

# Capítulo 1

## 1.1. Walsh

Em *Operación masacre* (1957), o escritor argentino Rodolfo Walsh une romance e testemunho para construir uma narrativa a partir de fragmentos resgatados do silêncio da história. O episódio narrado é o fuzilamento clandestino de alguns homens num terreno baldio de José León Suarez, subúrbio de Buenos Aires. Nessa assim como em suas narrativas posteriores, o olhar de Walsh se volta para a denúncia do autoritarismo dos que detêm o poder na Argentina. Seus textos não pretendem somente dizer o que a censura obriga a calar, mas visam dar um outro rumo à história. Não se trata simplesmente de reproduzir acontecimentos, mas de mostrar que o estatuto de acontecimento é concedido pelos vencedores e que é possível escrever uma outra história, como queria Walter Benjamin, a contrapelo da história oficial. Para isso, ele mistura gêneros, o policial e o testemunhal, ou talvez seria melhor dizer, inventa um gênero, que se situa entre jornalismo e literatura.

A obra de Walsh é atravessada pela urgência de dar voz àqueles que a história coloca à margem, enxergando em situações como o massacre de alguns homens a exceção que é na verdade a regra geral. “Dirão que o fuzilamento de José León Suárez foi um episódio isolado, de importância anedótica. Penso o contrário. Foi a perfeita culminação de um sistema. Foi um caso entre outros; o mais evidente, não o mais selvagem”<sup>1</sup> (WALSH, 2000: 194). Houve um momento em que essa vocação se tornou clara para ele: “*Operación masacre* mudou minha vida. Fazendo-o compreendi que, além das minhas perplexidades íntimas, existia um ameaçador mundo exterior” (WALSH, 2006). No prólogo desse livro, Walsh conta que a notícia do fuzilamento chegou a ele de maneira casual, quando jogava xadrez num café de La Plata. Ele se pergunta por que não ficou ali jogando

Rio de Janeiro, 14 de maio de 2005.

Hoje um amigo me escreveu:  
Quanto à tese, é aquilo mesmo; a tendência é falarmos mal da instituição, de que não podemos fazer o que queremos etc. etc., mas não caio mais nessa. Há muito, estou vacinado. O que fazemos, o que quer que seja, tem a nossa cara, o nosso limite. Se este é o da instituição, ou de seu lado mais antiquado e careta, é porque trazemos isso na gente também. A dificuldade, Paloma, é a mesma dos nossos livros... Como descobrir uma tese que tenha a nossa voz, a voz que nos atravessa. Isso, sim, sempre é o mais difícil, é o que temos de enfrentar. Mas é nisso que temos de apostar.

---

<sup>1</sup> Todas as traduções são de minha autoria, exceto quando a referência bibliográfica indicar uma edição em língua portuguesa.

xadrez, por que não continuou escrevendo literatura fantástica ou contos policiais. Walsh não resiste ao apelo dessa história que chega até ele por acaso, exigindo-lhe ação. O que aconteceu naquela noite de junho de 1956 poderia ter ficado enterrado, como milhares de outras histórias, se não fosse sua narrativa que traz a verdade à tona:

Não sei o que me atrai nessa história difusa, distante, cheia de improbabilidades. Não sei por que peço para falar com esse homem, por que estou falando com Juan Carlos Livraga.

Mas depois sei. Olho esse rosto, o buraco na bochecha, o buraco maior na garganta, a boca quebrada e os olhos opacos onde uma sombra de morte ficou flutuando. Sinto-me agredido, como me senti sem sabê-lo quando ouvi aquele grito dilacerador atrás da persiana.

Livraga me conta sua história incrível; acredito no ato.

O escritor responde a um apelo urgente, atravessado por uma história que o revolta. É impossível não contá-la. Essa é a missão da literatura: trazer à luz o que está nas sombras, denunciar a injustiça, falar pelos que não podem. Missão inadiável que transforma a vida de quem escreve, que vira tudo de cabeça para baixo. Esse é também o efeito que pretende gerar no leitor: um abalo de todas suas convicções. Benjamin dava como exemplo o teatro épico de Brecht, que obriga o espectador a tomar uma posição, tornando-o um colaborador. Para produzir uma obra com esse caráter, sustentava Benjamin, é necessário antes de mais nada que o escritor seja capaz de refletir sobre sua posição no processo produtivo e sobre sua capacidade de transformá-lo. Essa reflexão deve guiá-lo e ser transmitida ao leitor, para que a obra possa ser um veículo de transformação e não apenas um documento panfletário.

Essas questões preocupam Walsh. Ele se pergunta: para quem estou escrevendo? Ele quer ser lido pelo povo. Para isso escreve no periódico da CGT durante mais de cinquenta números. Para isso publica *¿Quién mato a Rosendo?*, juntando uma série de matérias escritas para esse jornal sobre o drama dos militantes operários. Preocupa Walsh a posição isolada do escritor, “como um semi-deus que está por cima de todos os conflitos, concedendo imparcialmente maldições e bênçãos” (WALSH, 2005: 60). Ele está à procura de uma

forma adequada para dizer o que precisa ser dito. Nessa busca, ele abala o sistema tradicional de gêneros, criando um híbrido que não cabe em nenhuma de suas categorias. Ecoam nela os debates sobre estética e política que dominaram o século XX de Lucács a Sartre, passando por Adorno, Benjamin, Brecht e muitos outros que se viram às voltas com a empreitada de equacionar esses dois campos da experiência. Na Argentina dos anos 60 e 70, sua obra foi para muitos a solução para essa equação. A crítica Maria Teresa Gramuglio resume da seguinte forma o que *Operación masacre* significou para sua geração:

era, em primeiro lugar, um texto de denúncia, que implicava os mesmos riscos da ação política; cumpria uma função que nesse momento julgávamos imprescindível: informar, ou melhor, *contra-informar*, revelar o que a imprensa burguesa ocultava; incorporava técnicas de outros gêneros; por sua difusão em periódicos populares, tivera canais de circulação não habituais ou alternativos, algo que também nos parecia necessário para fugir das armadilhas da absorção que acabavam neutralizando as vanguardas mais revulsivas; além disso, as variantes e agregados lhe conferiam um caráter instável, próprio da obra aberta, e questionador da fixação sacralizadora da arte tradicional (1986: 3, grifo da autora).

No primeiro “aniversário” do golpe militar na Argentina, em março de 1977, Walsh escreveu um texto que lhe valeu a captura e o desaparecimento: a “Carta abierta de un escritor la junta militar” é um documento das atrocidades realizadas pelo regime militar e um exemplo do papel desmistificador que ele conferia à literatura. “15000 desaparecidos, 10000 presos, 4000 mortos, milhares de desterrados são a cifra nua desse terror”, escreve Walsh na carta, “sem esperança de ser escutado, com a certeza de ser perseguido, mas fiel ao compromisso que assumi[ra] faz tempo de dar testemunho em momentos difíceis” (1981: 10). Escritor e militante, Walsh foi uma dessas figuras que ou foram eliminadas durante a ditadura ou se tornaram anacrônicas depois dela.

