

Capítulo 3

3.1.Sob ditadura II

A respeito do rótulo “literatura experimental” com que uma enciclopédia literária se refere à obra do escritor argentino Antonio Di Benedetto, Juan José Saer comenta que a observação “não deixa de ser curiosa, se levamos em consideração que não há para a literatura outro modo de continuar existindo a não ser o experimental – condição *sine qua non* que a mantém viva desde *Gilgamesh*” (2004: 49). Ao longo dos séculos, a literatura se reinventa para continuar existindo, suas formas se transformam, ela se torna outra junto com a moral e a língua. Nesse sentido, toda literatura seria por princípio experimental, jamais igual no tempo. Mas existe outro sentido para essa experimentação, que tem muito a ver com a concepção de literatura do próprio Saer e com uma operação realizada pela literatura moderna, ao experimentar *contra* sua própria sobrevivência, ao interromper esse fluxo temporal que constituiu a tradição literária até o século XIX, apontando para uma crise da representação. Saer comenta nesse artigo sobre *Zama* – romance publicado por Di Benedetto em 1956 – que nada o ilumina mais do que “essa imobilização contínua da narração, esse formigamento de pequenas intervenções metafóricas que contribuem para liberá-la da prisão do acontecer” (48-49). *Zama* pertenceria a essa categoria de romance que procura fugir da “prisão do acontecer”, no intuito de levar a literatura para além de sua natureza representativa. Ao lado de Di Benedetto estão, na galeria moderna de Saer, Borges e Felisberto Hernández que, nessa mesma época, tentaram “experiências equivalentes” (49).

Essas experiências modernas configuram um debate em torno da representação e do realismo que foi sendo atualizado ao longo do século XX, debate em que se inscrevem também as narrativas escritas sob ditadura. No início dos anos 50, Roland Barthes publicou *Le degré zero de l'écriture*, em que definia um tipo de escrita que se queria o

cadáver da literatura. A partir de Mallarmé, diz Barthes, a literatura enquanto instituição tende a sua própria ausência, a uma escrita cujo objeto é a própria escrita, agora concebida como “uma realidade formal independente da língua e do estilo” (1972: 10). A literatura sobrevive caminhando em direção a sua própria morte, liberada das imposições da língua enquanto objeto social assim como do estilo enquanto marca pessoal, para tornar-se pura instrumentalidade, escrita neutra, escrita branca, como na obra de Blanchot. A literatura experimenta com a própria morte, “confinando-se numa espécie de língua básica, igualmente distanciada das linguagens vivas e da linguagem literária propriamente dita” (56). Esse seria, seguindo o percurso de Barthes, o último episódio de um embate, que remonta a Flaubert, da literatura contra as amarras da própria literatura, da literatura tornando-se problemática de linguagem.

Blanchot, retomando Barthes, afirma que não se pode dizer da literatura nem mesmo que ela seja uma problemática de linguagem porque é impossível delimitar um espaço que lhe seja próprio. Seu espaço é um não-espaço, porque o que ela põe em questão é precisamente sua própria existência. Daí também que ela seja, segundo Blanchot, uma experiência total, “uma questão que não suporta limites, que não aceita ser estabilizada ou reduzida” (1999: 284). Pode-se dizer que é próprio da literatura a busca impossível pelo grau zero da escrita, por “essa palavra neutra, que sempre foi dita, que não pode cessar de ser dita e que não pode ser ouvida, tormento que as páginas de Samuel Beckett nos fazem pressentir” (285). A “experiência de Mallarmé” é também aqui, como em Barthes, o marco de surgimento de um espaço literário definido pelo paradoxo; um divisor de águas, na medida em que extrai a palavra poética da realidade, tornando-a um objeto em si, uma palavra essencial que não representa nada. “Nessa palavra, não somos mais remetidos ao mundo, nem ao mundo como abrigo, nem ao mundo como objetivo. Nela, o mundo recua e os objetivos cessam; nela, o mundo se cala” (1995: 42).

Los Angeles, 18 de fevereiro de 2004.

O conto de Blanchot “L’instant de ma mort” é um texto que surge da pergunta sobre como, e com que meios, falar da morte. O problema se coloca de maneira radical, como impossibilidade e como paradoxo. O texto atravessa a fronteira entre verdade e ficção no jogo das pessoas narrativas, num testemunho impossível.

Essa rápida incursão nos pensamentos de Barthes e Blanchot nos dá uma idéia da radicalidade com que foi apreendida a experiência literária no período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial. Atingindo nesse momento um ponto extremo do percurso traçado a partir do advento da modernidade, a literatura é compreendida como a confrontação com uma experiência radical de não sentido que reflete, como diz Barthes, “o dilaceramento da consciência burguesa” (1972: 10). Tal compreensão não pode ser desvinculada de um determinado cenário de pós-guerra em que se descortinam embates cruciais sobre a natureza e a função da literatura. Na França, o engajamento sartriano dá o tom de uma intelectualidade que busca se redefinir em meio a um processo nacional de expurgação da ocupação alemã. À literatura caberia assumir posições ideológicas claras, de forma a abandonar o silêncio covarde dos escritores burgueses para que, assim, sua existência tenha ainda algum sentido: “só poderemos salvaguardar a literatura se assumirmos a tarefa de desmistificar o nosso público” (SARTRE, 1993: 209). Trata-se de salvaguardar a literatura do não sentido, tornando-a um instrumento de transmissão de uma verdade previamente estabelecida. Só assim ela poderá escapar da morte e, ainda melhor, oferecer uma cura para os males que assolam o mundo capitalista. “A literatura moderna, em muitos casos, é um câncer das palavras” (208), sentencia Sartre.

