, se fala devagar e em campo aberto, aqui no meio do campo, ou no banheiro do motel com o chuveiro aberto no máximo. Sempre certa de que não haja fiozinhos embutidos, microfones nem nada que possa parecer elétrico, ou de rádio ou meio estranho” (251), diz o Pichi a sua namorada.

Além de condensar presente e passado, *Vivir afuera* pretende também integrar todos os espaços do presente. De que presente? Os anos 90 na Argentina, um “momento histórico em que o Estado e sua ordem simbólica se mostram esvaziados [...] e atravessados por uma corrupção tão cotidiana como funcional” (GIORGI, 2004: 176). No início do romance, estamos num carro com Wolff e alguns de seus ex-colegas do Liceu, voltando de carro para Buenos Aires depois de um encontro de ex-alunos. “A um passo da estrada, Susi fuma. Pita com força o Jockey Suave que encontrou num bolso alto de sua jaqueta jeans, apostando em que o calor da brasa esquentará suas mãos, a boca, o peito e até o próprio ar da casinha” (17). À margem da história de Wolff, Susi fuma esperando por Pichi e Mariana. Mariana, uma prostituta aidética, paciente de Saúl, vai ter um caso com Wolff, um jornalista que já foi do exército, envolvido com tráfico de armas. Não se trata apenas de histórias que se entrecruzam, mas da possibilidade de que todos esses espaços sejam um mesmo espaço, sem um centro preciso, em que circulem as drogas, os negócios, o dinheiro, as doenças, as teorias, numa economia eficiente e ao mesmo tempo igualmente perversa para todos os personagens.

Quem vive fora?, interroga o romance. Quem pode ficar fora dessas redes de poder? Centrando sua leitura na voz do escritor judeu, que está morrendo de AIDS e cujos manuscritos vão parar nas mãos de Saúl, Gabriel Giorgi lê no romance de Fogwill certas “zonas de exceção”, “zonas que já não se restringem aos bairros marginais nem a certos grupos tradicionalmente estigmatizados, mas que atravessam todo o espaço social e colocam em relação linguagens, corpos e indivíduos que antes teriam ficado mais firmemente segmentados ou divididos” (GIORGI, 2004: 176). Trata-se de um território controlado e

regulado por redes de segurança – como vemos no fim do romance em que as ações dos personagens são intercaladas por uma voz anônima que descreve operações de vigilância – onde, não obstante, há lugar para “eventuais ameaças” e “possíveis zonas de politização”. Esse é o papel do manuscrito do escritor: introduzir uma voz que ameaça a ordem com sua doença, sua homossexualidade e sua letra desaforada. “A voz do ‘judeu errante’ [...] ressoa como testemunho de uma experiência num mundo em que nenhuma singularidade é tolerada” (179).

Embora, como assinala Giorgi, o romance mostre que no mapa urbano contemporâneo “os marginais e os integrados, os ‘ilegais’ e os ‘legais’ se misturam e intercambiam posições” (176), há uma margem que não se indefine completamente, há uma fronteira de exclusão à qual pertencem Pichi, Susi e Mariana; há Buenos Aires, a capital, com seus cafés e sua pequena burguesia, e há Varela, o subúrbio que fala outra língua e tem outros códigos. Esses excluídos desejam se integrar e acabam se integrando, através do tráfico e da prostituição. Eles vivem fora, mas vivem dentro também. Nesse circuito aparentemente indiferenciado, as marcas se fixam na língua. É na língua que Fogwill recupera certas diferenças e certas marcas da exclusão; na língua se afirmam certos abismos e se identificam os intrusos. Há inúmeros exemplos no romance do peso que têm as palavras, da diferença no uso que uns e outros fazem delas. “Traduzo para você porque você é de Varela” (260), diz Wolff a Mariana. E ela: “Claro... Na Capital não existem... Mas na província os zorros são inspetores de polícia” (99). Em outro trecho, sobre o Pichi: “– A coca, o ácido, as anfetaminas são uma merda, são drogas inglesas... Que algo fosse inglês era o pior que o Pichi sabia dizer” (36). Cada território tem sua língua, seu vocabulário próprio, que deixa suas marcas em quem passa por ele:

Como “pagão” ou “herege”: quem as conhece desde pequeno? Agora que o padre começou a usá-las, a mania pegou entre os garotos, que as usam como xingamentos para reclamar de um fora ou de um gol contra, e entre as velhas para se queixar das brigadas de Edesur que cortam as conexões e as deixam sem eletricidade para as geladeiras quando chega o verão. Ou como as palavras que trazem de Quilmes e La Plata os que estiveram presos: “*quilú*”,

“yuta”, “piloncho”, “guarracera”, “lotubo” – o vinho – “tranchiar” – dar alguma coisa em troca –, “exfama”, “covani” (51).