Vale insistir, no entanto, que mesmo para ele a relação entre literatura e política não se colocava de maneira simples. “Não encontro um modo de conciliar meu trabalho político com meu trabalho de artista, e não quero renunciar a nenhum dos dois” (Apud AGUILAR,

Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 2006.

Link em entrevista recente:

“Rodolfo Walsh es para todos nosotros una figura querida y emblemática. Lo que significa que usamos su nombre como emblema de un proceso complejo. Ese proceso supone el ocaso del campo intelectual como estructura relativamente autónoma. Así fue planteada la noción desde el comienzo por Bourdieu. Desde mi perspectiva, esa pérdida de autonomía es liberadora: nos permite leer en la literatura – hacer en la literatura, sostener en la literatura – concepciones de vida, es decir, experiencias”

2000: 10), escreve em 1968. A elaboração de uma literatura “anti-burguesa” ainda parecia uma tarefa executável, embora para isso, Walsh pensava, talvez fosse necessário abrir mãos dos meios tradicionalmente literários. O fato de que entre 1969 e 1977 tenham sido poucos os textos literários que ele conseguiu finalizar comprova os dilemas que a tarefa impunha. O escritor se debatia com o militante em torno de um problema não resolvido: o primeiro não conseguia se conformar com a idéia de deixar de escrever textos que o outro classificaria de literatura “burguesa”.

Mesmo assim, Walsh ainda apostava em “novas vias de expressão” para uma literatura que ele queria engajada. “Não sei quais são neste momento”, afirma. “Sei que para certo tipo de literatura operativa há vias, para colaborar com organizações de base, periódicos, etc. Em suma, é uma tarefa coletiva” (WALSH, 2005: 63). Essas palavras são de 1972. A repressão da ditadura traria impedimentos definitivos a essa tarefa. Nesses tempos difíceis, ele encontrará na carta um formato possível para comunicar o que parece incomunicável. Antes da “Carta abierta”, escreve “Carta a mis amigos” e “Carta a Vicky”, sua filha assassinada em setembro de 1976. A carta restaura a possibilidade de dar voz aos que não têm, os torturados e assassinados, estabelecendo com eles uma comunidade no sofrimento. É o último gesto do escritor militante.

Hoje a obra de Walsh fascina pelos caminhos inovadores que percorreu, mas ele parece uma figura de outro tempo. O escritor militante é um anacronismo, mas a busca por uma literatura que encontre formas de comunidade com o outro é mais atual do que nunca. Começo estas páginas fazendo referência ao autor de *Operación masacre* porque seu assassinato pela ditadura traz a marca simbólica de um momento de virada a partir do qual se tornou necessário reformular a relação entre literatura e política. Pensando em Walsh, em seus dilemas e certezas, na distância que há entre sua época e esta, diria que estas páginas se perguntam pelo lugar da literatura no presente, lugar incerto que seu assassinato prenunciou. Refiro-me sobretudo a uma perda de sentido (essa direção que a

noção de revolução assegurava e também esse sentido da arte para a vida que a vanguarda prometia) que desnorteia não apenas a literatura, mas toda a produção artística contemporânea. Como continuar pensando um lugar político para a arte e para a literatura face a essa perda?

## 1.2. Heranças

Pensando ainda em Walsh, diria que se trata aqui de acertar contas com uma herança, herança que se define pela crise da utopia vanguardista e revolucionária. “Uma herança nunca se reúne, nunca é uma consigo mesma”, afirma Derrida. “Sua suposta unidade, se é que ela existe, só pode consistir na *injunção* de *reafirmar ao escolher*. É preciso quer dizer é preciso filtrar, peneirar, criticar, é preciso escolher entre os vários possíveis que habitam uma mesma injunção. E habitam contraditoriamente em torno de um segredo” (2003: 30, grifo do autor). É preciso lidar com essa herança sabendo que ela nos situa e determina nosso horizonte, que ela reaparece quando menos esperamos, mas também desaparece, deixa que a esqueçamos ou, como sugere Derrida, que escolhamos entre seus vários possíveis. Essa herança nos convoca e nos provoca em torno de uma pergunta: o que fazer dela?

“Narrar depois”, expressão que serve de título para um livro publicado recentemente pela escritora argentina Tununa Mercado, condensa o desafio que percorre estas páginas: narrar depois da modernidade, da ditadura, da queda do muro de Berlim; narrar depois do fim, desse fim tão anunciado da história, da política, da arte. São muitos “depois” (só na minha estante: *After Foucault*, *After theory*, *After the Great Divide*, *Depois da queda*). Nesses “depois”, assim como no prefixo “pós”, manifesta-se a ambigüidade da relação do presente com o passado: ruptura e continuidade, vontade de separar-se dele e a impossibilidade de fazê-lo. “Narrar depois” é a expressão que Mercado encontra para nomear “essa noção de ter perdido uma modernidade” (MERCADO, 2003: 25). “Lembro-me das noites febris de estudante”,

ela escreve, “quando dois ou três nos reuníamos na véspera de uma prova e passavam diante de nossos olhos o ato gratuito de Lafcadio, a náusea sartreana, a tábua de metal arltiana, o Sísifo albertcamusiano” (23). Com a queda do muro de Berlim, evento onde ela situa o início de seu “depois”, o espírito moderno desapareceu e “transportou no mesmo barco naufrago a morte das utopias, da história, das vanguardas, da iconoclastia na vida e na arte, o fim, em suma, da revolução” (25).

Mercado pertence a uma geração de críticos e escritores que tiveram que aprender a narrar depois, que tiveram como tarefa começar a pensar esse tempo póstumo. “Em 1960”, Beatriz Sarlo narra num ensaio recente, “eu tinha 18 anos. Ingressava na Universidade de Buenos Aires após ter sido aprovada em um exame em que tinha citado alguns versos de Mallarmé, que eu absolutamente não entendia, mas amava” (2002: 39). Nessa universidade, ela aprendeu a ler, com professores como Borges, os modernos. Aprendeu também que a literatura e a arte são o fruto de um trabalho formal cujo fim é colocar-nos em contato com o desconhecido. Alguns anos depois (Sarlo situa a virada em torno de maio de 68), esse cânone e esse lugar privilegiado da obra de arte começariam a ser questionados. Sarlo é uma das que reivindica a necessidade de repensar os caminhos pelos que esse questionamento nos levou, daí que termine seu texto afirmando: “as artes e o discurso sobre as artes (a estética e a crítica) nos confrontam com problemas que não podem ser resolvidos pela ciência e pelo avanço técnico” (55).