Em seu artigo sobre *Zama*, Saer observa: “na Argentina, nesses anos, o existencialismo e sua virada sociológica, marcada pelo *Que é a literatura?*, de Sartre, constituíam a influência maior sofrida por nossos escritores e intelectuais” (2004: 46). *Zama*, no entanto, se afasta dessa corrente, abandonando o “elemento voluntarista que é estranho à narração” (Idem). Em outro artigo sobre Di Benedetto, Saer se refere mais uma vez a sua negação de todo “voluntarismo programático” (52). Explicita-se nesse e em outros artigos a condena a toda narrativa que se curve a um conteúdo previamente determinado por um contexto filosófico ou social. “O trabalho do escritor não pode ser definido de antemão” (264), sustenta Saer. Herdeiro da tradição moderna, Saer não admite que a literatura seja sobredeterminada pelas expectativas

do mercado nem pelo cumprimento de uma função ideológica. Pelo contrário, ela deve ser uma exploração de seus próprios meios e limites, uma vez que é na linguagem que qualquer batalha deve ser livrada.

Num outro artigo, escrito em plena ditadura, Saer se refere à relação entre prosa e Estado. A prosa é um instrumento por excelência do Estado, já que em prosa se escrevem cartas, tratados, proclamações, faturas, denúncias etc.. Assim, para que o trabalho do escritor não se ponha a serviço do poder estatal, ele deve “organizar sua estratégia, que consiste seja em prescindir da prosa, seja em modificar sua função” (1999: 58). Para não se render à funcionalidade que querem lhe atribuir autoritariamente, a narrativa deve se liberar de seu atraso liberando-se da prosa, cuja função é “a simples representação verdadeira e comunicável” (Idem), e aproximando-se da poesia, que há muito tempo se liberou da servidão ideológica. A sobrevivência da narrativa depende, enfatiza Saer, do empenho com que se encare essa tarefa. Assim, a literatura deveria insistir no gesto moderno, aproximando-se da poesia para se ver livre do pragmatismo da prosa e assim garantir sua liberdade.

Se como nos mostra esse breve percurso de Barthes a Saer, a literatura desde a modernidade busca sobreviver à crise da representação negando o realismo e tendendo ao silêncio, a literatura sob ditadura se vê confrontada a outras questões: trata-se de enfrentar o silêncio enquanto limite imposto, como tantas vezes se assinalou, através da censura, de enfrentar a auto-censura, que também silencia, mas sobretudo o silêncio da própria linguagem diante de uma violência extrema. A questão da sobrevivência e do experimentalismo ganham, então, outros contornos. Como sugere Martín Kohan, “para narrar é preciso se perguntar como narrar, mas não só porque uma literatura que ganhou consciência de ser literatura pode interrogar-se pela escrita a partir da própria escrita, mas porque se apresenta a necessidade de encontrar outras formas de representação face às inexoráveis dificuldades que é preciso vencer para – em termos de Brecht –

‘escrever a verdade’” (2000: 246). Esse desafio, assinala também Kohan, dá lugar a diferentes estratégias narrativas.

3.2. A estratégia alegórica

Sob ditadura, todas as experiências cotidianas se vêem, de repente, atravessadas pela violência e pelo medo. Como narrar isso? Essa pergunta foi feita pela maioria dos escritores nos últimos anos da década de 70 na Argentina, tendo como resposta o silêncio, mas também diversas formas de escrita. Em 1975, Luisa Valenzuela retorna, depois de três anos morando fora do país, a uma Argentina à beira da ditadura. Ela escreve, então, uma coletânea de trinta contos breves – alguns brevíssimos, de apenas um parágrafo – a partir de frases ouvidas nos cafés de uma Buenos Aires já paralisada pelo medo e a intitula *Aquí pasan cosas raras*. Em 1974, com a morte de Perón, sua esposa, Isabel Martinez de Perón, a Isabelita, assume a presidência. Inicia-se já nessa época, liderado pelo ministro López Rega, que se torna o braço direito da presidenta, um sistema de repressão criminal clandestina que tomaria proporções monstruosas a partir do golpe de 1976. Ministro do Bem-estar Social no governo de Perón, López Rega foi o criador da Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), responsável pelo assassinato de quase dois mil argentinos nos anos que antecederam a ditadura. É dessa violência, até esse momento desconhecida na Argentina, que surgem os contos de *Aquí pasan cosas raras*.

“A violência é um tema imposto de fora”, afirma Valenzuela. “Começa-se a absorvê-la pelos poros e sai pela mão e aparece na escrita, porque o pior que se pode fazer diante de uma situação de violência e repressão é negá-la, dizer aqui não está acontecendo nada, absorvê-la para sobreviver” (ORDOÑEZ, 1985: 512). Trata-se, pelo contrário, de narrar para sobreviver. Só que essa necessidade se confronta à censura, à auto-censura e também à opacidade de uma realidade tomada pela violência e pelo medo. Como dar conta de uma realidade cindida entre o discurso oficial, reproduzido por grande parte

da mídia, e uma série de outros relatos subterrâneos que dão testemunho de uma violência tão extrema que beira a irrealidade? “Entre o que a gente relatava e o que se via nas ruas ia se entretecendo uma rede de loucura que foi fechando sua malha até nos oprimir de tal forma que era difícil reconhecer o que de verdade acontecia” (1996: 5), escreve Valenzuela na apresentação que acompanha a terceira edição de *Aquí pasan cosas raras*.

Os formalistas russos nos ensinaram que a literatura deve tornar estranho o familiar, desautomatizando nossa relação com a realidade. E quando o familiar se torna tão estranho que custa distinguir entre real e irreal? *Aquí pasan cosas raras* surge desse estranhamento. Surge da necessidade de falar desse estranhamento e também de defini-lo enquanto tal para mostrar os efeitos terríveis de um poder estatal que se quer ilimitado. Valenzuela conta a decisão de iniciar “um trabalho de [se] enfiar em imprevisíveis profundidades, de ir pescando fios sutis que flutuavam no ar como babas do diabo” (5). Esses fios sutis eram frases ouvidas por acaso e o trabalho consistia num tipo específico de escuta, uma escuta flutuante capaz de captar os efeitos da nova realidade na fala das pessoas. Tratava-se de distinguir o real do irreal, isto é, de mergulhar na irrealidade, para nela distinguir algumas frases que assinalavam o real.