Fogwill, conta a lenda, escrevia os horóscopos que acompanhavam os chicletes Bazooka. Algo dessa voz do futuro se reproduz no caráter antecipatório de sua literatura. Afinal, não ecoam no título desse livro, publicado quando os efeitos do menemismo apenas começavam a ser avaliados, aqueles gritos de alguns anos depois, “*que se vayan todos*”, quando a Argentina, como na imagem da bola, se virou sobre si mesma e encontrou seu ponto de impossível conciliação? Neste romance, Fogwill parece buscar, mais obstinadamente do que nunca, um ponto de onde falar desse enigma que a Argentina se tornou, buscando uma voz que venha de um não lugar, numa espécie de utopia negativa: ser a voz de fora, que esteve em Londres, em Las Vegas e que em *Vivir afuera* encena o paradoxo de ser o fora do dentro. “Não sei se está tão louco” (172), diz um personagem referindo-se ao escritor. O escritor vai ser essa voz de fora, seja na figura de Tamborini, com ecos de Lamborghini, o judeu aidético, escrevendo sua prosa abjeta num fora de toda lei, ou de Quique Frog, um enigmático personagem, cujo nome remete evidentemente ao do autor, Enrique Fogwill, e que é descrito nos seguintes termos:

Quique Frog é um cara essencialmente confuso, um pouco por essa astúcia que lhe deu fama de profundo de tanto embolar as frases e também porque está meio maluco [...] Frog é um dragão do qual nunca se sabe se não conseguiu se fazer entender porque nesse momento estava dopado ou se seu raciocínio e sua sintaxe falharam porque esse dia não tomou as doses indispensáveis para completar seu pensamento, ou porque, drogado ou abstinente, tanto lixo enfiado durante décadas no cérebro acabou obstruindo irreversivelmente os circuitos nervosos que comandam o tom afetivo, ou moral, ou como queiram vocês denominar isso que, como o instinto das espécies inferiores, ou as fobias impressas dos vertebrados, dispara nos humanos um mecanismo de fuga ante a aparição do reflexo de sem-sentido em quem presta atenção no seu discurso (261).

Vivir afuera fascina pelo jogo de tempos e espaços diferentes que se tornam um só na ambição de dar conta da Argentina dos anos 90. Fogwill faz uma espécie de condensação da época: AIDS, corrupção, vigilância, prostituição, terrorismo, pobreza. Condensa também

Phoenix, 10 de outubro de 2004.

Dividir a tese em três partes:

1. Memória

Vivir afuera – os anos 90 e os buracos da memória – pós-ditadura/pós-trauma – como contar a história? – *En otro orden de cosas* – romance da transição: *Los vigilantes*

2. Mercado

Mano de obra – novos espaços, novos corpos: transgressão das leis do mercado – crítica e mercado – pós-modernismo e globalização – leituras de Noll

3. Sujeitos

O lugar do escritor – luto e melancolia – *Berkeley em Bellagio* – o encontro com o outro

passado e presente, a década de 70 e a de 90, relendo uma a partir da outra, sem poupar nada nem ninguém. “Fogwill se lança a inquirir – santo inquisidor mortificante – sobre o que seriam as roldanas escondidas que colocam em movimento as maquinárias caladas da vida. E o que é ainda mais estremeceador, da história nacional recente” (GONZÁLEZ, 1995: 52). Desde os anos 70, Fogwill vem abrindo feridas através de seus contos que, republicados em novas edições, nos lembram da atualidade desse passado. Em outro movimento, seus romances mais recentes, como *En otro orden de cosas* ou *La experiencia sensible*, se voltam para o passado com um olhar habilmente deslocado que faz dele uma interrogação em aberto. Em *Vivir afuera*, esses tempos se encontram e se confundem ao mesmo tempo que antecipam o abismo com o qual a nação se confrontaria no final de 2001.