À medida que foi se aproximando o final do século XX, muitos críticos se voltaram para uma revisão dos encantos e desencantos desse “depois”. Contra o postulado de que a arte teria mergulhado num tempo de puros simulacros, abandonando de vez a referência, Hal Foster escreve *The return of the real*, argumentando que nem a interpretação simulacral nem a referencial dão conta da arte contemporânea, uma vez que ela não pretende ser nem uma representação do real nem um simulacro auto-referente. Assim, o que a definiria mais precisamente – descontente tanto com a herança do

Los Angeles, 10 de dezembro de 2003.

As coisas caminham lentamente por enquanto. Comecei fazendo uma pesquisa bibliográfica sobre Eltit e consegui dois livros interessantes (um de artigos e outro de entrevistas), que pretendia ler até o final de novembro, mas acabei me dispersando com outros assuntos que ainda não sei muito bem como ou se entrarão na tese. Um é a elaboração de um texto metodológico partindo das discussões de *The return of the real*. A idéia é começar fazendo um fichamento de alguns capítulos que poderiam me ajudar a refletir sobre as tarefas da crítica hoje. O segundo é a monografia sobre Benjamin em que eu tinha vontade de discutir sua maneira muito particular de se situar entre crítica literária e filosofia. Acho que em ambos busco uma metodologia para a tese ou pelo menos um ponto de partida teórico. É fundamental nos dois casos a relação entre arte e história, não no sentido dos fatos, do conteúdo histórico da arte, mas de uma problematização da temporalidade histórica.

modelo textual da cultura como do realismo convencional – seria a noção de “realismo traumático”, “como se o real, recalcado no pós-modernismo pós-estruturalista retornasse como traumático” (FOSTER, 1996: 166).

Essa seria uma das formas encontradas pela arte contemporânea para lidar com suas heranças contraditórias. Ela – e também a crítica – estaria constantemente efetuando esse movimento de revisão, reconectando-se com o passado para desconectar-se do presente e antecipar o futuro. A possibilidade do novo estaria dada dessa forma, sem a necessidade de uma ruptura absoluta. A história da arte é feita não apenas de *reviravoltas*, mas também de *voltas*, defendia Foster. Ela se constitui não como linearidade progressiva, mas como dinâmica complexa de repetição e diferença. “Não há um simples *agora*: todo presente é não sincrônico, uma mistura de tempos diferentes; assim, não há uma transição temporal entre o moderno e o pós-moderno” (FOSTER, 1996: 207, grifo do autor).

*The return of the real* acabou se tornando uma referência não só para a crítica de arte, mas também para a crítica literária, na medida em que veio se ocupar de inquietudes comuns a uma e outra ao insistir, quando já ninguém parecia fazê-lo, que “existem neste tempo genealogias específicas de arte e teoria inovadoras” (FOSTER, 1996: x). Foster aborda os dilemas do pós-modernismo – “uma relativa desatenção para a historicidade da arte e um eclipse quase total dos espaços contestatórios” – sem deixar de ser um de seus defensores (do que ele chama de pós-modernismo de resistência em oposição ao pós-modernismo de reação<sup>2</sup>), posição que o distingue de outros críticos, inclusive de seus colegas da revista *October*, e o situa geracionalmente, como ele mesmo faz questão de assinalar:

Historiadores da arte proeminentes como Michael Fried, Rosalind Krauss e T.J. Clark diferem em método e motivação, mas compartilham uma profunda crença na arte modernista, e essa convicção é de certa forma geracional. Críticos

<sup>2</sup> “Hoje em dia, existe na política cultural uma oposição básica entre um pós-modernismo que procura desconstruir o modernismo e resistir ao *status quo* e um pós-modernismo que repudia o primeiro para celebrar esse último”, afirma na introdução de *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture* (FOSTER, 1998: xii).

formados no meu meio são mais ambivalentes sobre essa arte, não só porque a recebemos como uma cultura oficial, mas porque fomos iniciados por práticas que queriam romper com seus modelos dominantes. (xiii)

Foster é herdeiro do *boom* da teoria nos anos 60. Suas referências teóricas são, entre outros, Lacan, Barthes e Derrida. Mas, como ele mesmo assinala, sua relação com o chamado pós-estruturalismo francês está marcado pelo “interesse de um iniciado de segunda geração e não o zelo de um convertido de primeira geração” (xiv). Embora tenha sido fundamental para ele o encontro com um novo tipo de crítica e de política que surgiu nos anos 60, essa distância geracional lhe permite interpretar sintomaticamente, em vez de nostalgicamente, essas experiências. Do mesmo modo, permite-lhe enxergar afirmativamente a cultura do chamado pós-modernismo, apostando ainda na “preservação [...] de espaços para um debate crítico e uma visão alternativa” (xvii).

Foster termina seu livro perguntando: o que aconteceu com o pós-modernismo? Que destinos teve esse debate que “contestava [uma] política cultural reacionária e defendia práticas que tanto criticavam o modernismo institucional como sugeriam formas alternativas – novas maneiras de praticar a cultura e a política” (206)? Se ele parece ter perdido sua força de contestação, absorvido pela banalização da mídia e do mercado ou dissolvido na melancolia ou no formalismo, sustenta Foster, isso não significa que deva ser descartado como se tivesse sido uma moda passageira. Afinal, eu acrescentaria, sob esse nome se geraram algumas das discussões mais interessantes sobre cultura e política das últimas décadas, que deixaram como herança noções, interrogações e tarefas fundamentais. Talvez a principal noção seja a de instabilidade de todas as noções e uma desconfiança tácita em relação aos sistemas fechados e às soluções totalizantes. A principal pergunta, por sua vez, seria pelo sentido e o alcance dessa ruptura, o que ao mesmo tempo não deixa de ser uma tarefa para o presente: a possibilidade de pensar e conceber novos começos a partir das portas abertas pelo debate pós-moderno.

Los Angeles, 03 de dezembro de 2003.

Voltei a *The return of the real* por causa de uma aula do Ítalo Moriconi. Foi como ler outro livro. O *close reading* com a turma me fez ver de maneira muito mais clara a proposta geral de Foster de reconsiderar a relação entre arte, crítica e política. Ele aposta na idéia de um vínculo necessário entre crítica e arte inovadora e numa autonomia relativa do estético como recurso crítico. O lugar da crítica seria o lugar da vanguarda, enquanto articulação alternativa e resistente entre o artístico e o político.

### 1.3. Trauma

Trata-se também aqui de seguir o fio de um trabalho anterior: ao me debruçar sobre a literatura do exílio<sup>3</sup>, tentei explorar algumas fronteiras entre literatura e história em textos escritos a partir da experiência traumática desencadeada pelas ditaduras dos anos 70 no Cone Sul. Procurei mostrar como uma determinada situação política, marcada pela passagem da utopia ao luto, transformava-se em escrita, não só no sentido de uma escrita *sobre* o exílio, isto é, uma escrita que tematiza o exílio, mas também de uma escrita *do* exílio, no sentido de uma escrita à margem dos discursos dominantes, que trabalha com os restos de uma história que a memória da coletividade e dos sujeitos não cessa de ofuscar. Os quatro romances que estudei – *Novela negra con argentinos*, de Luisa Valenzuela, *La nave de los locos*, de Cristina Peri Rossi, *En estado de memoria*, de Tununa Mercado, *En cualquier lugar*, de Marta Traba – se situavam entre testemunho e ficção, num lugar possível de interseção entre literatura e política, embora já distantes daquele engajamento das narrativas de Walsh.