Só que nada garantia que, tendo mergulhado, ela conseguiria voltar à superfície da letra. Por isso, continuando com a metáfora, era preciso uma máscara. Herdeira de Cortázar (a referência às “babas do diabo” não é fortuita), o humor e o fantástico serão a máscara que permitirá a Valenzuela escrever. Sua estratégia, alegórica por excelência, será criar pequenos universos irrealis, de onde poderá emergir a realidade mais dura desse período. Assim, seu trabalho consistirá em ouvir o murmúrio de uma cidade acuada pela violência, que passa a modelar o discurso de seus habitantes e sua relação com o outro, e contrabandeá-lo para a ficção através do humor e do fantástico. “Invasão de mendigos, mas resta um consolo: ninguém fica sem sapato, sapato é o que não falta. Só uma coisa, às vezes é

Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 2006.

Sarlo sobre o saber do texto:

“la literatura despliega un discurso significativo para la sociedad, porque, justamente, no hay muchos otros discursos que puedan trabajar como el arte, en un mundo laico y abandonado por los dioses, sobre los límites extremos, rodeando ese núcleo resistente y terrible que podría denominarse lo real”

preciso tirá-lo de uma perna esquartejada encontrada num matagal e só serve para calçar um aleijado” (17), lemos num dos contos.

As coisas que acontecem nas narrativas de Valenzuela são *raras*, que em espanhol significa “estranho”; neste caso, acontecimentos freqüentemente no limite entre o estranho e o fantástico, como no caso dos seres que surgem do nada, de sob o asfalto talvez, e circulam pela cidade como se fossem extraterrestres. Tais cenas chegam ao narrador, e ao leitor, em fragmentos de frases, como no primeiro conto da antologia, que lhe dá o título: Pedro e Mario, os protagonistas, ouvem pedaços de frases num café e tentam a partir deles decifrar uma realidade que está cada dia mais estranha. “Quando se anda pelo mundo – os cafés – com as antenas aguçadas”, diz o narrador, “pesca-se todo tipo de confissão e fazem-se os raciocínios mais abstrusos (absurdos)” (11). Neste, como nos demais contos, os parênteses são um enxerto através do qual a enunciação se intromete no nível das frases para desnaturalizar a narrativa, abrindo espaços para jogos de significantes que ampliam seu sentido, para pensamentos que parecem fora de lugar e que por isso produzem um efeito de estranheza, para observações irônicas sobre o próprio texto.

Face ao silêncio que lhe é imposto, face a coisas estranhas demais das quais não se deve falar, agindo como se nada estivesse acontecendo, o texto propõe um jogo em que nada parece real. Tudo é muito absurdo para ser verdade. Mas através dessa irrealidade, atravessando essa irrealidade, em algumas frases e cenas que poderiam até passar despercebidas, entrevê-se inesperadamente o terror. Assim, em meio a histórias improváveis, lemos algo que nos assinala uma realidade assustadora. “Não há nada a temer. A escalada de violência só alcança a quem a procura, não a nós, humildes cidadãos, que não nos permitimos nem uma careta de desgosto” (118), diz o narrador do último conto, antecipando uma justificativa muito comum para a violência na época da ditadura: “alguma coisa ele deve ter feito”.

O livro culmina com o medo instalado na cidade. No final do último conto, revela-se um narrador feminino, uma mulher que escreve

contos escondida, quando todas as luzes da cidade se apagam. “É verdade que temos – tenho – medo”, ela diz. Apesar do medo, ela escreve. Ela escreve “para resguardar sua saúde mental”. Porque quando qualquer coisa, até o horror, se torna normal, a literatura pode restabelecer, para o leitor e para o escritor, algumas fronteiras fundamentais, apontando para a estranheza do que está acontecendo, negando-lhe o estatuto de normalidade. Recorrer ao humor e ao fantástico será uma estratégia para fugir à censura, mas também para poder narrar essa estranheza extrema, afirmando-a enquanto tal.

3.3. Muchacha punk

Os contos de Valenzuela antecipam o que será a realidade de medo que tomará conta da Argentina nos últimos anos da década de 70 e também a maneira como essa realidade será alegoricamente elaborada pela literatura desse período. Os contos de Fogwill escritos sob ditadura⁹ operam também no limite entre estranhamento e familiaridade que aparece nos contos de Valenzuela. Em “Dos hilitos de sangre”, conto datado de 1980, narram-se em primeira pessoa dois episódios de “caráter anômalo” na vida do protagonista: em duas ocasiões diferentes, ele vê correr pela nuca de um chofer de táxi um fio de sangue. O leitor chegará ao fim da narrativa sem ter um esclarecimento sobre o porquê do sangramento. O narrador gira em torno de um vazio impossível de ser preenchido e a impressão que temos é de que ele é capaz de fazer conjunturas sobre quase tudo – como, por exemplo, as diferenças de aspecto físico entre os dois choferes de táxi ou a natureza de seu sangue –, mas a respeito da

⁹ *Mis muertos punk*, primeiro livro de ficção de Fogwill, foi publicado em 1980, com sete contos, entre eles “Muchacha punk”, que analisarei a seguir. Em 1982, ele publicou *Música japonesa*, com onze contos, dois dos quais estavam no livro anterior. Nesse livro aparece pela primeira vez “Dos hilitos de sangre”, que também analisarei aqui. Em 1983, foi a vez de *Ejércitos imaginarios*, que traz três contos do primeiro livro. O livro *Muchacha punk* foi publicado pela primeira vez em 1992, com oito contos. Na edição de 1998, sobraram cinco contos da primeira edição e foi acrescentado um novo, “Cantos de marineros en las pampas”, que dá nome a um livro de 1998. Desde *Ejércitos imaginarios*, Fogwill passou a datar seus contos, o que permite saber quando foram escritos independentemente do ano de publicação do livro.

questão misteriosa que dá origem ao relato não pode falar nada além da simples descrição do ocorrido.