No caso de grande parte dos escritores do Cone Sul que deixaram seus países depois dos golpes militares, o exílio e a derrota caminharam juntos, assim como antes, caminhavam juntos o projeto individual e o projeto coletivo. O exílio foi um luto. Esse tipo de escritor, como afirma Noé Jitrik, “escreveu para uma geração que não era transportável porque a história não o é; escreveu pedagogicamente para uma geração e acreditando que esse grupo modelável pela literatura ou pelo pensamento podia estar chamado a uma certa responsabilidade transformadora” (1984: 269). Nesse sentido, o exílio foi traumático em mais de um sentido: foi trauma político, histórico, perda violenta de um projeto coletivo de transformação sócio-cultural; foi trauma subjetivo, interrupção de uma obra que pretendia um diálogo com seus destinatários, corte abrupto dos laços que davam sentido a

---

<sup>3</sup> Ver *A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul*, São Paulo: Annablume, 2004.

essa obra e também perda de confiança na reunião dessas duas esferas, a política e a subjetiva.

A literatura assume nesse momento a função de elaborar uma experiência traumática. As narrativas pós-golpe referem-se a eventos que marcaram a história de um sujeito e de uma comunidade. Sua questão fundamental é como narrar esses eventos. Isto é, como se distanciar do trauma para poder narrá-lo e torná-lo comunicável. O drama está em colocar-se cara a cara com a experiência traumática, deixando que ela aflore na escrita. Jorge Semprún narra em *L'écriture ou la vie* a impossibilidade de escrever sobre os horrores do campo de concentração logo que a guerra acabou. Somente quase vinte anos depois, foi-lhe possível escrever a primeira narrativa. “Eu me afogava no ar irrespirável dos meus rascunhos, cada linha escrita submergia minha cabeça debaixo d’água, como se estivesse de novo na banheira do campo da Gestapo, em Auxerre” (SEMPRÚN, 1997: 268).

O enfrentamento com a linguagem não é menos dramático. Como ir além da experiência individual? Como transmitir a dor? Em muitos relatos, temos a impressão de que quanto mais se tenta reproduzir o trauma, mais ele escapa, mais ele se banaliza. Muito facilmente, cai-se no lugar-comum, no clichê. Como reproduzir na linguagem a intensidade do trauma? A literatura do exílio, assim como a literatura da ditadura – assim como o fizeram os testemunhos dos sobreviventes dos campos de concentração –, enfrentam essa intensidade, recorrendo à palavra para sobreviver à experiência traumática e, ao mesmo tempo, para transmiti-la; enfrentam o real, esse limite da linguagem, esse impossível; enfrentam a pergunta pela possibilidade de escrever depois do trauma.

Recentemente ouvi Luisa Valenzuela indagar com perplexidade numa palestra na Biblioteca Nacional de Buenos Aires: o que a literatura tem a dizer sobre a realidade contemporânea? Era um texto longo, complexo, que parecia mais apto a ser lido do que ouvido, um cruzamento de várias leituras que convergiam para apresentar uma determinada concepção de escrita relacionada ao segredo, a uma busca das zonas ocultas da cultura e da subjetividade. No meio dele,

Los Angeles, 11 de dezembro de 2003.

Li numa entrevista recente de Luisa Valenzuela: “sei o que procuro: entender as perguntas que me faço”. Procuro uma pergunta e a possibilidade de entendê-la. A imagem da tese é a espiral. Nem linha reta, nem círculos concêntricos. A espiral, girando vertiginosamente em torno de uma pergunta.

havia um dilema, a pergunta sobre o lugar da literatura na contemporaneidade. Escrever é “uma tentativa desesperada de dar forma ao incompreensível sabendo que sempre haverá um núcleo, um caroço ou um miolo inabordável. Elemento imaterial, inacessível, inalcançável, que torna tão peremptória (e possível) a tarefa de escrever” (2002: 63), afirma Valenzuela. Só que a realidade contemporânea é transparente demais – tudo se sabe, tudo se diz, não há mistérios, não há segredos. O trauma está banalizado pelo bombardeio da mídia: torturados, refugiados, esfomeados são expostos diariamente à nossa compaixão e rapidamente esquecidos. Como narrar para além desse achatamento da realidade?

#### 1.4. Pós-ditadura

Essa pergunta se tornou urgente na década de 90, quando proliferou o discurso do fim das utopias, derrubadas com o muro de Berlim, símbolo da divisão do mundo em dois blocos ideológicos. O cenário mundial foi insistentemente descrito como globalizado, transnacional, submetido às leis do mercado. No caso de diversos países latino-americanos, os anos 90 terminariam de consolidar a abertura política e tornariam visível a implantação de regimes neoliberais, com as particularidades herdadas de contradições próprias a sua história. Tanto aqui como no resto do mundo, o discurso mercadológico predominou sobre o político. Tornou-se lugar-comum a constatação do fim dos ideais revolucionários e do desnorreamento das gerações presentes .

Com o fim das ditaduras e a queda do bloco socialista, intensificou-se igualmente entre os críticos latino-americanos o ceticismo quanto à possibilidade de surgirem na arte novos espaços de contestação. Em vez disso, a crítica tendeu a mostrar como a cultura se adaptou à nova ordem mundial da globalização. *Culturas híbridas* (1990), por exemplo, de Néstor García Canclini, começava com um capítulo intitulado “Das utopias ao mercado” que analisava as contradições da modernidade em termos de um desencontro entre a

estética e a dinâmica sócio-econômica da arte. Para Canclini, a cultura moderna chegou a um impasse na medida em que a crítica continua se baseando num projeto emancipador da arte enquanto a modernização econômica, política e tecnológica fez com que os artistas se submetessem cada vez mais à dependência do mercado e da indústria cultural.

A questão reaparece em toda sua complexidade num extenso volume sobre “a arte da transição” no Chile e na Argentina publicado em 2001 por Francine Masiello, em que ela reúne os protagonistas da crítica latino-americana dos últimos anos (Beatriz Sarlo, Nestor García Canclini, Nelly Richard, Roberto Schwarz, entre outros) e também da narrativa e da poesia chilena e Argentina (César Aira, Pedro Lemebel, Diamela Eltit, Ricardo Piglia, Tamara Kamenszain, Carmen Berenguer, Eugenia Brito, entre outros). O elo que unifica suas leituras é o tema da transição das ditaduras à democracia, momento em que tanto a crítica como a arte se deparam com novos desafios, como a necessidade de redefinir sua relação com o sujeito popular, de formular estratégias de resistência ao mercado e de abordar a questão do gênero. Este trabalho deve muito à precisão com que Masiello descreve essa passagem, historicizando a produção artística e crítica, sem reduzir sua pluralidade de manifestações (talvez, pelo contrário, o livro se disperse num excesso de exemplos e de linhas interpretativas).

Outro livro sem o qual seria impossível escrever estas páginas é *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*, de Idelber Avelar, traduzido ao português como *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Avelar se pergunta se a literatura seria capaz de desempenhar a tarefa política de fugir ao esquecimento imposto pelos regimes neoliberais. Durante as ditaduras, o eixo que conecta as experiências individuais e coletivas é a resistência ao regime; com o fim delas, a conexão deve se estabelecer de outro modo. A questão é saber qual. Avelar analisa a obra de cinco romancistas latino-americanos – Ricardo Piglia, Silviano Santiago, João Gilberto Noll, Diamela Eltit e Tununa Mercado –, cujo terreno comum, segundo o

Los Angeles, 06 de maio de 2004.

Francine Masiello começa seu capítulo sobre os intelectuais latino-americanos no final do século com uma epígrafe de Beatriz Sarlo: “Tiene que ser posible escuchar, en esta isla de tiempo en la que vivimos, las voces que llegan desde atrás; nadie carece de responsabilidad y la responsabilidad no se ejerce sólo sobre las acciones futuras. Somos tan responsables del pasado como del futuro”.

crítico, é “a derrota das práticas políticas que poderiam ter oferecido uma alternativa aos regimes militares” (AVELAR: 1999, 20). Nessa nova conjuntura, “a literatura foi forçada”, afirma Avelar, “a abandonar seu papel privilegiado na modernidade – a imaginação de uma alternativa, a redenção do poético no prosaísmo da vida cotidiana alienada e a visão de uma epifania redentora” (231-232). A literatura da pós-ditadura estaria, por conseguinte, melancolicamente repetindo a impossibilidade de escrever.

A dispersão de Masiello está ausente aqui. Avelar unifica suas leituras em torno ao conceito de alegoria da derrota, conceito muito elucidativo que permite ver traços em comum entre obras tão diferentes como as de Ricardo Piglia e João Gilberto Noll. Avelar entra na obra de Piglia pelo romance *A cidade ausente*, de 1992, “um verdadeiro tratado sobre o campo afetivo pós-ditatorial e o trabalho do luto” (2003: 129). Por meio de uma análise detalhada desse texto, ele situa o projeto literário de Piglia, que passaria por uma recuperação do legado de Macedonio Fernández com a finalidade de se contrapor à tendência conformista e realista da literatura pós-ditatorial. “Mantendo o impulso de negatividade da poética vanguardista, mas recorrendo a formas populares como a ficção científica e o romance policial, e fazendo-o enquanto tenta recuperar um certo potencial de intervenção política na história Argentina” (215), Piglia buscaria efetuar uma síntese que devolveria à literatura sua capacidade de narrar a experiência.

Já o projeto de Noll seria dissolver de vez essa capacidade para “desvelar a melancolia e o luto enterrados sob os heróicos mitos de fundações e identidades” (234). No entanto, apesar apontar certas diferenças, Avelar situa as narrativas de ambos autores – como também as dos outros três analisados no livro – “às margens da melancolia”. Tanto nos livros de Piglia como de Noll, os personagens são sujeitos enlutados, sobreviventes que emergem da derrota sem ter mais nada a perder. Assim, no final das contas, a particularidade de cada obra é subsumida ao imperativo do luto e à percepção de uma decadência da arte de narrar, o que resulta num olhar melancólico sobre a produção da pós-ditadura, cuja única tarefa deveria ser nos

remeter aos horrores da ditadura. Essa seria sua função crítica: ser uma alegoria da derrota sofrida pelos ideais revolucionários com o advento dos regimes militares e a posterior implementação do neoliberalismo.

A alegoria é compreendida por Avelar, via Benjamin, como uma forma que “floresce num mundo abandonado pelos deuses, mundo que, não obstante, conserva a memória desse abandono e não se rende, todavia, ao esquecimento” (17). À totalidade do símbolo, forma acabada em que se encontram harmonicamente unidos o particular e o universal, a alegoria opõe seu caráter datado, expondo as marcas de um tempo em ruínas. Ela é, assim, a expressão do luto por um tempo que não é mais o que era. Partindo dessa diferença entre alegoria e símbolo, Avelar situa nas ditaduras o marco que define uma passagem do *boom*, literatura do símbolo, ao pós-*boom*, literatura da alegoria, na literatura latino-americana. Ao invés dos grandes símbolos identitários que encontramos nos romances de García Márquez ou Alejo Carpentier, que funcionariam como uma compensação no terreno das letras do atraso em outras esferas, a literatura da pós-ditadura nos apresenta narrativas alegóricas em que o otimismo do *boom* cede lugar a uma aceitação da derrota como determinação de nosso tempo. Mais uma pergunta: será que “a derrota ainda circunscreve nosso horizonte” (27)?

### 1.5. Benjamin

Avelar assinala que a pós-ditadura é um momento em que é preciso pensar um mundo em ruínas, um mundo que vive dos restos dos ideais políticos e estéticos de décadas anteriores e que enfrenta a tarefa de se redefinir. Nesse momento de crise e incerteza, vemos se intensificar o interesse pela obra de Benjamin. Uma de suas principais leitoras, Nelly Richard, escreve em seu livro *La insubordinación de los signos*: “vale a pena deixar-se surpreender pelo itinerário de referências semi-desalinhas que gravaram Benjamin nas histórias chilenas da memória e de seus apagamentos. E vale a pena também

Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 2006.

Citação fundamental: “Las alegorizaciones benjaminianas de la ruina que mezclan la desolación del recuerdo con la fuerza de sobrevivencia depositada en lo menor y episódico de cada fracción de historia amenazada de desaparición, configuran imágenes del ‘después de’ que la temporalidad social e histórica de las post-dictaduras retiene y convoca como claves de autocomprensión de sus desarmaduras de relatos, de sus quiebres narrativos, de sus trastocamientos de habla” (Nelly Richard).

se perguntar: ‘para que regressa Benjamin, aquele berlinense do entre-guerras, no trem de uma estação vazia, para descer na plataforma nublada de uma estação tão próxima de nós?’<sup>4</sup> (RICHARD, 1994: 15-16).