Trata-se de um típico narrador fogwilliano no que diz respeito à surpreendente capacidade descritiva: ele se fixa obsessivamente em detalhes muito concretos que dão ao texto uma consistência real, mesmo num caso como este em que o núcleo da trama beira o fantástico. O narrador observa, por exemplo, que da primeira vez que viu o fio de sangue estava fumando um cigarro americano Kent Ks Box, enquanto da segunda tratava-se de um State Express 555. Também com as palavras ele é obsessivo: “Isso se chama assombro, ou desconcerto, ou uma palavra que faça uma média entre as duas e que ainda não existe” (1998: 13). No caso deste conto, a precisão com que ele pretende dar conta das duas situações vividas contrasta com o absurdo dessas situações, de modo que o efeito de estranhamento é acentuado pelo contraste entre o realismo das descrições e a natureza fantástica das situações relatadas, como neste trecho no final do conto:

Estávamos chegando à esquina da Rua México com a Bolívar, meu destino. Paguei com um bilhete de dez mil pesos e enquanto vigiava que meu interlocutor não me enganasse com o troco – velho hábito dos choferes de táxi de Buenos Aires – olhei como sua mancha ia crescendo até formar uma figura do tamanho de uma folha de nogueira, ou de tília jovem. (20)

O narrador nos descreve detalhadamente os trajetos dos táxis pelas ruas de Buenos Aires, construindo um verdadeiro mapa da cidade. Da primeira vez que viu o fio de sangue, estava na Avenida Callao quando “o trânsito ainda era mão dupla e os sinais obrigavam o motorista a deter o automóvel à espera do sinal verde permissivo” (10). Já da segunda vez, ele circulava pela Rua Paraguay em direção ao leste entre a Avenida Carlos Pellegrini e a Rua Suipacha. Nessa cidade que nos parece tão real, há choferes de táxi que sangram. O conto não busca uma explicação para essa anomalia. Pelo contrário, perde-se em digressões que por momentos nos afastam quase completamente dessa pergunta. Como quando o narrador faz uma análise de uma página e meia sobre a “arte do chofer de ônibus”. “Naturalmente”, diz o narrador, “a arte do chofer de ônibus consiste em percorrer a maior

Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 2006.

É muito difícil criar um arcabouço conceitual para a tese toda como pretende fazer Gonzalo Aguilar no seu trabalho, mas pelo menos dentro de cada mini-capítulo talvez isso seja possível e facilite o trabalho final de extrair algumas conclusões desta minha trajetória.

distância possível no menor tempo possível com o maior número possível de passageiros a bordo e com um máximo de rotação ou mutação de passageiros” (11).

O conto narra uma experiência estranha que se repete, experiência essa que dentro de um registro realista mereceria uma explicação. Mas a explicação não virá. O conto revisita, assim, a tradição fantástica, deixando a explicação em suspenso. Essa suspensão, lida sobre o pano de fundo dos acontecimentos que sob ditadura ficam sem explicação, dá conta de uma falta de sentido fundamental dessa realidade. Dá conta também de uma opção por não saber que vai se prolongar pela pós-ditadura. Assim, quando o narrador finalmente interroga o taxista sobre a possibilidade de ele ser um taxista que sangra e o que ele faria se isso fosse verdade, ele responde simplesmente: “O que eu faria? Deixava pra lá... que o homem sangue ou não dá no mesmo para mim... se eu fosse passageiro eu gostaria que ele dirigisse bem e pronto... isso é suficiente, não é verdade?” (20).

Aborda-se, desse modo, um aspecto fundamental do período ditatorial: o discurso autoritário fez questão de obturar todos, ou quase todos, os meios de comunicação com o objetivo de criar um monólogo do qual a população era apenas receptáculo; diante disso, por medo ou por acomodação, muitos optaram por esquecer o que estava acontecendo ou fingir que nada estava acontecendo. O texto de Fogwill pretende interferir nesse circuito fechado, deixando perguntas em aberto como no trecho transcrito acima. Essa pergunta ecoará por muitos anos depois de terminada a ditadura, chegando até os dias de hoje, mas também se volta para o passado, assinalando “fissuras mais profundas e anteriores na sociedade argentina” (SARLO, 1987: 33). Não é à toa que o conto se refere a algo que aconteceu “já faz muito tempo”, embora a situação anômala nos remeta para a data que aparece no final do conto. Não é à toa também que o conto gira em torno à tentativa de definir a diferença entre os dois momentos em que o narrador viu o fio de sangue. Com isso, ele nos assinala que não se trata de algo meramente accidental, mas sim de uma anomalia que,

tendo acontecido duas vezes, em circunstâncias diferentes, poderá vir a acontecer de novo. Que fissuras seriam essas? “Acerca delas”, poderíamos dizer com Beatriz Sarlo, “talvez não seja possível articular discursos que desenvolvam uma só resposta, na medida, também, em que a sociedade pode experimentar hoje a insuficiência de uma resposta única” (SARLO, 1987: 43).

A literatura de Fogwill vai assumir a tarefa, neste e em suas narrativas posteriores, de apontar para uma Argentina subterrânea, a Argentina dessas fissuras, tão estranha para uma grande parte dos argentinos como uma “muchacha punk”, personagem de um de seus contos mais célebres. Se em “Dos hilitos de sangre” a estratégia é alegórica, muito semelhante ao que encontramos nas narrativas de Valenzuela no que se refere a um apelo ao fantástico como forma de aproximação ao estranhamento irreduzível da violência, no conto “Muchacha punk”, não se trata propriamente de uma alegoria, embora haja também um deslocamento que torna possível a abordagem da situação ditatorial. Trata-se nesse caso de um deslocamento geográfico, que leva o protagonista para Londres ao encontro de uma moça punk.

“Em dezembro de 1978, fiz amor com uma moça punk”, lemos na primeira frase do texto. Uma moça punk é algo estranho até mesmo numa pizzaria londrina. “Três punk haviam entrado no lugar, eu era o único não espanhol capaz de testemunhar que isso estava acontecendo, que eles não as haviam chamado, que eles não eram punk e que não havia ali outro punk além das três moças punk” (59). É essa estranheza que vai atrair o narrador, estranheza que encobre a familiaridade dos traços fisionômicos que ele aprecia nas mulheres: “essas peles delicadas, esses olhos transparentes, esses narizes de traços exatos, ‘cinzelados’ sob sedosas pálpebras e justo em cima de lábios e gengivas e pontinhas da língua cujo carmim perfeito titila pelo mundo proclamando a beleza interior do corpo aristocrático” (60). A “muchacha punk” seria uma perfeita aristocrata se não fosse por “aquelas atitudes punk e os detalhes punk, que luzia, punk, como se não estivesse nem ligando, negligentemente punk” (61).

A estranheza se prolonga pelos diálogos entre o narrador e a moça que, embora estejam em castelhano, mantêm a sintaxe do inglês, numa espécie de tradução ao pé da letra. “Se eu vou a seu hotel, você terá que pagar a eles minha permanência”, lemos. “É não sentido – afirmou e me convidou para ir a sua” (65). A estratégia não nos deixa esquecer que quem escreve é um estrangeiro, um argentino, alguém que está traduzindo essa experiência; alguém que ao olhar para fora da janela da pizzaria tenta imaginar “o que andariam fazendo as poucas pessoas que, de vez em quando, produziam breves interrupções na constância daquela paisagem urbana vazia”; alguém que se pergunta “por que qualquer ser humano andando por essas ruas me parecia encobrir sempre um terrorista irlandês” (67). “Por que será?”, pergunta o narrador. A resposta não vem e o leitor fica se perguntando: o que faz um argentino em Londres com uma moça punk numa noite gelada de 1978? Esse argentino que anuncia no início do conto que vai nos decepcionar: ele é ele aqui. O que faz Fogwill com uma moça punk?

“A narrativa vinha sobrecarregada de propósitos teóricos e abunda em sinais, anagramas, provocações ao estado policial da época e insídias a escritores da moda” (2005: 1), explica o autor. Trata-se, segundo a concepção da função da arte enunciada pelo próprio texto, de “testemunhar a realidade”. O que significa testemunhar a realidade para Fogwill? Que realidade ele está querendo testemunhar? Como entender o testemunho num conto que fala de uma moça punk, nascida numa família inglesa rica, que gasta sua mesada com os cuidados de uma falsa cicatriz na bochecha esquerda? Há certamente um deslocamento em relação ao que poderíamos esperar de um testemunho escrito por um argentino em 1978. A moça mora num apartamento chiquérrimo em frente ao Hyde Park, com um sótão de mais de cem metros quadrados onde “dormiam milhares de garrafas de vinho”. De repente, a descrição desloca o narrador, e o leitor, para uma outra realidade que surge como o negativo dessa que em que vive a moça punk:

Havia cheiro de especiarias no lugar. Calculei um estoque de alimentos suficiente para que toda uma família e seus amigos argentinos sitiados pudessem resistir ao assédio do invasor normando por seis luas, até a chegada dos exércitos libertadores do Rei Charles, e ao avançar os ofensores, obrigando-nos a lançar nossas últimas reservas de bolas de granito com a catapulta da ameia oeste, apareceu outra vez minha princesinha punk (71).

“Muchacha punk” é pontuado por imagens e comentários desse tipo, referências que não chegamos a captar inteiramente, mas que remetem a diversas formas de violência (guerras, invasões, atos terroristas etc.). O passado imperialista inglês percorre a narrativa como a outra cara dessa aristocracia à qual pertence à moça punk. Pertence e não pertence, já que ela mesma é um ser deslocado. O movimento punk surgiu na década de 70 como uma forma de contestação à rígida hierarquização da sociedade inglesa que passava então por uma grave crise econômica. A renovação musical do punk rock, liderada pelo Sex Pistols, se misturou à revolta com uma situação de tédio cultural e decadência social. No final da década, no entanto, o punk já tinha se tornado uma moda, uma forma de se vestir e de se pentear, que podia até chocar, mas não pretendia transformar nada. “Muchacha punk” se refere, assim, na figura dessa “princesinha punk”, à decadência de uma época cuja marca foi um espírito transgressor e contestatário.

Na Argentina, essa decadência é selada pela ditadura. Com ela se encerra um ciclo de efervescência política iniciado nos anos 60. “A vanguarda política nos sessenta e setenta”, afirma Nicolás Casullo, “testemunha ainda, como um último alento arrebatado de história e de final, esse encontro de ousadia, de imprudência, que se confecciona a partir de uma subjetividade moderna pensante em direção ao emaranhado que se dá na escuridão do social” (2004: 11). Fogwill vai até Londres para falar desse tempo decadente. Ou melhor: por viver nele, Fogwill não vai até Londres e “Muchacha punk” é uma viagem realizada na escrita para falar do que lhe impede de estar em Londres em dezembro de 1978. “Eu jamais me deitei com uma moça punk”, confessa inesperadamente o narrador. “Pior: eu jamais vi moças punks, nem estive em Londres, nem me foram franqueadas as portas de

residências tão ilustres. Posso prová-lo: desde março de 1976¹⁰ não voltei a fazer amor com outras pessoas” (74). Esse deslocamento, que aqui lhe permite falar do horror, será uma constante na obra de Fogwill, estratégia para falar da nação a partir de suas bordas, da nação à beira de si mesma.