Benjamin regressa por uma afinidade epocal: há na pós-ditadura um sentimento de viver entre despojos que se identifica com suas análises sobre a modernidade elaboradas sob a sombra de Primeira Guerra Mundial. “A articulação de experiência e vivência constitui o par conceitual dessas análises” (MURICY, 1999: 184) que percorrem seus textos a partir dos anos 30. Benjamin detectou, antes mesmo dos acontecimentos catastróficos da Segunda Guerra Mundial, o surgimento de uma nova barbárie resultante do empobrecimento da experiência no mundo moderno. Nos conhecidos argumentos de “Experiência e Pobreza” e “O narrador”, Benjamin se refere ao fato de que os combatentes da Primeira Guerra voltavam mudos dos campos de batalha, pois o que fora vivido ali – a *Erlebnis*, característica do homem solitário, que se opõe à *Erfahrung*, capaz de fazer o elo entre indivíduo e comunidade – não possibilitava a emergência de nenhuma narrativa. Assim, diante de situações traumáticas como as vividas nas trincheiras da guerra, o escritor moderno (muito distante do modelo de narrador clássico que, como um sábio, era capaz de dar um bom conselho) se depara com o silêncio. O século XX instaura uma nova barbárie e os artistas “com lucidez e capacidade de renúncia” devem produzir suas obras em confronto com ela.

O tema aparece também nos ensaios sobre Baudelaire, poeta ao qual coube “dar forma à modernidade” (BENJAMIN, 1994: 80). “Ele entreviu espaços vazios nos quais inseriu sua poesia. Sua obra não só se permite caracterizar como histórica, da mesma forma que qualquer outra, mas também pretendia ser e se entendia como tal” (110). Esses espaços vazios são os deixados pela experiência tornada impossível para o poeta moderno, homem espoliado, solitário e decadente, o anti-herói por excelência, comparado por Baudelaire a um grande navio

---

<sup>4</sup> Richard cita aqui um texto de Nicolás Casullo publicado no número 4 da *Revista de Crítica Cultural* de novembro de 1991.

para o qual “o alto-mar acena em vão. Pois uma má estrela paira sobre sua vida. A modernidade se revela como sua fatalidade. Nela o herói não cabe; ela não tem emprego algum para esse tipo” (93). O poeta moderno enfrenta a “atrofia da experiência” (107) diante de um modo narrativo novo, o jornalismo, que reduz as possibilidades “dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência” (106). Só resta a poesia extrair sua matéria da vivência do choque, típica da vida moderna nas grandes cidades<sup>5</sup>.

Benjamin admite que “algumas das melhores cabeças já começaram a ajustar-se a essas coisas. Sua característica é uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século” (BENJAMIN, 1985b: 116). Essa estranha conciliação rege, nos mostra Benjamin, a poesia de Baudelaire e, em definitiva, toda a arte moderna. “Representa a escória os heróis da cidade grande ou será antes herói o poeta que edifica sua obra a partir dessa matéria?” (79), ele se pergunta. A arte moderna tira sua força disso que deveria ser sua debilidade: “a desolação pelo que foi e a desesperança pelo que virá” (BENJAMIN, 1994: 80). Essa ambigüidade percorre toda a interpretação benjaminiana da obra de Baudelaire e da modernidade. “Ele descreve olhos que haviam por assim dizer perdido a capacidade de olhar. Como tal, porém, são dotados de um encanto que provê grande parte, senão a maioria das necessidades de seus instintos” (141), Benjamin dirá mais adiante. Assim, sua interpretação sugere a existência, encarnada na poesia de Baudelaire, de uma arte capaz de colocar em questão as condições de possibilidade da poesia na modernidade e, nesse gesto, fazer frente à perda da experiência de que ela sofre.

Dessa abertura na obra de Benjamin, surgirão algumas hipóteses renovadoras sobre a literatura na pós-ditadura. Em “O narrador pós-moderno”, ensaio de 1986, Silviano Santiago lança a

---

<sup>5</sup> “Os exemplos da realidade dos choques encontram-se na vida cotidiana das grandes cidades; o transeunte em meio às massas anônimas que enchem as ruas, sobressaltado, esbarrando aos trancos, agudamente atento à sinalização, aos movimentos de outros homens que seu olhar não pode, no entanto, individualizar. Outro exemplo, o operário submetendo seus movimentos corporais ao automatismo da máquina, em uma eloqüente submissão do tempo orgânico ao tempo industrial” (MURICY, 1999: 189).

pergunta: “Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro?” (2002: 44). A referência a Benjamin é evidente e será explicitada logo em seguida. Santiago constrói um percurso teórico que, retomando o clássico ensaio sobre Nicolai Leskov, busca dar um viés afirmativo à literatura brasileira recém saída da ditadura. Santiago extrai Benjamin “da categoria dos historiadores anacrônicos ou catastróficos” (47) ao mostrar que o que ele queria não era simplesmente apontar um processo de decadência da arte de narrar, mas problematizar o surgimento de um novo tipo de narrativa na modernidade.

Santiago sugere que ainda são válidas as indicações de Benjamin. “À medida que a sociedade se moderniza, torna-se mais e mais difícil o diálogo enquanto troca de opiniões sobre ações que foram vivenciadas. As pessoas já não conseguem hoje narrar o que experimentaram na própria pele” (45). Como já advertira Benjamin, desde a modernidade não há mais lugar para o narrador que sabe dar conselhos. Isso porque “a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção” (BENJAMIN, 1985b: 201). O romancista, que seria o substituto do narrador na modernidade, anuncia sua profunda perplexidade diante da vida (Idem). O jornalista, por sua vez, está a serviço da informação, que aspira a uma verificação imediata, a ser compreensível “em si e para si” (202). Esse último é, na apropriação que Santiago faz do argumento benjaminiano, o narrador pós-moderno. Ao ampliar o conceito de narrador utilizado por Benjamin – quem reserva esse nome apenas para o narrador clássico – e dar estatuto de narrador não só ao romancista, mas também ao jornalista, Santiago abre uma brecha que lhe permite definir uma literatura pós-moderna.

Segundo Benjamin, na narrativa tradicional, os vestígios do narrador “estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata” (205). A tarefa do narrador é “trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto

sólido, útil e único” (219) No romance, isso se tornou impossível: o máximo que o romancista pode fazer é oferecer a seu leitor uma representação de uma vida particular (fruto da perplexidade com sua própria vida) situada entre o início e o fim da narrativa. Dela o leitor solitário do romance extrai “o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino” (214). Já o narrador pós-moderno, na leitura de Santiago, mais distante da ação que narra, um observador apenas, identifica-se com o seu leitor, pois ambos “se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz etc.” (SANTIAGO, 2002: 51).

Assim como a literatura moderna, a pós-moderna confronta-se ao silêncio que a pobreza de experiência impõe. “Em virtude da *incomunicabilidade da experiência entre gerações diferentes*, percebe-se como se tornou impossível dar continuidade linear ao processo de aprimoramento do homem e da sociedade” (54, grifo do autor). Daí que a literatura tenha que abandonar o caráter pedagógico da narrativa clássica. Na pós-modernidade, o caminho é vivenciar através do outro. O narrador pós-moderno é, assim, um espectador do corpo alheio, corpo jovem, que se move com desenvoltura nesses novos tempos. Com esse olhar lançado ao outro, o narrador pós-moderno desafia a morte, voltando-se “para a luz, o prazer, a alegria, o riso e assim por diante, com todas as variantes do hedonismo dionisíaco” (58). Tal literatura fala da necessidade de reinventar a vida diante da experiência inevitável da morte. É uma literatura que não fala de revolução, mas de esperança.