3.4. Memória desconstrutiva

“Numa mesa redonda sobre Literatura e Testemunho da qual participei, o público, sobretudo os jovens, nos interrogou sobre uma questão que poderia ser definida nos seguintes termos: como restabelecer uma continuidade entre as experiências dos últimos dez anos e o presente” (SARLO, 1984: 1). Assim começa um texto de Beatriz Sarlo publicado alguns meses após o fim da ditadura. A construção da memória como possibilidade de entender o passado e atuar no presente será a grande questão a partir desse momento. Trata-se de uma tarefa em que está em jogo o questionamento dos destinos da nação assim como a reconstrução de uma subjetividade esfacelada pela violência. Recomeçar a pensar o futuro depois de muitos anos de silenciamento – a não ser que se queira simular a possibilidade de uma *tabula rasa* como efetivamente foi a intenção de uma parte da classe política – significa voltar atrás e buscar um sentido para as experiências dos anos de ditadura, o que por sua vez significa ir mais atrás ainda, aos anos anteriores a ela, às conturbadas décadas de 60 e 70, auge de lutas populares e da radicalização ideológica.

A literatura vai participar desse movimento em direção ao passado. Surgirão aos poucos narrativas dispostas a revê-lo e serão revisitadas aquelas que, como as de Fogwill, foram escritas durante a ditadura. Que tipo de memória desse tempo esses textos constroem? Que respostas eles dão às perguntas fundamentais da pós-ditadura: o que aconteceu? Como foi que isso aconteceu? Como foi que isso *nos* aconteceu? Se é fundamental o papel de uma memória que procura

Los Angeles, 11 de março de 2004.

Gagnebin, em *História e narração*, se pergunta: o que é narrar uma história? O que é narrar a história? A tarefa de rememorar fundada no esquecimento une literatura e história, e certos conceitos essenciais – como origem, tradução, alegoria e crítica – gravitam em torno de um núcleo central que pode ser definido como a produtividade da perda.

¹⁰ A ditadura militar argentina teve início no dia 24 de março de 1976.

apurar os fatos e apontar os culpados, não será essa a função de uma literatura como a de Fogwill, que trabalha com certos furos de memória, com certas estranhezas que a memória exclui, evidenciando que a rememoração é um processo fundamentalmente inacabado e que esse núcleo de incompreensão é o que nos permite continuar olhando o passado com perplexidade. Textos como os de Fogwill, que durante a ditadura atravessaram o silêncio para se debruçar sobre uma realidade alienada pela censura, funcionarão agora como uma forma de testemunho, à margem de uma função restitutiva da memória.

O discurso jornalístico ocupou um lugar central no período de abertura, quando começaram a vir à luz os horrores cometidos pelo poder autoritário. No caso da Argentina, logo no início do governo de Alfonsín, a mídia se encarregou de acompanhar o processo de “revelação” dos acontecimentos até então “ocultos” da ditadura militar. A maioria de reportagens e programas de televisão que começaram a aparecer nessa época sobre o tema dos desaparecidos tinha um teor sensacionalista e sustentava, como modo de explicação do que havia acontecido, o que se chamou de teoria dos dois demônios. Uma exceção foi o programa da Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, exibido em 1984, em que foram apresentados, num tom muito mais sóbrio do que o habitual nesse momento, fragmentos de biografias de pessoas que foram vítimas do regime¹¹.

Em 1985, tanto os jornais quanto a televisão acompanharam o julgamento das juntas militares, tendo inclusive sido lançado um jornal semanal, *Diario del Juicio*, destinado a esse propósito. Segundo Claudia Feld, “nessa etapa da transição, a função da memória foi associada principalmente à noção de justiça, em seus dois significados: provar a verdade e fazer com que o peso da lei recaísse sobre aquela que a haviam transgredido” (2000: 79). Era preciso saber exatamente o que tinha acontecido e condenar os culpados. Em alguma medida, acreditava-se que se esse processo fosse levado a cabo seria possível

¹¹ Sobre esse programa, afirma Beatriz Sarlo: “Imagino uma pergunta que *Nunca más* respondeu durante uma hora e meia: como falar da morte? Como pode um discurso sobre a morte ser escutado desde a perspectiva da vida? E ainda: como é possível suportar um discurso sobre a morte” (1984: 2).

tornar o horror um assunto do passado. A mídia refletia esse desejo e enquanto duraram os julgamentos ela não deixou de estar atenta a eles. Gradualmente, no entanto, o assunto foi saindo de pauta até perder quase todo o interesse com as leis de “Punto Final”, de 1986, e de “Obediencia Debida”, do ano seguinte¹², e com o indulto aos militares condenados dado por Menem em 1990.

Como assinala Feld, o tema só voltaria à mídia em 1995, quando um ex-oficial da marinha, Adolfo Francisco Scilingo, descreveu diante das câmaras umas das práticas de extermínio mais abomináveis do regime militar: os vôos que lançavam ao mar corpos de presos políticos. “A ‘memória’ voltava a ter *rating*, mas agora a televisão havia modificado seu papel e os relatos que emitia haviam mudado de conteúdo. Dessa vez, a televisão não propôs ser uma mera ‘acompanhante’ e ‘difusora’ de uma verdade produzida num espaço extra-televisivo (o âmbito da justiça, por exemplo), mas ela mesma gerou o acontecimento” (80), que se definiu em torno da expectativa de “saber toda a verdade” sobre os crimes da ditadura. Essa mesma expectativa guiou o documentário sobre o centro de torturas da ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), exibido em agosto de 1998.

Em nenhum dos dois, mostra Feld, a promessa de restituição da verdade se cumpre. No primeiro, não se vai muito além da exibição do torturador, isto é, o crime ganha um rosto, mas essa figura que passa a representar o crime não acrescenta nenhuma informação que já não seja conhecida. Ele não revela, como poderia se esperar, quem foram suas vítimas e os outros que participaram com ele das operações de desaparecimento. Pelo contrário, apenas ratifica os dados conhecidos sobre o seqüestro e execução de pessoas durante a ditadura, além de ratificar também a justificativa para tais atos, recorrendo ao argumento da “guerra anti-subversiva”: “repito, não estou arrependido do que fiz, porque era uma guerra” (Apud FELD, 2000: 81).

¹² A lei do “Punto Final” colocava um prazo máximo de sessenta dias a partir da data de promulgação da lei para instaurar processos penais contra envolvidos nos crimes da ditadura. Já a lei de “Obediencia Debida” terminava definitivamente com a possibilidade de processar qualquer militar que não tivesse um cargo de maior responsabilidade durante a ditadura. Juntas, as duas leis conseguiram tornar efetivo o projeto de auto-anistia que o poder militar não conseguira institucionalizar antes de sua retirada.

Los Angeles, 16 de fevereiro de 2004.

Uma questão de método – leitura de *O seqüestro do barroco na literatura brasileira*
Qual o lugar da figura de Gregório de Matos na literatura brasileira?
Lugar estético/ não-lugar histórico. Leitura desconstrutivista vs. dinamismo teleológico. Crítica dos processos de inclusão e exclusão. Denúncia sem cair na ilusão objetivista: “articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo como de fato foi”. Origem vertiginosa/ *Ursprung*/ salto. “A impossível ‘tarefa do tradutor’ é isso que quer dizer também a desconstrução”. Função antecipadora da literatura (não sujeita ao constrangimento da lei, da identidade, da homogeneidade).

No caso do documentário sobre a ESMA, novamente o que temos é a reiteração de informações já conhecidas pelo público, só que transmitidas por alguém que esteve lá, um filho de desaparecido que nasceu na ESMA. Ao contrário do que aconteceu nos julgamentos exibidos pela televisão em 1985, aqui já não se trata mais do discurso da lei, mas do testemunho pessoal de um sobrevivente, testemunho que será utilizado para despertar emoção no espectador. Sem ir muito além do patos da compaixão, o documentário faz questão, como assinala Feld, de não se aprofundar na vida dos pais da testemunha, despolitizando desse modo a história que está sendo narrada.

Assim, nesses dois exemplos, denuncia Feld, apela-se aos personagens de carne e osso, seja vítima ou algoz, como forma de criar um acontecimento midiático que, apesar da promessa de contar toda a verdade, não vai além das informações já conhecidas. A promessa não se cumpre e a memória que se constrói é reiterativa. Por sua vez, por se tratar de acontecimentos midiáticos, também não cumprem, como os julgamentos que se seguiram ao fim da ditadura, o papel de fazer justiça, deixando em evidência, pelo contrário, a impunidade dos culpados. “Talvez”, conclui Feld, “o que atente contra a memória sobre as políticas de desaparecimento de pessoas em nossos países não seja somente o silêncio e a mentira, mas também, em alguma medida, certo tipo de relato midiático que transforma o horror em matéria prima para o *rating* e baseia seu poder de convocação numa velha expectativa ainda insatisfeita: a de ‘saber toda a verdade’” (84).

Há certamente outras formas, nem restitutivas, nem reiterativas, de trabalhar com a memória, o que evidentemente não significa negar a importância dos rituais públicos de restituição da verdade e de julgamento dos culpados. Sem a pretensão de contar toda a verdade, alguns textos deixam vir à tona lugares inexplorados na construção da memória comum. “La larga risa de todos estos años” é um desses textos. Datado de 1983, esse conto, que abre *Ejércitos imaginarios* e será publicado posteriormente nas duas edições de *Muchacha punk*, coloca em cena uma memória que poderíamos chamar de

desconstrutiva. O que ela vem desconstruir é a imagem de uma Argentina vitimizada e unida no presente em torno à condenação dos atos assassinos da ditadura, uma Argentina que finge esquecer o consentimento silencioso que em certa medida os tornou possíveis.

“Não éramos tão felizes”, diz o narrador na primeira frase do texto, mas logo em seguida acrescenta que “se alguém me perguntasse se éramos felizes diria que sim, que éramos felizes, e acredito que ela também diria que fomos muito felizes durante aqueles anos setenta e cinco, setenta e seis, e até bem entrado o ano de mil novecentos e setenta e oito, depois do último verão” (1983: 9). Desde esse primeiro parágrafo, o texto deixa no ar uma pergunta: o que é a felicidade? É possível que alguém fosse feliz na Argentina nesses “anos setenta e cinco, setenta e seis, e até bem entrado o ano de mil novecentos e setenta e oito”? Talvez sim. Talvez fosse possível viver ignorando a existência do mundo exterior. O conto se constrói em torno dessa indiferença¹³, criando um espaço isolado que se pauta nas atividades diárias e na relação amorosa dos dois protagonistas: uma prostituta, Franca, que três vezes por semana faz uma ronda pelo centro de Buenos Aires em busca de clientes, e o narrador, sobre o qual sabemos apenas que luta judô, fuma muito e quase nunca sai de casa, a não ser para dar aula na faculdade. Se seu desinteresse pelo mundo externo é quase absoluto, ele tem uma verdadeira fixação por sua amante. “Uma mulher. O que saberiam eles sobre o que é uma mulher? Eu sei. Sei que ela era uma mulher” (11). É no relacionamento fechado com Franca que parece residir a possibilidade de felicidade.

“Custa crer, mas as pessoas, mesmo nas coisas que fazem na intimidade, se parecem entre si” (13). As pessoas, os dias, tudo no conto vai sendo absorvido pelo olhar indiferente do narrador, um olhar que não faz diferença e para o qual tudo é normal. É normal a vida que Franca leva, inclusive sua relação com oficiais, suboficiais, inspetores; é normal que diante dos desaparecimentos seja preciso “branquear” sua situação, isto é, “contar o que a gente pensava, o que sabia que

¹³ Segundo Fogwill, o conto seria uma “épica da indiferença” (Apud REGGIANI, 1995: 74).

pensavam ou faziam os outros e o que pensava que faziam, pensavam ou sabiam os outros” (20); é normal também que isso não seja garantia de nada num tempo em que “não se podia colocar a mão no fogo por ninguém” (Idem). Todo o horror da ditadura está contido nesse pequeno trecho, que vem seguido de um outro, em que a indiferença do narrador se estende para além dos limites de seu apartamento. “Acho que todos viram o que foi acontecendo durante aqueles anos”, ele conta. “Muitos dizem que só agora ficaram sabendo. Outros, mais decentes, dizem que sempre souberam, mas que só agora compreendem. Poucos querem reconhecer que sempre souberam e sempre entenderam” (20). Uma pergunta deixada em suspenso num trecho anterior do conto reproduz a justificativa que se tornou freqüente para essa apatia: “Que outra coisa poderiam fazer?” (11).