A literatura pós-moderna herdou um mundo pobre em experiências e também a dificuldade de servir como meio para estabelecer uma comunidade entre narrador e leitor. Seguindo o fio dessa idéia, Silviano Santiago sugere que a tarefa da literatura pós-moderna seria transformar essas heranças em textos que ainda possam servir de testemunho de sua época. Como fazer isso? “Se falta à ação representada o respaldo da experiência, esta, por sua vez, passa a ser vinculada ao olhar. A experiência do olhar. O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele

olha para que seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa” (60). Assim, Benjamin retorna na pós-ditadura face à necessidade de se repensar a tarefa testemunhal da literatura num tempo em que se confirmou a pobreza da experiência. “Para testemunhar do olhar e da sua experiência é que ainda sobrevive a palavra escrita na sociedade pós-industrial” (60), afirma Santiago no final de seu ensaio. Para Idelber Avelar, no entanto, a “empresa da literatura parece haver chegado [...] a uma situação tendencial de isolamento irreversível” (263).

É tênue a fronteira entre uma crítica radical e uma crítica apocalíptica, como também é tênue a fronteira entre uma crítica afirmativa e uma crítica voluntarista. Benjamin regressa como um desafio ao conformismo em que se corre o risco de cair quando se percorrem essas fronteiras. A inquietude do pensamento benjaminiano traz novo fôlego para a crítica da pós-ditadura, encurralada entre a nostalgia revolucionária e o consenso democrático. Sérgio Paulo Rouanet, em livro de 1981, justifica do seguinte modo o interesse crescente pela obra de Benjamin: “esse pensador, contemporâneo de todos os anacronismos e cruzamentos de todas as impossibilidades, talvez tenha algo de sugestivo, para um país e para um momento em que se trata de explorar as alternativas mais improváveis, e de construir o novo, contra a tradição e a partir dela” (1981: 9).

## 1.6. Transição

Lutando contra o conformismo, uma das urgências da pós-ditadura será a elaboração de uma crítica da história recente. Em tensão com as teorias que, com certa leviandade, procuram se despojar de heranças passadas, muitos se encarregarão, via Benjamin, de refletir sobre as zonas mais opacas dessa história, combatendo certa causalidade simplista para apostar numa crítica fragmentária, feita no e pelo presente para a partir dele e dessa recuperação de um passado em ruínas abrir as portas para um outro tempo. Assim, a lição anti-historicista de Benjamin deixará suas marcas num pensamento

Los Angeles, 26 de janeiro de 2004.

Baseando-se no movimento paradoxal de restauração e abertura que o conceito de origem descreve, Gagnebin busca ultrapassar os acentos melancólicos de algumas leituras de Benjamin. Ela se pergunta como descrever essa atividade narradora que salvaria o passado sabendo ao mesmo tempo resistir à tentação de preencher suas faltas e sufocar seus silêncios. Uma hipótese interessante: a construção de um novo tipo de narratividade passa necessariamente pelo estabelecimento de uma outra relação, social e individual, com a morte.

que, ao olhar para a história, vê um campo de ruínas, vê imagens descontínuas em vez de fatos organizados linearmente, como quer a história oficial. “O passado”, afirma Nelly Richard, “é um campo de citações atravessado tanto pela continuidade [...] como pelas discontinuidades: pelos cortes que interrompem a dependência dessa sucessão de uma cronologia pré-determinada” (1994: 14). Para além dos fatos, está a forma de narrar os fatos e a narrativa que prevalece é a dos vencedores, que estabelece uma linha contínua do passado ao presente, como se o presente fosse uma derivação necessária do passado.

A concepção benjaminiana de história coloca em questão esse fluxo inexorável. “O historicismo se contenta em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história”, ele afirma em uma de suas teses sobre a história. “Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios” (BENJAMIN, 1985a: 232). O historiador consciente, adverte Benjamin, interrompe o nexos causal que ligaria o presente ao passado, vendo no passado não um tempo homogêneo e vazio, mas saturado de agoras, e fazendo “saltar pelos ares o continuum histórico” (231). Aqui tem um papel fundamental, como assinala Jeanne Marie Gagnebin, a noção de origem (*Ursprung*), que possibilita uma retomada transformadora do passado a partir do presente.

O *Ursprung*, enquanto “emergência do diferente” (GAGNEBIN, 2004: 18), aparece em vários momentos da obra de Benjamin, do prefácio de *A origem do drama barroco alemão* às teses sobre a história. No prefácio, a origem, enquanto algo imperfeito e inacabado, se distingue do conceito de gênese, fixada no início dos tempos. Ela “se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese” (BENJAMIN, 1985a: 67). Nas teses, o *Ursprung* designa um salto (*Sprung*) para fora da cronologia que as leituras tradicionais da história impõem (GAGNEBIN, 2004: 10), rompendo com o continuum histórico e instaurando uma pré

e uma pós-história, uma temporalidade descontínua que inscreve no presente “a recordação e a promessa de um tempo redimido” (19).

A reflexão de Benjamin sobre a história não se rege nem por um modo temporal progressivo nem apocalíptico. Segundo Pablo Oyarzún, a questão do fim da história surge nela enquanto esperança, que “se mantém antecipando o que falta inclusive sob o risco de seu ausentamento total e, precisamente ali, sua referência fundamental diz respeito ao futuro” (OYARZÚN, 1995: 28). Essa esperança, que em Benjamin é esperança de felicidade, depende de uma leitura do passado, do “índice misterioso que o impele á redenção” (1985b: 223), como ele diz na segunda tese sobre a história. Nessa mesma tese, Benjamin pergunta: “não somos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é”, ele conclui, “existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa” (Idem).

Esse encontro com o passado traz a promessa de um futuro redimido, mas nada garante que essa promessa se cumprirá. Por isso, como sugere Gagnebin, não se trata de um pensamento utópico, mas profético: “palavra corrosiva e impetuosa que subverte o ordenamento tranqüilo do discurso estabelecido” (GAGNEBIN, 2004: 105). O pensamento de Benjamin, como também o faz o pensamento de Freud, nos convoca a olhar para as fissuras do passado, para o que ficou inacabado no passado, para o que no passado não confirma as certezas do presente. Com Benjamin, o tempo pós-ditatorial pode ser pensando como transição, como um tempo de passagem, um tempo que se apresenta como uma pergunta, uma espera. Afinal, como sugere Márcio Seligmann-Silva, Benjamin foi ele próprio um pensador “de transição”.

Sua obra nasce no momento de crise não apenas do modelo de sociedade e do pensamento historicista-positivista do século XIX, mas de profundos abalos na modernidade como um todo. Na qualidade de vítima do processo histórico, Benjamin compôs uma obra que testemunha tanto a explosão criativa detonada pelas vanguardas como também os aspectos mais atroz da

evolução histórica europeia da primeira metade do século XX. Ele mesmo, não por acaso, foi um potente teórico dos locais de passagem, de transição, dos umbrais e do despertar como uma soleira entre o estado de sonho e o da vigília (SELIGMANN-SILVA, 2005: 133).

## 1.7. Trajetórias

Diamela Eltit, João Gilberto Noll e Rodolfo Enrique Fogwill são os escritores que escolhi para abordar esse momento de transição. Eltit publicou seu primeiro livro, *Lumpérica*, em 1983. Com esse romance, ela se lançou a uma proposta de escrita fragmentária que veio colocar em questão as condições de possibilidade da produção literária sob ditadura. Foi também, com esse romance, uma das primeiras a abrir na literatura chilena o debate sobre as hierarquias tradicionais de gênero que haviam permanecido em grande medida inabaladas até esse momento. Sem deixar de ser um romance da ditadura, *Lumpérica* é também mais do que isso, reunindo algumas das questões que orientam a escrita de Eltit até hoje, questões que ganham forma por meio de dois materiais fundamentais de trabalho: o corpo e a margem.

Como afirma Leonidas Morales, o corpo é para Eltit um “significante de base” (2000: 13). Por ser ao mesmo tempo um espaço subjetivo e social, é um material literário estratégico que permite a abordagem de problemáticas variadas, que vão desde a sexualidade ao corpo popular, tornando-se faces de uma mesma política da escrita, cujo mote principal é a margem. A margem designará os excedentes do discurso do poder, aquilo que sobra ao se construir uma determinada imagem da história, e também um trabalho experimental com a linguagem, que descentraliza o sentido. Assim, Eltit situará seu “lugar de comoção estética e social [...] em lugares que resultam esquivos, em certos lugares em que o poder ou a norma ou a convenção (ou como quer que se chame) tende a ajustar contas que no final sempre resultam desfavoráveis, desfavorecidas” (ELTIT, 1993: 21).

Noll, por sua vez, se situa às margens do cânone naturalista-realista que dominou a literatura brasileira desde o século XIX. Seus

Rio de Janeiro, 16 de novembro de 2005.

A primeira coisa que vão me perguntar é por que reuni esses três escritores. Karl Erik me deu a dica de procurar no livro do Reinaldo Laddaga a idéia de “família”. Ele a extrai de Wittgenstein: um conjunto vinculado por uma rede de similaridades que se superpõem e se entrecruzam. Às vezes são similaridades de conjunto, outras vezes similaridades de detalhe. Não é preciso, observa Laddaga, que haja uma propriedade em comum entre todos os elementos. Isso é determinante. No caso de Eltit, Fogwill e Noll, não só não há uma propriedade que os una, como há mais diferenças do que similaridades, embora as similaridades existam e minha aposta seja que elas irão emergindo ao longo do trabalho. Em todo caso, o que os une é a pertinência de seus projetos narrativos num presente de apocalípticos e integrados.

textos se mostraram desde o início avessos à representação da realidade social, embora nem por isso deixem de afirmar, na figura precária de maltrapilhos e marginais, uma inadequação em relação aos valores morais, estéticos e políticos em que o mundo globalizado submerge os indivíduos. Nas palavras dele, “não me interessa muito um afresco no sentido de um grande testemunho das guerras, do substrato social e histórico, mas a quantas anda, a cada livro eu quero, digamos assim, me afundar um pouco mais nisso, a quantas anda o olhar, mais ou menos esquizóide, diante das funções sociais pré-determinadas” (2005: 20).

Esse caráter inadequado da narrativa de Noll foi em certa medida neutralizado por uma crítica que, desconsiderando “o sentido de seu gesto criador” (1987: 28), para usar uma expressão de Ítalo Moriconi, lhe ofereceu o lugar confortável de reprodução da realidade pós-moderna encarnada pela cidade globalizada, com seus shoppings, aeroportos e auto-estradas, a cidade sem nome e sem história, em oposição ao paradigma da cidade moderna encarnada pela figura do *flâneur*. Benjamin apareceu freqüentemente nessas leituras, cujo ponto de chegada, ora com um tom mais eufórico ora mais melancólico, foi a perda de identidade subjetiva e nacional na pós-modernidade, diagnóstico do presente globalizado que os textos de Noll confirmariam sem impor nenhuma resistência.

Com um currículo que inclui estudos de sociologia, medicina, letras, filosofia, matemática, inglês, francês, alemão, música, princípios de grego e latim, empregos de professor, publicitário, consultor de mercado, jornalista, empresário e uma prisão, em 1980, após ter sido processado por estafa, Fogwill é uma figura controvertida no meio literário argentino, odiado por alguns, cultuado por outros. Pouco estudados na academia, seus textos exploram um realismo dos lugares, pessoas, comportamentos, marcas especificamente argentinos. Ler suas entrevistas e ensaios é confrontar-se com um pensamento que não faz nenhuma concessão, nem à direita nem à esquerda, traço que transparece também em sua concepção da escrita como pensamento, “um pensamento que às vezes vai a uma

Rio de Janeiro, 30 de março de 2005.

Deleuze em *Conversações*:

“A história, segundo Foucault, nos cerca e nos delimita; não diz o que somos, mas aquilo de que estamos em vias de diferir”.

velocidade que o autor não consegue reconhecer” (FOGWILL, 1995: 22).

Seu primeiro livro, uma coletânea de poemas intitulada *El efecto de realidad*, foi publicado em 1979, quando ele já tinha quase quarenta anos. No ano seguinte, veio o livro de contos *Mis muertos punk*, que incluía um de seus contos mais lidos, “Muchacha punk”. Com a publicação desse livro, Fogwill decidiu se dedicar à literatura, uma escolha que será guiada por um caráter agonístico que encontramos também em suas entrevistas e ensaios, em que ele sustenta uma “resistência atávica à comunhão de idéias” (16). Essa *persona* pública – “polêmico, erudito em matérias estranhas e constantemente interessado nos debates políticos e culturais que se desenvolvem na Argentina” (SCHILING, 2005: 1) – é reconhecível fragmentariamente em muitos de seus personagens, figuras freqüentemente cínicas, questionadoras dos lugares-comuns que configuram a cultura e a política argentinas das últimas décadas.

As trajetórias desses três escritores efetuam detenções, recuos e desvios em relação à história que permitem enfrentar um presente marcado pela temporalidade póstuma. Os três publicaram seus primeiros livros sob ditadura, no início da década de 80, e os mais recentes no início deste século. Acompanhar essas trajetórias me parece uma tarefa pertinente na medida em que ela torne possível, como sugere Silviano Santiago, “uma visão presente do passado e uma visão passada do presente” (2004: 122). Na medida também em que, nesses diálogos entrecruzados e entrecortados, seja possível entrever algumas perspectivas para uma literatura por vir, isto é, na medida em que a partir da leitura dessas obras seja possível inscrever uma nova trajetória.