“Tudo muda” (24), diz o narrador quando a narrativa está chegando ao fim. Mas o que é que muda, poderíamos nos perguntar, se o que o conto nos mostra é o retorno do mesmo? Se o lugar ocupado por Franca é agora ocupado por Claudia, também uma prostituta? Se as mesmas cenas de ciúme que aconteciam com a amante anterior se repetem com a nova e têm o mesmo desfecho? Se o narrador continua fazendo todas as tardes o que fez ao longo de todas as tardes de sua vida? O dinheiro muda. A referência à impossibilidade de calcular quanto valia o dinheiro naquele tempo aparece diversas vezes na narrativa: “seriam vinte ou vinte e cinco mil pesos: uns cem dólares, quinhentos mil de agora. Como dizê-lo se o valor do dinheiro muda mais do qualquer hábito das pessoas?” (12). E em outro trecho: “não sei quanto valia o dinheiro então” (19). À circularidade e à imutabilidade da vida do narrador, opõe-se esse elemento que foge ao controle e que vem assinalar que nada é o que parece. “As cifras são falsas” (Idem), lemos. O dinheiro surge como um fator de instabilidade nesse tempo que, o narrador quer nos fazer crer, transcorreu sem grandes alterações. Assinala, além disso, o ponto cego da ditadura, seu fundamento financeiro, isso que “ninguém lembra” (Idem). Nessa referência, o conto antecipa a questão da década de 90, quando a estabilidade monetária vai se tornar a máscara

da nação. Se aqui a instabilidade da moeda sinaliza as mudanças irreversíveis pelas quais a nação passou, na grande ficção nacional criada pelo governo de Menem, a estabilidade monetária vai pretender garantir o esquecimento delas.

No final do conto, lemos: “outra vez abriram-se as cicatrizes” (24). Se a memória restitutiva busca fechar as feridas, fazendo justiça, a memória desconstrutiva deixa as feridas em exposição. A ferida que se expõe é a nação degradada pelo horror e o consentimento. Degradada também pela hipocrisia dos que “agora pensam ou dizem pensar coisas diferentes [...] porque se tornou um hábito falar ou pensar diferente, como antes se tornara um hábito aparentar que não se sabia ou fazer crer que se sabia, mas que não se compreendia” (20). O conto rompe com essa hipocrisia no mesmo ato em que rompe com a moral dos que “vivem fingindo, ocultando o que acontece atrás”, os vizinhos com “seus olhares indiferentes no elevador”, fingindo não saber das brigas entre a narradora e sua amante. Nesse momento, quando estamos chegando ao final da narrativa, desconstrói-se diante dos nossos olhos o que acabamos de ler: o narrador é uma mulher e que o que acabamos de ler é uma história de amor entre lésbicas. O texto ri do leitor, no mesmo ato em que ri “de um país, de uma cidade, de um restaurante e de suas mesas parecidas onde todo mundo come menus idênticos ao nosso e tudo parece natural, ou real” (24).

Os livros de contos de Fogwill constituem uma longa narrativa que vem sendo escrita desde o final dos anos 70. Cada volume é um objeto construído com pedaços de um volume anterior, aos quais se acrescentam novos pedaços ao mesmo tempo em que os antigos vão sendo renovados, num processo de constante reescrita, de forma que a obra, como a memória, está sempre aberta, sempre pronta a ser atualizada. Para Fogwill, o livro é um objeto passageiro, que reúne temporariamente a obra até que a edição se esgota e some, para dar lugar a um outro livro, que retomará algumas partes do anterior e abandonará outras. A errata, por sua vez, não é uma exceção, mas o método mesmo da escrita, como é também o método, sempre falho, da

Rio de Janeiro, 21 de julho de 2005.

De:
fogwill@uolsinectis.com.ar
Para:
palomavidal@yahoo.com
Assunto: Paloma

OK a la "entrevista", aunque no veo qué puede tener que ver el periodismo con los doctorados de la puqui. No tengo ninguno de esos libros. Tampoco se consiguen, aunque debieran estar en alguna parte. Ni en la web ni en las ferias de usados hay ejemplares y, encargarlos, cuesta una fortuna y un tiempo de espera. Lo que puedo hacer es conseguirte los índices de ambos libros y enviarte sus relatos en formato word, porque tengo la mayoría de ellos digitalizados. Eso sí: todos tienen erratas. Espero noticias.

memória¹⁴. Nas incessantes correções, o texto se assume como fundamentalmente inacabado, um *work in progress*. Contrabalançando essa instabilidade, porém, Fogwill faz questão de datar seus textos, situando o ato da escrita que inaugurou o trabalho da memória.

¹⁴ A respeito disso, Tununa Mercado tem um belo texto intitulado precisamente “Errata”, em que ela tece algumas considerações sobre esses “erros” que assinalam “a vulnerabilidade da palavra escrita”: “é por suas fendas que se desliza o sentido, buscando onde se aninhar de novo, como um órgão que busca compensar suas funções em outros ou em algum fragmento de si mesmo” (2003: 45). O breve ensaio de Mercado vem “corrigir” a ausência de uma dedicatória que deveria ter saído em seu livro *En estado de memoria*, mas na verdade o que ele faz, renovando as interrogações do próprio livro, é colocar em questão a possibilidade de uma memória sem falhas.